



HAL
open science

“ Devenances (Marie Étienne) ”

Marie Joqueviel-Bourjea

► **To cite this version:**

Marie Joqueviel-Bourjea. “ Devenances (Marie Étienne) ”. Nu(e), 2021, Poèt(e)s, n°74, pp.165-189.
hal-03505192

HAL Id: hal-03505192

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03505192>

Submitted on 9 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie Étienne
Devenances

Marie Joqueviel-Bourjea (Université Paul-Valéry Montpellier 3 / RIRRa21)

Présenter une œuvre, *a fortiori* lorsqu'elle s'inscrit dans la durée, conduit naturellement à exposer un parcours, et par là même à l'inscrire dans une chrono-logie : dates, événements, périodes, étapes... qui, peu ou prou, remarquent *a posteriori* la cohérence d'un devenir. L'œuvre *devient ce qu'elle est* au regard d'un présent qui paradoxalement en fixe les flux (pour en reconnaître aujourd'hui intentions et inconsciences passées). On échappe en effet difficilement à l'idée qu'une œuvre mûrit (s'affirme, se déploie, s'autorise, se réinvente...), soit à la conviction que, pour les œuvres de même que pour les êtres, proprement le temps *fait* (son) œuvre.

Or s'agissant de Marie Étienne, il m'apparaît que c'est moins le temps que l'espace qui (aura) fait l'œuvre – œuvre qui, de ce fait, advient plus qu'elle ne devient. Cherchant à cerner son mode d'être, j'oserais le néologisme *devenance* – qualifiant ainsi une advenue à soi se soustrayant au *telos* du devenir, soit le mode de déploiement d'une création travaillée par la double tension « aquatique » de la *dormance* et la *résurgence*, à l'écoute des flux souterrains qui irriguent les sols autant que les corps, les pensées autant que les affects. Le si beau titre *Dormans* en prend acte, qui ressuscite les sept dorman(t)s d'Éphèse dont la section éponyme récrit l'histoire, contrepointh mythique d'une écriture qui « s'entête [d']affaire[s] vécue[s] et revécue[s] dans la nuit du sommeil¹ », placée sous le signe shakespearien des gisants de *Macbeth* : « Les dormeurs et les morts ne sont que des images² ». Du reste, au titre du livre de 2006 répondent en miroir les « Fragments de fresque » conclusifs, sorte de postface autoréflexive qui fait de l'eau qui dort le *milieu* (aux deux sens de *lien* et de *biotope*) de la création : « Il y a les dizains dans la nuit, il y a les sonnets dans le ciel. *Entre les deux une eau qui dort*³. » L'auteure poursuit :

Car tout s'écrit en même temps, c'est une grande fresque dont je n'arrive à terminer que des fragments de temps à autre parfois plusieurs années après.

De sorte que je suis en décalage constant avec ce que je suis en train d'écrire, de publier.

¹ Marie ÉTIENNE : « Dormans », in : *Dormans*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 2007, p. 97.

² *Ibid.*, p. 45 : « *The sleeping and the dead are but as pictures* », Shakespeare, *Macbeth*, cité en épigraphe de la section éponyme « Dormans ».

³ *Ibid.*, « Fragments de fresque », p. 213. Je souligne.

Relever donc pour le moment la contemporanéité de tout ou presque, et l'inachèvement, le dessin général qui est ample, semblable dans mon rêve au grand panneau céleste, avec de-ci de-là les fragments achevés [...].⁴

Évoquant les mouvements souterrains de la dormance et de la résurgence, je pense avant tout à ce qu'en dit Jean-Christophe Bailly dans *Le Dépaysement*⁵ ; ainsi de la source de la Loue – constat qui déborde largement (Courbet y contribue) la remarque hydrographique : « [...] la source de la Loue est en vérité une résurgence, [...] ce qui se donne et apparaît comme un absolu de la naissance est pourtant déjà un retour⁶ ». On comprend dès lors la confiance que place l'œuvre de Marie Étienne dans le rêve, sa logique souterraine et subversive qui s'autorise des « yeux fermés⁷ », à l'écoute de ces « passants intérieurs⁸ » qui sont autant de latences alimentant des courants secrets susceptibles de se transformer en sources. « Qui peut m'aider à rétablir le temps décent de la chronologie, *dégagée du désordre des rêves*⁹ ? » Personne, assurément – et c'est heureux ; car l'œuvre vit de cette indécence qui n'est que justesse et justice rendue à la nuit dont nous sommes faits. Reste, bien sûr, à lui donner forme(s)...

Aussi *retourner, revenir, répéter, reprendre, refaire, recommencer*..., qui sont autant de verbes récurrents dans une œuvre qui, loin de ressasser, assume progressivement l'entreprise d'une « réparation devenue œuvre d'art¹⁰ », apparaissent-ils comme autant de manières d'appréhender la *reprise* (l'expérience de la scène l'aura appris) non comme une redite, mais bien comme un surgissement doublé d'une réparation – quoique provisoire : elle prend l'eau... : « À l'évidence écrire est un retour, un supplément à un voyage¹¹. » « [...] Lila se sent tenue de refaire un voyage dont elle n'a rien gardé ou presque, de le recommencer sans cesse¹². » « À l'évidence écrire est un retour, un supplément à des voyages¹³. » *Créer est donc*

⁴ *Id.*

⁵ Ce que l'écrivain avance quant à « l'identité d'un pays » recouperait pleinement ce qui se joue pour l'œuvre de Marie Étienne : « Le soubassement de l'identité d'un pays, [...], ce serait l'ensemble de toutes ces dormances, et la possibilité, à travers elles, d'une infinité de résurgences : jamais ce qui coule d'une unique source qui aurait valeur d'origine et de garantie, mais ce qui s'étoile au sein d'un système complexe de fuites et de pannes par l'entremise duquel le passé se délivre, comme passé, à même la texture du présent, un seul fil tiré ayant le pouvoir d'en faire réagir quantité d'autres, selon une logique de réseau constamment agrandie et modifiée. », Jean-Christophe BAILLY : chapitre « Le transparent de Carmontelle », in : *Le Dépaysement* [2011], Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2012, p. 54.

⁶ *Ibid.*, chapitre « Résurgences de la Loue », p. 306.

⁷ Cf. Marie ÉTIENNE, *Les Yeux fermés* ou *Les Variations Bergman*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2011.

⁸ Cf. Marie ÉTIENNE, *Les Passants intérieurs*, Fontaine-lès-Dijon, Virgile, 2004, et *Haute Lice*, qui en est la deuxième version, Paris, José Corti, 2011, Prix Paul Verlaine de l'Académie française.

⁹ « Dormans », in : *Dormans*, op. cit., p. 109.

¹⁰ Marie ÉTIENNE, *Le Livre des recels*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 2011 : « La réitération. Final (2008) », p. 340. Ce sont les derniers mots de ce livre-somme.

¹¹ Marie ÉTIENNE, *Roi des cent cavaliers*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 2002, p. 11.

¹² Marie ÉTIENNE, *Sensō, la guerre*, Paris, Balland, 2002, p. 19. Lila est le personnage principal de ce roman autobiographique.

¹³ *Le Livre des recels*, op. cit., p. 7.

retourner – et d’abord la terre des morts. Mais aussi retourner pour mieux (se) voir, voir encore, sans relâche travailler à comprendre : « On n’a pas tout compris alors on recommence¹⁴ [...] » :

[...] un manuscrit, c’est-à-dire un agrégat de mots, ressemble au matériau du fabricant – le ciment du maçon, la pâte du boulanger ou l’argile du potier – il se malaxe, il se travaille, il s’échafaude. Parfois il sert et il ressert à plusieurs fins, pas tout à fait définitif. Ce qui le constitue est à la fois aléatoire et primordial. Ainsi s’expliquent les redites, les recommencements. C’est comme si, au fond, on disposait d’un stock, limité au départ, et qui serait utilisé à des fins différentes. On pourrait en changer, s’en reconstituer un neuf, mais non, merci, on n’y tient pas, on conserve celui-là qui remplit son office.¹⁵

Pratiquer le vers ou travailler la phrase de prose comme un vers (*Anatolie*¹⁶, *Roi des cent cavaliers*, *Dormans...*), en raison du travail de coupe qui accentue le rythme « boustrophédique » du regard lisant, font ainsi du jeu rupture/continuité¹⁷ le départ d’un mouvement se résolvant simultanément en va-et-vient *et* creusement, retour et retournement confondus (les sillons sont bien lignes / creusées ; autrement dit – et la remarque s’énonce sous le titre « Un texte dort »... : « progression par creusement de ce qui est déjà¹⁸ ») :

[...] Ma doctoresse me dit :
– Ça n’est pas bien de répéter.
Je lui dis c’est de l’art.

Elle ne comprend pas l’art.
Je lui dis les refrains et les rimes, ça répète.
Elle me répond quand on répète on recommence on est malade.
Je lui dis pour écrire on est bien obligé, on revient sur ses pas pour vérifier comment c’était, si on a tout compris.
[...]¹⁹

Aussi le récurrent bougé (comme on le dit d’une photographie) des intitulés génériques scandant les listes « Du même auteur » aux seuils des livres publiés témoigne-t-il de ce que cette œuvre aquatique, traversée de flux souterrains, se refuse à la fixité : chaque nouveau livre interroge et réinvestit ceux qui l’ont précédé. Non seulement parce qu’il est susceptible d’en retravailler la matière : *L’Enfant et le soldat* (2006) récrit *Sensō, la guerre* (2002) ; *Haute lice*

¹⁴ « Dormans », in : *Dormans*, op. cit., p. 110.

¹⁵ « Chagriner et lisser », in : *Haute-Lice*, op. cit., p. 171.

¹⁶ Marie ÉTIENNE, *Anatolie*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 1997.

¹⁷ Je renvoie à ce sujet à l’excellent dossier « Les poètes et la prose » coordonné par Marie ÉTIENNE, et notamment à son « Essai sur l’“autre prose” » qui en constitue une part importante, paru dans la revue *Formes Poétiques Contemporaines* n°4 en 2006 (Bruxelles, Belgique, Les Impressions Nouvelles), p. 167-212. On lit ainsi au chapitre liminaire « La prose, la poésie » : « C’est dans la relation fragment-continuité, dans cette alternative et dans ce jeu que se construit la poésie comme cette prose, dans l’accentuation ou non de la rupture. », p. 169.

¹⁸ « La réitération. Final (2008) », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 335.

¹⁹ « Dormans », in : *Dormans*, op. cit., p. 110.

(2011) réinvestit *Les Passants intérieurs* (2004) ; *L'Inconnue de la Loire* (2004), roman, retravaille *Péage* (1982), suite poétique ; *Le Livre des recels* (2011) déborde largement l'entreprise auto-anthologique pour reconfigurer les écritures passées... ; d'en emprunter les personnages, devenus récurrents : Robbe, Ise, Paul... ; d'en réinvestir situations narratives ou autobiographèmes ; d'en reprendre certaines expressions ; mais encore d'en revisiter la dynamique jusqu'à inscrire l'ouvrage sous un nouvel intitulé générique : les écritures de Marie Étienne, qu'elles soient poétiques, narratives ou critiques – ces catégories se révélant éminemment poreuses –, se meuvent à l'intérieur d'un classement qui se reconnaît provisoire, pour assumer l'ouverture d'une œuvre qui avance en se retournant et se déplace en ne cessant de faire des pas de côté. Par conséquent, la qualifier d'*ouverte* n'est pas souscrire au poncif de l'œuvre moderne : quel écrivain assumerait de déporter (ainsi de réinterroger) ses opus publiés, reconfigurant sans relâche leur distribution générique, et par là même leur topographie (qui n'est autre que le visage de l'œuvre *qui nous regarde*) ? Pour exemples : *La Face et le lointain* (1986) et *Éloge de la rupture* (1991) apparaissent tour à tour sous l'intitulé « récit » dans *Katana*²⁰, « récits » (dans *Anatolie*), « proses » (dans *Roi des cent cavaliers*), « prose » (dans *Dormans*), « prose-poésie » dans *Le Livre des recels*, pour se désolidariser dans *Haute lice* et *Les Yeux fermés*, *La Face et le lointain* y étant repris au titre des « Poésies » quand *Éloge de la rupture* rejoint « La poésie comme récit (Les couloirs de la prose) » – devenu « La poésie comme récit » dans la bibliographie proposée dans ce numéro... Ce sont encore « récits » (*L'Enfant et le soldat*), « romans » (*Sensō*) ou « essais » (*Antoine Vitez, le roman du théâtre*, d'abord rangé au titre des « romans ») qui, au gré de remaniements réguliers, finissent par se ranger sous le chef de « chroniques » progressivement spécialisées en chroniques « de la scène », « de la guerre » et « du cinéma ».

Or ce n'est pas uniquement le passé (*i.e.* les œuvres publiées) que Marie Étienne sans relâche reconfigure dans ses bibliographies liminaires, c'est aussi l'à-venir qu'elle y invite et prédit au titre de l'œuvre présente (soit qui *se présente* au lecteur) : *Haute lice* mentionne « en préparation » *Palatines* (« Chroniques »), *Africaines* (« Romans »), *Trois contes d'Ise, Clavecins et Cie* et *Cheval d'octobre* (sous l'item « La poésie comme récit (Les Couloirs de la prose) »), quand la même année (2011), *Le Livre des recels*, qui reconduit l'annonce de *Palatines* sous le chef des « Chroniques », annonce « en préparation » *Africaines* sous l'intitulé « Récits »... Cependant, rien, dans ces paratextes, n'est redevable de manipulations ou d'erreurs éditoriales, encore moins d'un manque de rigueur ou de flottements critiques de la

²⁰ Marie ÉTIENNE, *Katana, la clef du sabre*, Scandéditions, coll. « lumière ouverte », 1993.

part de l'auteure : c'est jusqu'en ses « seuils²¹ » que Marie Étienne inlassablement redessine le visage d'une œuvre qu'elle rend (rêve) *plastique*, ces apparents mouvements de surface (changer un intitulé générique ne modifie certes pas le texte publié) réinventant pourtant en profondeur le corps d'une œuvre qui, de surcroît, n'hésite pas à *se récrire* (si ce n'est *se récrier*).

Par conséquent, on appréhendera l'œuvre de Marie Étienne moins comme un *corpus* (achevé et composé de livres distincts) que comme un *processus* (livres publiés comme à-venir versant incessamment les uns dans les autres) – le décalage entre annonces et réalisations entretenant en outre une tension permanente²² : les livres annoncés et non (encore) publiés sont-ils achevés ? Demeurent-ils en attente d'un éditeur ? Ont-ils été publiés sous un autre titre ? Retravaillés pour être “dissous²³” dans d'autres ouvrages ? Relégués en vue d'une reprise ultérieure ?... Autant de questions qui, loin de demander réponse précise, participent à la dynamique d'une œuvre qui, *ne tenant pas en place*, substitue un *état des lieux* à un *état des choses* – état des lieux dont l'enjeu consiste, on le sait, à prendre acte d'une situation que l'on reconnaît (accepte) provisoire.

En lieu et place de la traditionnelle chronologie, c'est par conséquent une *topologie* qui soutend cette présentation : parcours des lieux (réels, rêvés, habités, parcourus, pratiqués, imaginés, symboliques, métaphoriques...) qui auront contribué à construire une *œuvre-mobile* (mieux qu'une œuvre mobile²⁴) dont la publication initiale, *Blanc clos*, en 1977, engageait paradoxalement, par son titre à valeur oxymorique, l'avenir encore vierge (« blanc ») d'une écriture sur le constat d'une fermeture... L'imaginaire est, de fait, géo-graphique chez Marie Étienne : ses titres en témoignent, qui convoquent explicitement l'Idumée, l'Anatolie, la Loire, l'Afrique (*Africaines*) ou font signe en direction de l'Asie : *Katana, la clef du sabre* ; *Sensō*²⁵. Continents, pays et territoires configurent en effet l'existence (réelle, rêvée), et par là sa narration : la première partie du *Livre des recels*, « Le monde et la maison », est sous-titrée : « L'Asie. La France. L'Afrique. La France. La frontière allemande. L'Afrique. La France. » ;

²¹ Le terme renvoie bien sûr au livre de Gérard GENETTE : *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987.

²² Des livres « en préparation » mentionnés ici, seul *Cheval d'octobre* a paru au moment où j'écris (septembre-novembre 2020).

²³ Les « guillemets » chevrons signalent une citation ; les “guillemets anglais”, de même que certains soulignements *italiques*, sont de mon fait. MJB.

²⁴ L'œuvre de Marie Étienne a quelque chose d'une sculpture de Calder : il suffit d'un souffle pour que les éléments composant le mobile se mettent à entretenir d'autres rapports, à dessiner d'autres figures dans l'air...

²⁵ La remarque vaut également pour les titres des ensembles poétiques qui les composent (tel « Le Cahier japonais », dans *Dormans*, ou « Certains sont japonais », dans *Roi des cent cavaliers*), mais *a fortiori* pour l'imaginaire véhiculé par les noms de lieux, omniprésents dans l'œuvre. Je prends un livre au hasard – *Cheval d'octobre* s'ouvre sur ces mots : « – Vous allez travailler à Persan ? / – Entre Chambly et Mours, dit Bart. / – Persan n'est pas la Perse. Pas plus que Saint-Gratien n'est gratifiant, Saint-Prix, prisé... » (Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2015, p. 9.)

et sa deuxième partie, « En terre sauve » : « Après Dakar : Paris-Banlieue, Mai 68, la Sologne, le théâtre ».

Ma lecture topologique ne réfute évidemment pas cheminements et mûrissements, mais vise à les ressaisir dans le cadre d'une existence plus vaste (*i.e.* qui déborde l'œuvre réduite à une suite de publications voire même à un projet littéraire), dont les rencontres (avec des êtres autant qu'avec des œuvres ou des lieux) n'auront été déterminantes que parce que le choix aura été fait de les cultiver et d'en récolter les fruits, sur le plan humain autant qu'artistique, bien au-delà de perspectives ponctuelles, d'intentions affichées, de situations professionnelles.

Dans cette optique, le *travail du théâtre* chez Marie Étienne (en tant que l'expérience théâtrale travaille le vécu, le rapport à la création et les livres) ne se réduit pas aux seules années passées aux côtés d'Antoine Vitez (1977-1988) : il se poursuit (infuse) bien au-delà de la période pendant laquelle l'écrivaine a eu la chance de travailler « en compagnie » du metteur en scène. En témoignent tout à la fois la temporalité et la variance générique des publications qui composent ce que l'on pourrait appeler la « geste-Vitez », illustration paradigmatique de la dynamique *dormance-résurgence* à l'œuvre dans l'œuvre (« Archives / Non pas mortes : dynamiques. Comme si en soi on possédait une réserve inépuisable, concrétisée, par elles²⁶. »). Basse continue, le travail du théâtre (qui ne se résout pas – et c'est une originalité – en textes expressément écrits *pour* la scène²⁷) reprend, récrit, repense, réinvente en effet depuis presque un demi-siècle une matière qui prend forme(s) d'être sans cesse *re-trouvée*²⁸ : « Antoine Vitez, professeur au conservatoire », dans *Les Voies de la création théâtrale* (1981) ; *Lettres d'Idumée* (1982) ; *La Face et le lointain* (1986) ; *Antoine Vitez, le roman du théâtre, 1978-1982* (2000) ; *En compagnie d'Antoine Vitez, 1977-1984* (2017) ; *Palatines* devenu *Antoine Vitez et la poésie* (2019) ; *Clavecins & Cie, L'Ombre portée* (à paraître) – sans compter les textes qui, disséminés dans les livres de poésie ou de prose-poésie, s'avèrent peu ou prou redevables de l'expérience théâtrale, questionnant la matière d'une expérience qui n'en finit pas d'être éprouvée – la suite offerte à ce volume, « Le spectateur », en atteste. C'est que « la survivance », à l'image du

²⁶ « La réitération. Final (2008) », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 335.

²⁷ On se reportera par exemple au texte qui conclut *Anatolie*, « Théâtre », le livre se refermant sur cet *excipit* : « C'est du théâtre avec un seul. », op. cit., p. 184.

²⁸ Cette « matière » est tout à la fois redevable des souvenirs, des rêves, et plus largement des hantises que dépose et construit l'expérience dans la nuit du corps, mais aussi des archives personnelles (journal, échanges épistolaires, textes divers – publiés ou non, photographies...) qui revêtent chez Marie Étienne une importance considérable, pour se mettre au service de l'œuvre à venir : contrairement à l'usage, en effet, ses archives constituent moins la trace d'un passé (à préserver) qu'une matière à explorer pour l'œuvre à venir. C'est ce qui explique l'apparente contradiction entre les deux citations précédemment reprises à *Haute lice* (archives comme « stock limité ») et au *Livre des recels* (« réserve inépuisable ») : l'exploitation des archives – au demeurant très nombreuses – est possiblement infinie.

Journal sans bord dont *Le Livre des recels* révèle des extraits²⁹, « n'a pas de bords³⁰ », remarque Jean-Christophe Bailly...

Ultime remarque introductive : si cette lecture topologique de l'œuvre de Marie Étienne entend moduler l'approche chronologique, elle ne vise pas pour autant à cadastrer exhaustivement et éclairer uniformément les replis d'un territoire dont la vertu première est de *garder au secret le secret*. Non que l'écriture s'attache à préserver des secrets (autant se taire, alors), encore moins à en fabriquer (le projet n'a rien d'aragonien³¹) : c'est que la matière de nos existences est opaque, le mystère permanent, et l'écriture dévoile moins qu'elle n'inventorie les voiles. Si (r)écrire cherche à comprendre ce qui résiste (à l'entendement, au souvenir, à la logique discursive...), il ne s'agit pas pour autant d'éclairer au grand jour les recoins de la caverne intérieure – mais de parvenir à se mouvoir avec bonheur dans l'opacité, l'écriture « comme une lampe à huile que l'on promènerait sur les parois originelles³² ». Les titres des livres en prennent acte (*Le Point d'aveuglement*³³, *L'Inconnue de la Loire*³⁴, *Les Passants intérieurs*, *Le Livre des recels*, *Les Yeux fermés*, *Sommeil de l'ange*³⁵), qui reconnaissent l'insu, « la part d'énigme, *aïnos*, dont chaque fois on approch[e], qui chaque fois se dérobo[e]³⁶ », « l'incongruité de l'incompréhensible » qui vient battre en brèche « l'intelligence et la prégnance de la raison³⁷ », la puissance irradiante des rêves et des images intérieures qui ne s'accommode guère de surexposition, pour se projeter à l'intérieur de la *camera oscura* qu'abritent nos « yeux fermés ». Sans relâche, donc, nécessité absolue « de retourner à ce foyer premier, qui contient un secret qui m'échappe sans cesse, qui me contient et me convient³⁸ », confie l'auteure aux dernières pages du *Livre des recels*, justifiant par là le titre quasi oxymorique de cette drôle d'anthologie qui reprend, certes (des livres publiés quoique pour certains introuvables), mais aussi réinvente en choisissant (des extraits), exhume (des inédits), complète (par un récit-cadre et des écrits récents), révisé (une grande partie des versions publiées), recoud (en proposant un itinéraire, soit en inventant un récit), interroge (un

²⁹ *Journal sans bords (1975-1978)*, in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 119-146.

³⁰ Jean-Christophe BAILLY : « Le transparent de Carmontelle », in : *Le Dépaysement*, op. cit., p. 54.

³¹ Je renvoie à la formule bien connue d'Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les « incipit »* (1969) : « [...] j'avais commencé d'écrire, et cela pour fixer les "secrets" que j'aurais pu oublier. Et même plus que pour les fixer, pour les susciter, pour provoquer des *secrets* à écrire. »

³² « Fragments de fresque », in : *Dormans*, op. cit., p. 214.

³³ Marie ÉTIENNE, *Le Point d'aveuglement*, peinture de Gaston Planet, Beauvoir-sur-Mer, 1978.

³⁴ Marie ÉTIENNE, *L'Inconnue de la Loire*, Paris, La Table ronde, 2004.

³⁵ À paraître.

³⁶ « Scènes de la vie en prose – Tapisserie », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 147.

³⁷ « La répétition. Final (2008) », op. cit., p. 333.

³⁸ *Ibid.*, p. 334.

parcours, mais aussi, plus sourdement, le sens de l'archive, le statut du texte, la dynamique d'une œuvre littéraire...)³⁹.

*

Les trois entrées à suivre (« Les lieux », « Les rencontres », « Les écritures »), s'offrent ainsi comme autant d'amers pour baliser une œuvre éminemment ductile – et pour ainsi dire *liquide* : repères fixes, ils circonscrivent cependant moins un espace (mouvant) qu'ils n'invitent chacun à accomplir sa propre traversée...

1. Les lieux

Ce sont les lieux qui informent la notice biographique de l'écrivaine, quelles qu'en soient les formulations : « Marie Étienne a passé les 25 premières années de sa vie au Vietnam, en Côte d'Ivoire, en Allemagne, au Sénégal. Après avoir enseigné dans un lycée de Sologne, elle a travaillé [...] au Théâtre des Quartiers d'Ivry, puis au Théâtre national de Chaillot [...]. » On aura par ailleurs noté que *Le Livre des recels*, bien que redéployant un parcours d'écriture(s), subordonne la chronologie – au demeurant davantage redevable de chevauchements que de successions strictes⁴⁰ – à l'habitation.

Or les lieux habités (pays dans cette notice : Vietnam, Côte d'Ivoire, Allemagne, Sénégal / continents dans d'autres : Asie, Afrique ; région ici : Sologne / villes ailleurs : Orléans, Paris) semblent déterminer les orientations de l'existence plus que celles-ci ne déterminent les lieux à habiter : ainsi les grandes parties qui structurent l'auto-anthologie apparaissent-elles explicitement redevables d'un « sentiment géographique » (pour reprendre la belle expression de Michel Chaillou⁴¹) qui est indissociablement sentiment d'existence : « Première partie : le monde et la maison » ; « Deuxième partie : en terre sauve » ; « Troisième partie : d'Orléans à Paris » ; « Quatrième partie : la colline de Chaillot ». Quant à la cinquième et dernière partie,

³⁹ On peut se reporter à l'émission de France Culture du 30 avril 2011 « Ça rime à quoi ? » dont Marie Étienne fut l'invitée, qui évoque notamment cette publication : <https://www.franceculture.fr/emissions/ca-rime-quoi/marie-etienne>

⁴⁰ Un livre n'en chasse pas un autre : non seulement parce que tout ce qui s'écrit n'est pas nécessairement (aussitôt) publié, mais encore parce que plusieurs chantiers d'écriture sont simultanément « sur le métier » ; ainsi *Le Livre des recels* propose-t-il dans l'ordre suivant – entrecoupés de « Scènes de la vie en prose » expressément écrites pour le livre de 2011 – des extraits de livres dont les dates d'écriture afférentes se chevauchent : « *La Longe* 1976-1978 » / « *Journal sans bord* 1975-1978 » / « *Péage* 1976-1978 » / « *Lettres d'Idumée* 1976-1978 » (respectivement p. 71 *et sq.* ; p. 119 *et sq.* ; p. 155 *et sq.* ; p. 175 *et sq.*).

⁴¹ Marie Étienne a du reste proposé un compte-rendu du livre de Chaillou [*Le Sentiment géographique*, 1976 ; republié dans la coll. « L'Imaginaire » chez Gallimard en 1989] dans *Argos*, revue du CRDP de l'Académie de Créteil, n° 15, 1995 : « Un faux voyageur ». On peut en lire un extrait sur la toile : <https://www.michel-chaillou.com/le-sentiment-geographique-2/>

« Le futur dans le passé », elle déjoue expressément la flèche du temps pour la transformer en spirale, en venant au présent de l'écriture (2008) par le détour d'écritures passées (1986-1992), introuvables ou inédites, et par l'éloge du mythe, du conte, du rêve (« Scènes de la vie en prose – Du vrai, du mythe. 11 notes⁴² »), rendant ainsi manifeste la dynamique *dormance-résurgence* qui concurrence ce que j'appellerais « la raison temporelle ».

Les cinq grandes parties du livre-somme de 2011 dessinent donc la trajectoire « focalisante » d'une œuvre que conditionne un sentiment d'existence lui-même redevable d'un sentiment géographique, comme si, prenant une seule et même photographie pendant toute la durée d'une vie, s'effectuait une infinie mise au point : le vaste monde [*dans lequel on se trouve malgré soi plongée dès la naissance*] ; la terre [*qui*] sauve [*de l'exil et de la non-coïncidence à soi*] ; le trajet entre deux villes [*qui structure un devenir*] ; une colline (parisienne) [*qui accueille et déplie un rapport à la création*]... jusqu'au « voyage intérieur » sous-titrant l'ultime partie. Des pays lointains au pays intérieur, du vaste monde au chez-soi, l'œuvre (s')*acommode* ainsi (avec) la géo-graphie, s'incorporant paysages, trajets (du port de la Joliette au port de Saïgon⁴³ en passant par le Canal de Suez⁴⁴ ; d'Orléans à Paris⁴⁵), lieux (Chaillot est d'abord une colline surmontée d'un palais⁴⁶ avant d'être un théâtre et un espace professionnel).

Mais l'inventaire des lieux réels qui furent diversement habités, traversés, pratiqués, dont l'incorporation symbolique se résout en focalisation progressive (du vaste monde à la « chambre à soi »), signale par ailleurs une résistance – comme un « reste » inassimilable qui, contrebalançant l'idée même d'incorporation et en déjouant la visée intégrative, ne cesse de revisiter la tension fondatrice : celle qui polarise l'ici et l'ailleurs, et par voie de conséquence le familier et l'étrange(r). Le sentiment d'*heimlich/unheimlich*, qui non seulement traverse mais informe les écritures *bougées* de Marie Étienne, apparaît en effet redevable d'un rapport natif à l'habiter, dont la langue se révèle le témoin privilégié :

Enfant en Indochine je ne comprenais pas la langue du pays ni les événements. De retour à la France ma situation ne s'était pas améliorée, je me trouvais dans un pays qui certes était le mien et dont je connaissais la langue, cependant je restais étrangère au réel, en quelque sorte « séparée », n'y ayant pas grandi, n'ayant pas circulé dans ses campagnes et dans ses villes [...]. En Indochine, je ne pouvais nommer une fleur ou un arbre

⁴² « Du vrai, du mythe. 11 notes », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 261-263.

⁴³ On se reportera à *Sensō, la guerre* ou *L'Enfant et le soldat*, pour le récit du voyage en bateau entre la France et l'Indochine.

⁴⁴ On se reportera à la section liminaire « La mer l'amour », dans *Roi des cent cavaliers*, op. cit., p. 7-20 ; ou encore à l'entrée « Le canal de Suez » des « Scènes de la vie en prose » liminaires du *Livre des recels*, op. cit. p. 13-15.

⁴⁵ Les va-et-vient pendulaires entre la maison et le travail, la famille et le théâtre, Orléans et Paris, la province et la capitale à une certaine époque de la vie de l'auteure, peuvent *a posteriori* être considérés (au même titre que le canal de Suez de l'enfance) comme un « sas » autorisant peu à peu l'écriture. D'une certaine façon, c'est Paris (les domiciles parisiens successifs ayant au demeurant leur part dans cet itinéraire) qui, au terme de tous ces voyages, *reconnait* l'écriture pour lui faire place définitive.

⁴⁶ *Palatines*, suite consacrée à Vitez devenue *Antoine Vitez et la poésie*, porte l'édifice dans son nom...

[...] qu'en traduction, avec des mots inadaptés, d'autant plus que la fleur et que l'arbre souvent ne poussaient pas en France. J'ignorais l'arbitraire inhérent au langage, cependant je sentais que son adéquation à la réalité provenait d'un passé respiré à même la fleur, à même la terre où cette fleur avait poussé. En France autant qu'en Indochine le réel n'était pas relié au langage, il demeurait lointain, inaccessible [...]. Un écart impossible à réduire si ce n'est grâce aux mots, dont j'espérais qu'un jour ils me bâtissent un pont. Ou un canal.⁴⁷

Le *Unheimliche* freudien, que traduit difficilement en français l' « inquiétante étrangeté⁴⁸ », s'avère avant tout redevable d'une tension entre le familier (qui relève du chez soi = *Heim* > *heimlich*, et du secret : au sens de *ce que l'on garde (au) secret* : ces « recels » que l'on accumule) et ce qui en dé-range les repères (*un-heimlich*). Or cette polarité *familier/étrange* – le rêve en étant l'expression privilégiée⁴⁹ – travaille l'œuvre entière de Marie Étienne, qui inlassablement négocie avec l'expérience vécue de l'ici et de l'ailleurs, leur tension fondatrice, inquiétant le familier et réciproquement acclimatant l'étrange(r) : « À la question qui est désir répond l'exil en son royaume [...]. » (*Lettres d'Idumée*, 1982⁵⁰) ; « De cet abri-qui-bouge est née l'Étrangeté. » (*Katana*, 1993⁵¹) ; « Nous étions partis loin, je m'habituais à être ailleurs, le non-nommé. » (*Roi des cent cavaliers*, 2002⁵²) ; « L'exil était notre pain quotidien. » (*Dormans*, 2006⁵³) Royaume, abri, habitude, quotidien ont pour contrepartie exil, étrangeté, ailleurs, mouvement, sans-nom. On ne s'étonnera guère, par conséquent, que l'anthologie composée en 1995 pour Actes Sud « junior » s'intitule *Poésies des lointains* et rassemble « de grands voyageurs », dont certains « se promènent en imagination, inventent d'étonnants pays » et « explorent l'étrangeté du quotidien⁵⁴ »...

Or cette « étrangeté » qui rend « frileuse » la « nouvelle venue » en « terre sauve⁵⁵ » est un sentiment dont l'art se ressaisit sous la forme du concept d' « ostranénie » théorisé par Chklovski (*étrangéisation* ou *estrangement* dans les traductions françaises), par Brecht en terme de « distanciation » (*Verfremdung*)... comme par Antoine Vitez dans son approche de la mise en scène. De fait, inquiéter le familier met en capacité de voir ce qui, par la force de l'habitude, échappe à l'attention, endort la vigilance et finalement neutralise le rapport au réel :

⁴⁷ *Le Livre des recels*, op. cit. p. 17.

⁴⁸ L'expression qui donne son titre au livre de Freud *Das Unheimliche* (1919), traduite en 1933 par Marie Bonaparte par « inquiétante étrangeté », est heureusement révisée par ses commentateurs français ultérieurs : tour à tour « inquiétante familiarité », « étrange familier », « démons familiaux »... En effet, l'*Unheimlich* ne saurait se comprendre sans un rapport intrinsèque à l'*Heimlich*, c'est-à-dire au *familier* et simultanément au *secret*.

⁴⁹ « Mon rêve *familier* » débute symptomatiquement sur ces mots : « Je fais souvent ce rêve *étrange* et pénétrant... » (Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, 1866). Je souligne.

⁵⁰ Marie ÉTIENNE, *Lettres d'Idumée* précédées de *Péage*, Paris, Seghers, coll. « Poésie 82 », 1982, p. 123.

⁵¹ *Katana*, op. cit., p. 45 ; repris dans *Le Livre des recels*, op. cit., p. 293.

⁵² *Roi des cent cavaliers*, op. cit., p. 18.

⁵³ *Dormans*, op. cit., p. 20.

⁵⁴ Marie ÉTIENNE, *Poésies des lointains*, Arles, Actes sud « junior », 1995, quatrième de couverture.

⁵⁵ *Le Livre des recels*, op. cit., p. 45

car le réel (« qui commence là où le sens s'arrête », *dixit* Lacan), à l'image des rêves, est fondamentalement *dé*-concertant : dé-concertants, par conséquent, les textes de Marie Étienne – Antoine Vitez, à leur propos : « Ça ne ressemble à rien » ; ajoutant devant la mine « *déconcertée* » (je souligne) de leur auteure, citant Maïakovski : « Ça ne ressemble pas⁵⁶ ». C'est bien sûr un compliment.

*

« Territoires intérieurs », « Territoires inventés », « Territoires interdits » et « Territoires épargnés » ouvrent les quatre dernières parties de *Haute lice* : on aura compris que, si c'est en termes spatiaux davantage que temporels que se présente au lecteur et se représente à elle-même l'œuvre de Marie Étienne, la métaphore spatiale ne participe en rien du cliché critique (« espace littéraire » etc.) : elle est redevable d'une expérience intensément vécue des lieux qui font le corps, informent le désir, appellent la langue.

2. Les rencontres

La polarité qui sous-tend le rapport aux lieux met en relation l'ici avec l'ailleurs, autrement dit le proche avec le lointain, le familier avec l'étrange(r). Les rencontres en révèlent une deuxième : celle articulant le singulier au collectif. Il y a en effet, chez Marie Étienne, une singularité qui se reconnaît et se ressource dans le (*à l'épreuve du*, aussi bien) collectif. Si l'étrangéité s'y acclimate avec bonheur – dans l'espace ouvert, notamment, par l'amitié « comme promesse » (Derrida) –, elle n'en cultive pas moins, dans le frottement réitéré à l'irréductible différence d'autrui (ou *différance*, à rester avec Derrida), le propre d'une pensée, d'une histoire, d'un rapport à la création⁵⁷. Le collectif est nécessaire – vital, peut-être ; il importe néanmoins de se méfier de sa propension à dissoudre (voire s'approprier) les singularités, et savoir s'en déprendre quand il s'agit d'approcher sa propre « vérité de parole » (Bonney).

Deux espaces collectifs (eux-mêmes pluriels) auront contribué à informer le parcours et l'œuvre de Marie Étienne ; si le temps et l'énergie accordés au collectif sont parfois perçus comme volés au temps (singulier) de l'œuvre (chronophage et énergivore, comme toute

⁵⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁷ On lira dans cette optique la « scène » liminaire du *Livre des recels*, où s'opposent deux conceptions du « pays »... et peut-être deux conceptions de la prose (op. cit., p. 11-12).

entreprise artistique), il reste que celle-ci sait leur être diversement, et profondément, redevable. Deux espaces collectifs, donc : le théâtre et les revues ; deux noms qui, sous le triple chef de l'admiration réciproque, de la confiance mutuelle et de l'amitié, en cristallisent la résonance : ceux d'Antoine Vitez et de Maurice Nadeau.

a/ Le théâtre. Dans les années 1970, Marie Étienne prend l'habitude de se rendre l'été à Avignon, à la Chartreuse de Villeneuve, où elle passe « avidement, d'un tréteau à un autre⁵⁸ ». Elle y découvre Antoine Vitez dans sa mise en scène de *Catherine*, en 1975 (d'après *Les Cloches de Bâle*, d'Aragon) ; de *Grisélidis*, d'après Perrault, en 1977 ; du *Tartuffe* de Molière, encore. Elle suit à Paris « les improvisations de troupes installées dans le bois de Vincennes⁵⁹ ». Elle étudie et commence à assister en auditrice libre, à l'automne 1976, aux cours d'Antoine Vitez. Fin 1978, elle soutient une thèse sur Vitez pédagogue, son travail d'observation au Conservatoire national d'art dramatique, commandé par le CNRS en 1977, étant publié en 1981⁶⁰. 1978 : c'est le début d'un intense dialogue avec l'homme de théâtre – la poésie, entre eux, comme une secrète brûlure en partage⁶¹. Ainsi Marie Étienne se verra-t-elle ultérieurement confiée la mise en œuvre des soirées de poésie à Chaillot, lieu où elle assumera, après une première expérience professionnelle au Théâtre des Quartiers d'Ivry de 1978 à 1981, la fonction de secrétaire générale. En étroite complicité avec Vitez, elle programmera et organisera 70 « lundis » mémorables entre 1982 et 1988, qui feront entendre les plus grandes voix de la poésie contemporaine dans le Grand Foyer du palais⁶².

Ce faisant, son expérience du théâtre, d'autant plus singulière qu'elle ne s'éprouve ni du côté du jeu, ni du côté de la mise en scène, ni du côté de la technique, mais bien de *la poésie* et plus largement de l'écriture (c'est *parce qu'elle écrit de la poésie que Vitez appelle Marie Étienne à ses côtés*), conforte l'étrangéité native⁶³ : elle la reconnaît, fait d'une fragilité une force. Dans le théâtre, cette « matière à vivre⁶⁴ », l'écrivaine qu'elle est en train de s'autoriser à devenir, tel le Malte Laurids Brigge de Rilke exilé dans un Paris qui l'intimide et le déstabilise, « apprend

⁵⁸ « Scènes de la vie en prose – Rue Saint-André des Arts (1975-1978) », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 67.

⁵⁹ « Scènes de la vie en prose – Quelqu'un, et non des moindres... », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 172.

⁶⁰ Il s'agit d'un numéro des *Voies de la création théâtrale* consacré à « La formation du comédien ». L'essai referme sa thèse.

⁶¹ Je renvoie notamment à *Antoine Vitez & la poésie*, Le Pré Saint-Gervais, In'hui/Le Castor Astral, coll. « Les Passeurs d'Inuits », 2019.

⁶² Pour une description de ce qui s'est inventé là de remarquable, on se reportera notamment au chapitre 5 : « Les lectures de poésie » de *Antoine Vitez et la poésie*, op. cit., p. 71-100.

⁶³ L'épigraphe de *Dormans*, empruntée à Edward Munch, la reconnaît expressément : « *Je suis probablement sur une autre planète : tout est y est si étrange.* », op. cit., p. 7.

⁶⁴ « [...] j'ai trouvé dans le théâtre une matière à vivre autant qu'un raccourci. », in : Marie ÉTIENNE, *La Face et le lointain*, Moulins, Ipomée, coll. « Tadorne », 1986, p. 21.

à voir⁶⁵ ». Le théâtre (lieu, activités, hommes et textes confondus), et Vitez qui en encourage la pratique, « précipitent » en elle la poésie qui, pour être déjà-là⁶⁶, y trouve un espace à la mesure de ses interrogations et de ses désirs. L'espace (réel, symbolique) ouvert par le théâtre rejoue par conséquent la dialectique première : le livre de 1986 – ponctué de photographies, qui médite des mises en scène d'Antoine Vitez présentées au Théâtre des Quartiers d'Ivry et au Théâtre national de Chaillot entre 1978 et 1984, le formule expressément dans son titre : *La Face et le lointain*⁶⁷... L'écriture, cette activité « exploratoire⁶⁸ » qui travaille à investir l'espace situé entre la face et le lointain, s'y apprivoise elle-même : comment appréhender, se demande la poète, dans des mots qui fixent, ce qui se passe (et repasse) là, fluctuant et « périssable⁶⁹ », dans « les traits des corps sur scène⁷⁰ » ?

Mais le théâtre, s'il fait émerger, et même expose, des singularités artistiques, est avant tout un collectif ; l'écrivaine le reconnaît dans l'entretien liminaire du numéro que lui consacrait en 2011 la revue *NU(e)* :

Le théâtre m'a aidée à sortir de l'autisme, ce que j'appelle ainsi, m'a violemment jetée dans la mêlée d'un art de groupe, même un groupe fortement dirigé, pris en main. Il a aussi, plus mystérieusement, conditionné mon écriture en l'ancrant dans l'urgence (la date butoir de la « Première ») ; la tournant davantage vers autrui ; et lui donnant confiance en elle tout autant que dans l'art.⁷¹

Si les nombreux textes qui, depuis plus de quarante ans, s'attachent à ressaisir *l'aventure-Vitez* s'appuient sur une expérience vécue du théâtre, celle-ci est surtout dépliée/déployée/réinvestie par un travail d'écriture quasi quotidien (dès la décennie vitézienne), notes et réflexions approfondissant, questionnant, mettant en perspective la matière-théâtre, jusqu'à constituer de véritables archives « dynamiques » : journaux personnels, notes, correspondances... Toutefois, s'il s'agit prioritairement, dans *Antoine Vitez*,

⁶⁵ Rainer Maria RILKE, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [1929], traduction française par Maurice Betz, Paris, Le Seuil, 1966 / coll. « Points », 1980, p. 13.

⁶⁶ *Blanc-clos* paraît en 1977 aux éditions de La Répétition, *Le Point d'aveuglement* en 1978. Ce sont des textes brefs qui l'un, s'autorise de la fréquentation d'un collectif (*La Répétition* est la librairie que fréquente assidûment Marie Étienne en ces années, qui accueille notamment la revue *Action poétique* : les éditions de La Répétition en sont le prolongement), l'autre naît d'un dialogue : *Le Point d'aveuglement* est un livre d'artiste réalisé avec le peintre Gaston Planet, rencontré par l'intermédiaire de Paul Louis Rossi, lui-même rencontré à La Répétition. Marie Étienne évoque l'aventure de ce livre d'artiste dans le chapitre « Gaston Planet. La boîte de camembert » du *Livre des recels* (op. cit., p. 116-118).

⁶⁷ En préambule, cette définition : « *La Face et le lointain* est le terme technique qui désigne l'espace de la scène inscrit entre la partie proche du public et la partie à l'opposé, la plus lointaine. », in : *La Face et le lointain*, op. cit., p. 6.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁷¹ « Le juste trait (conversation) », Marie ÉTIENNE, Marie JOQUEVIEL-BOURJEA, in : *NU(e)* : « Marie Étienne », n°47, avril 2011, p. 23-24.

le roman du théâtre, *En compagnie d'Antoine Vitez, 1977-1984* ou *Antoine Vitez et la poésie*, de témoigner, de garder trace de l'aventure collective (« J'ai le goût de la date et le sens de la dette, je suis là pour porter témoignage⁷². »), il ne saurait être question, pour l'auteure, de s'en tenir à un travail d'archiviste ou d'historienne de l'art. L'essentiel se situe ailleurs, assurément, que dans les faits et dates, voire même ailleurs que dans les souvenirs (de mises en scène, de vie collective, de dialogues avec Vitez...) : il réside dans le patient travail du texte en soi, qui s'élabore et s'invente à l'articulation d'une expérience de l'art et de sa méditation, de visions constituant autant de « contretypage[s]⁷³ » (les « tableaux vivants⁷⁴ » que constituent les scènes, les photographies, les rêves) et de leur infinie résonance/réduplication, à l'écoute des gestes, personnages, paroles qui hantent (j'oserais dire : *définitivement*) le corps – lui-même ce théâtre d'opérations complexes que la vie et l'écriture mêlées n'en finissent pas d'ausculter. Cette « matière » issue d'un collectif qui en fabrique bien plus qu'il n'en faut pour la représentation en tant que telle, provoquera, dans des écritures très différentes mais qui ont en partage d'être des créations littéraires, *La Face et le lointain*, *Lettres d'Idumée*, *Le Sang du guetteur* (sous son titre premier : *L'Adoration perpétuelle*), *Clavecins & Cie*, *L'Ombre portée* (à paraître)...

b/ Les revues. En 1978, Marie Étienne rejoint la rédaction d'*Action poétique* et reste pendant dix ans membre de son comité. Elle fréquente également, dans les locaux de la librairie *La Répétition* rue Saint-André des Arts où la revue a établi son quartier général, les membres de la revue *Change* – et bien des écrivains que l'effervescence collective retient en ce lieu de livres et de débats, fondé par Élisabeth Roudinesco :

Époque heureuse s'il en est. Moi l'étrangère, enfin en France et à Paris, enfin au cœur de ce qui naît, qui s'élabore, en termes d'art et de pensées, je prends le train chaque fin de semaine [...] afin de retrouver le comité de rédaction de la revue auquel rendent visite [...] de nombreux visiteurs et amis : la revue *Change* et Jean-Pierre Faye, Alain Veinstein et France-Culture, Jean Daive et la galerie Maeght, Claude Royer-Journoud et Anne-Marie Albiach, Maurice Roche, Edmond Jabès, et Mathieu Bénézet. [...] j'ai immédiatement le sentiment d'être « chez moi ».⁷⁵

Aussi, précédant de peu l'expérience du théâtre, celle des revues ouvre-t-elle le champ au collectif ; ce faisant, elle pacifie la polarité première : « Moi l'étrangère [...] j'ai [...] le sentiment d'être “chez moi”. » Lieu réel “focalisant” (la France / Paris / la rue Saint-André

⁷² *Roi des cent cavaliers*, op. cit., p.11. Le poème en prose dont est extraite cette phrase révèle une autopoïétique pleinement transposable à l'expérience théâtrale – son écriture.

⁷³ « Contretypage » titre un fragment d'*Éloge de la rupture*, Plombières-lès-Dijon, Ulysse fin-de-siècle, 1991, p. 77.

⁷⁴ *La Face et le lointain*, op. cit., p. 54.

⁷⁵ « Scènes de la vie en prose – Rue Saint-André des Arts (1975-1978) », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 68.

des Arts / la librairie / l'étage « plus secret⁷⁶ » de la librairie où se réunit le comité d'*Action Poétique*) autant que symbolique, la revue ouvre l'écriture à son dehors (Marie Étienne y est publiée dès 1975) en même temps qu'elle l'invite à converser avec d'autres : *Action Poétique* publie dans son n°72, en 1977, son tout premier article (sur Charles Racine). L'expérience se révèle à ce point essentielle que l'aventure critique ne s'est, depuis, jamais refermée : cela fait en effet plus de quarante ans que Marie Étienne invente son parcours d'écriture à l'écoute attentive des écritures d'autrui, qu'elle lit, suit, commente⁷⁷.

Toutefois, si les revues *Action Poétique* et *Change* ouvrent un espace que le théâtre à sa façon doublera (comme on le dit d'un tissu), c'est une autre revue qui, au cours de l'expérience-Chailot, accueillera désormais l'essentiel de ses écritures critiques : *La Quinzaine littéraire* de Maurice Nadeau, que depuis 2015 *En attendant Nadeau* réinvente sur la toile. Membre de son comité de rédaction, Marie Étienne y poursuit – dans les rencontres bi-mensuelles de son comité, dans ses lectures et choix critiques – ce qui s'engagea avec *Action Poétique* : la contribution *en actes d'écriture* à cette sorte d'« hétérotopie⁷⁸ » foucauldienne que constitue la revue, en laquelle le *topos idios* (le lieu du propre) sans cesse négocie avec ce *lieu commun* qu'est le collectif. Bref, où la singularité se frotte, pour advenir, à une communauté agissante.

Dans ce dévouement critique qui n'aura jamais cessé, Maurice Nadeau a sans nul doute joué un rôle essentiel, pour avoir contribué à ce que Marie Étienne – dont il fait la connaissance en 1988 à Chailot – se sente chez elle au sein de sa revue : poète et amie, « doublement chère⁷⁹ » par conséquent, confiait-il au numéro que la revue *NU(e)* consacrait à l'écrivaine en 2011, dont il ouvrait les contributions et hommages critiques.

*

Ainsi l'expérience du théâtre et celle, concomitante, des revues situent-elles le désir d'écriture à l'horizon du collectif, mais aussi de rencontres avec des êtres d'exception qui en confortent la légitimité ; parmi eux, deux hommes qui, pour avoir créé, formé et animé des

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ Un recueil sélectif des centaines d'articles qu'elle a rédigés est à paraître en 2021 aux éditions Hermann.

⁷⁸ Le néologisme, proposé par Michel FOUCAULT, est ainsi défini dans « Hétérotopies, des espaces autres » : « sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. », conférence au Cercle d'études architecturales à Paris le 14 mars 1967 ; 1^{ère} publication 1984 ; texte repris dans *Dits/Écrits (1954-1988)*, tome IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1994, texte n°360 ; reproduit dans la revue *Empan* n° 54, 2004/2, p. 12-19, consultable en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm#>

⁷⁹ Maurice NADEAU : « Une longue amitié », in : *NU(e)* : « Marie Étienne », op. cit., p. 45.

collectifs (avec la part *d'utopie tenue* qu'implique un tel engagement), n'en cultivèrent pas moins leur propre désir d'écriture – en même temps qu'ils soutinrent inlassablement celui d'autrui.

3. Les écritures

Les deux polarités formulées au titre des lieux (ici/ailleurs) et des rencontres (singulier/collectif) informent un rapport au monde qui en vient à configurer un rapport à l'écriture. Les trois polarités que je m'apprête à énumérer sont, elles, intrinsèquement liées au travail même de l'écriture – ou plutôt *des* écritures de Marie Étienne, être poète n'étant pas exclusivement soluble dans la fabrication de ces objets plus ou moins identifiables que l'on nomme "poèmes" : « Écrire de la poésie, de la prose poétique, des récits, des romans, des articles, constitue pour moi un tout⁸⁰. » Recommencer – dont on a vu qu'il s'agissait d'un geste essentiel dans le processus d'écriture – est aussi conférer à une matière la possibilité (ce « stock limité » dont on dispose) de se reform(ul)er autrement, d'habiter un autre espace générique, de se confronter à de nouvelles contraintes formelles... pour tenter, à chaque *reprise*, de mieux dire ce qui toujours échappe (de « rater mieux », dirait Beckett), dans l'espoir que le double ou la copie que constitue le contretypage, à force d'être regardé/développé⁸¹ parviendra à approcher le "type" à jamais disparu. Il serait donc inapproprié de distinguer radicalement versants poétique, narratif ou critique : si genres et formes non seulement varient mais se révèlent bien souvent hybrides dans leurs dispositifs, la matière qu'ils travaillent demeure, quant à elle, identique. C'est du reste une même voix qui traverse l'œuvre, chaque livre en proposant une modulation.

Néanmoins, je ne distingue les trois polarités qui sous-tendent la dynamique d'écriture que pour mieux les penser ensemble dans l'analyse consécutive⁸². Elles ne font sens, en effet, que d'être articulées : 1/ poésie/prose ; 2/ fragment/continuité ; 3/ femme/neutre.

⁸⁰ Marie ÉTIENNE : « L'insolence d'une fille au comptoir », in : revue *Triages* (Saint-Benoît-du-Sault/éditions Tarabuste), n°26, juin 2014.

⁸¹ Un contretypage dit à la fois le double d'une image photographique et la copie obtenue à partir d'un double du négatif.

⁸² Pour une analyse approfondie, je me permets de renvoyer à quatre études sous mon nom qui explorent diversement les trois polarités mentionnées : 1/ « Une poésie qui rêve de prose (Marie Étienne) », in : *Marie Étienne. Organiser l'indicible*, sous la direction de Marie Joqueviel-Bourjea, Paris, L'Improviste, 2013, p. 91-114 ; 2/ « Les couloirs de la langue (Marie Étienne) », in : revue *Contemporary French and Francophone Studies – Sites* (Université du Connecticut, Storrs, États-Unis) : « Nouveaux mondes, nouveaux espaces, II », textes réunis et présentés par Dawn Cornelio, volume 15, n°5, décembre 2011, p. 593-605 ; 3/ « La femme, le neutre, l'écriture (Marie Étienne et au-delà...) », à paraître en 2020 dans la revue *Résonances* (Paris 8) : « Poésie au féminin / poétique(s) du corps », sous la direction de Patricia Godi et Lucie Lavergne, article dont un premier état a paru dans *Poésie au féminin*, sous la direction de Patricia Godi : <http://celis.univ-bpclermont.fr/spip.php?article1052>, p. 123-146 ; 4/ « Ce n'est plus à voir : c'est à dire (Marie Étienne, *Les Soupirants*) », in : *Voir / être vu : réflexions sur le champ*

Ces trois tensions complémentaires (que cimentent des questionnements génériques et formels) se trouvent liées par une même dynamique que modélise un double geste dont l'imaginaire se reprend aux deux modèles récurrents de la couture et du cinéma : *coudre* ; *monter*⁸³. Écrire est composer, assembler des « bouts épars d'étoffe » : phrases, images, scènes, dans lesquelles la fiction le dispute au souvenir, la composition à l'éclatement. On écrit comme l'on monte une robe ou un film : en rhapsode. La troisième polarité (femme/neutre) n'échappe pas à cette intention : il s'agit d'ajouter une parole de femme (écrire en son nom, revendiquer sa place) à un désir de neutre (écrire est une entreprise à tous égards *trans-genres*).

Les quatre études citées en note analysent précisément cette triple tension qui informe les écritures de Marie Étienne ; pour ne pas me répéter mais recommencer autrement, je me propose plutôt ici de procéder mimétiquement, soit, en accord avec la dynamique scripturale qu'il s'agit de révéler, de prélever des morceaux de texte dans le *continuum* de l'œuvre pour les coudre ensemble, dans l'idée que le sens se dégagera des citations ainsi montées en une sorte de *patchwork* en lequel *se réfléchit* le travail d'écriture. La question suivante en résume l'ambition : comment concilier poésie *et* prose, fragment *et* continuité, femme *et* neutre ? – Question à laquelle l'on peut d'ores-et-déjà répondre : d'une part, en se déplaçant (effectivement, symboliquement) ; d'autre part, en inquiétant les frontières que l'on fait ainsi *jouer* (telles les listes « du même auteur » au seuil des livres). Dès lors, écrire consiste à emprunter des passages qui circulent *entre* des espaces que l'on travaille à rendre poreux. Aussi la « topique “subjective”⁸⁴ » de l'œuvre est-elle moins la « chambre (à soi) » (selon la formule reprise à la « chère Virginia⁸⁵ ») que le couloir ; raison pour laquelle je reste attachée à la belle formule « les couloirs de la prose » que concurrence désormais le plus explicite « la poésie comme récit » dans les présentations bibliographiques. L'auteure en expliquait les motivations dans la postface des *Soupirants*, livre aujourd'hui rangé au titre des « romans » après avoir hanté les « couloirs de la prose » :

La prose peut être informelle, suite de mots qui n'a que la logique, que la nécessité du sens. C'est un peu court. On peut alors verser dans ses « couloirs » le matériau brûlant du poétique pour obtenir un texte plein, qui occupe la place, d'un bout à l'autre des deux marges.

scopique dans la littérature et la culture européennes, études réunies et présentées par Peter Schnyder & Frédérique Toudoire-Surlapierre, Paris, L'Improviste, 2011, p. 275-290.

⁸³ La référence couturière est pleinement revendiquée dans *Le Livre des recels* ; la référence cinématographique motive *Les Yeux fermés*.

⁸⁴ Je reprends l'expression aux *Fenêtres* de Jean-Bertrand PONTALIS [2000], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 16.

⁸⁵ Cf. « Toutes nos chambres », in : *Les Yeux fermés*, op. cit., p. 206-209.

Ce qui ne suffit encore pas. Il faut ensuite « monter », comme une couturière les bouts épars d'étoffe, ou comme un cinéaste, chaque scène tournée dans un ordre dicté par les nécessités pratiques et financières, et donc dans le désordre, du point de vue de la logique narrative.⁸⁶

Six ans plus tard, *Le Livre des recels* se referme sur la même métaphore couturière : « D'où l'importance du rapiéçage, ou dirait mon voisin, de l'apiéçage. L'ouvrier apiéceur assemble les morceaux découpés par un autre, pour bâtir le costume. Je parle, j'écris depuis longtemps sur les rapports de la couture et de l'écrit⁸⁷. » La même année, dans *Les Yeux fermés*, la « Petite Femme » étudie « faute de mieux, grammaire latine et broderie⁸⁸ ». On apprend encore dans *Le Livre des recels* que l'arrière-grand-mère était couturière-lingère, que la mère cousait également ; *écrire comme on coud* revendique donc expressément l'héritage maternel :

Je viens de recevoir d'un déménagement le petit meuble, mi-coffret à couture, mi-table à décorer, qui contenait, contient encore les outils de ma mère : ses bobines de fil, ses patrons édités par le *Jardin des modes*, ses aiguilles, ses dés, dont un au moins date de Rose, mon arrière-grand-mère, ses ciseaux – le grand qui taille les tissus, seulement les tissus sinon les lames s'émousseront et le petit, qui défait les ourlets ; son crochet, ses aiguilles – courtes, en métal, pour coudre, et longues en corne pour tricoter ; l'œuf qui bombe la laine et sert à la reprise...

Est-ce du fait de ma mère ? Écrire et coudre sont pour moi deux tâches similaires. Mais différence de taille : la première, inutile, est tournée vers le monde, la seconde, nécessaire, est limitée à la maison : entretien de son linge, habillage des enfants. J'ai préféré le gratuit artistique à l'inusable domestique, sans renier jamais l'héritage des gestes qui vaut celui des textes ; rassemblant des fragments pour en constituer, si possible, un habit de lumière, une harmonie issue de la continuité mais conquise durement. Conquise « contre »⁸⁹.

« Conquise “contre” » : l'expression résumerait lapidairement l'œuvre et le parcours (le champ lexical de la guerre est du reste très présent chez Marie Étienne). Une lignée (de femmes) dans laquelle on s'inscrit (ici, les mères ; plus largement, ces créatrices – écrivaines, artistes – que l'auteure inlassablement cherche à mettre en lumière et dont en quelque manière elle se réclame) ; mais, plus cavalièrement, ces rues traversières que l'on emprunte, qui font dévier hors du droit chemin. Ainsi l'imaginaire topographique de l'œuvre se développe-t-il autour d'une double figure archétypale, non seulement en tension “interne”, mais en mouvement – ou plus justement, qui le conduit : *la lign(é)e* et *le couloir* ; autrement dit l'ascendance (verticale) et le déport (horizontal). C'est à l'intersection sans cesse négociée, rejouée, déportée de ces deux dynamiques internes mais qui conduisent (l'ici vers l')ailleurs que s'informe, chez Marie Étienne, le geste d'écrire – sa nécessité.

⁸⁶ Marie ÉTIENNE, *Les Soupirants*, Paris, Virgile, 2005, p. 104.

⁸⁷ « La réitération (Final, 2008) », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 340.

⁸⁸ « Le visiteur du soir », in : *Les Yeux fermés*, op. cit., p. 109.

⁸⁹ « Rue Rambuteau – Scènes de la vie en prose », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 25.

L'extrait cité plus haut défend la similarité des gestes de l'écriture et de la couture selon une logique chiasmatisque : l'écriture « inutile » est tournée vers le dehors quand la couture, « nécessaire », se limite au foyer. Ce faisant, le parallèle met en valeur un travail dont la poète remarque qu'il est souvent déconsidéré (la femme enfermée dans ses travaux de couture), tandis qu'il pointe la dimension manuelle mais aussi, implicitement, visuelle du geste d'écriture : écrire en effet, c'est agencer des fragments que l'on regarde (compose, choisit, dispose) comme si l'on montait une robe. Si la couture ressort valorisée de la comparaison, cette dernière sous-entend réciproquement que l'écriture n'a pas à être coupée de la matérialité d'un savoir-faire qui ramène le geste à une pratique.

La couture participe expressément d'un imaginaire féminin : ainsi comprend-on que le « par ailleurs » à visée cumulative qui clôt le passage suivant des *Yeux fermés* – relatif aux figures féminines auxquelles s'attache Marie Étienne dans ses « variations » : la Douce de Dostoïevski ; Hester, l'héroïne de *La Lettre écarlate*, de Hawthorne ; sa figure à l'écran dans le film de Sjöström, Lilian Gish –, manifeste une forme de plus-value : « La jeunesse, la douceur, l'intelligence, la force de caractère tournée contre elles, plus rarement contre les autres, et la grandeur morale, voilà qui se retrouve chez elles toutes. *Et par ailleurs, elles cousent*⁹⁰. » Coudre s'offre ainsi comme le prolongement gestuel, en actes, de la « grandeur morale ». Or le parallèle établi entre écrire et coudre, qui suppose d'interroger le rapport des femmes à l'écriture (La couture *au lieu (à défaut) de* l'écriture ? L'écriture *dans la continuité de* la couture ? L'écriture *comme* la couture ? [...]), invite à considérer le geste d'écrire, pour la femme, dans une perspective éthique et non seulement artistique.

Cependant, si Marie Étienne ne cesse de défendre – dans ses textes comme en actes – la nécessité, pour les femmes, d'écrire (de créer)⁹¹, ce n'est pas sans ignorer les risques et les apories qui s'attachent à la notion d'« écriture féminine » : toute essentialisation (toute fixation) est dangereuse, suppose l'œuvre dans la variété de ses actualisations. Or l'écriture, parce qu'elle circule dans des couloirs et participe de cet imaginaire aqueux que je pointais au début de la réflexion, permet de contrer, par l'instabilité du point de vue narratif par exemple, l'assignation à résidence sexuée. Ainsi l'écrivaine justifie-t-elle en conclusion de *Dormans* ses choix narratifs : « Un narrateur qui est tantôt du féminin tantôt du masculin, non par incohérence mais afin de sortir, en l'absence du neutre, de la dualité schématisée des sexes⁹². »

⁹⁰ *Les Yeux fermés*, op. cit., p. 192. Je souligne.

⁹¹ On peut se reporter à son article : « Sommes-nous moins bonnes ? », disponible à l'adresse : <https://ephep.com/fr/content/marie-etienne-les-femmes-poesie-francaise-contemporaine>

⁹² « Fragments de fresque », in : *Dormans*, op. cit., p. 214.

On pourrait également convoquer la figure récurrente de l'Enfant, sorte d'allégorie d'une neutralité salutaire étroitement corrélée à la capacité créative (écrire, c'est être enfant⁹³) : en attestent la parabole « l'Enfant et l'œuvre », dans *Dormans*, plus simplement la dédicace de *Haute-Lice* (« à l'enfant qui dessine »), ou encore la référence, dans *Les Yeux fermés*, à l'Ernesto de Duras, « l'enfant au corps d'adulte⁹⁴ ». Mais ce sont encore les figures aimées de l'Ange, du Fou, de l'Idiot ou du Clown qu'il faudrait ici convoquer, dans leur propension à déranger voire déconstruire identités et assignations.

En ouverture de cette dernière partie, deux verbes s'imposaient : *coudre*, *monter*. Un personnage en cristallise les imaginaires cumulés : celui de Pénélope, qui hante *Le Livre des recels*. Mais ce n'est ni l'épouse fidèle, ni la figure héroïque de l'attente qu'elle signifie chez Marie Étienne, pas même celle d'un faire/défaire/recommencer à l'identique (« Horreur : recommencer le même⁹⁵ ! »). Ce qu'actualise dans la fiction la tisserande, à l'image de sa figure-sœur « tisserande des nuits⁹⁶ » Chahrazade, c'est, par-delà l'aptitude à créer (tisser, raconter, c'est tout-un), la capacité d'improvisation, de variation, de déclinaison qui va de pair avec la conscience aiguë de l'inachevable. De même que défaire ne signifie pas abandonner mais redonner (un) lieu à l'œuvre, re-cartographier le possible, recommencer n'est pas refaire (à l'identique). Ce qu'ouvre le geste réitéré de Pénélope (détisser-retisser), c'est l'espace du faire dans la conscience même (et l'acceptation) de « l'inachèvement perpétuel⁹⁷ » :

Prédilection pour les fragments et pour l'inachevé qui est surtout celle des poètes. Nous bâtissons des citadelles, elles sont inconfortables, *nos textes sont troués*, l'inachevé est notre lot. Nous n'enfermons jamais le sens, nous ne refusons pas, du coup, ses volte-face. C'est en revanche dans des termes et des architectures choisis qu'avec soin, peu à peu, nous montons nos manèges, nous fabriquons de l'improbable.⁹⁸

Si écrire, c'est coudre, c'est également monter – la postface des *Soupirants* en témoigne, et Marie Étienne de conclure à la suite de l'extrait cité au début de cette partie : « On oublie trop souvent les rapports qu'entretient le cinéma avec la poésie⁹⁹. » La remarque appelle le nom

⁹³ Ce n'est pas exactement de la vision baudelairienne de l'enfance dont il s'agit (« le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté » (« L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », in : *Le Peintre de la vie moderne* (1963), *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche « classique », 1992/1999, p. 512), mais de l'Enfant en tant que figure/allégorie/utopie de la création pensée en amont de toute assignation (sexuelle, sociale...).

⁹⁴ *Les Yeux fermés*, op. cit., p. 167 et sq.

⁹⁵ « La réitération. Final (2008) », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 337

⁹⁶ « Scènes de la vie en prose – Tapisserie », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 147.

⁹⁷ L'expression est reprise au titre de Francis PONGE, *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (Paris, Hermann, 1984).

⁹⁸ « Scènes de la vie en prose – De l'inachèvement », in : *Le Livre des recels*, op. cit., p. 153. Je souligne.

⁹⁹ *Les Soupirants*, op. cit., p. 104.

d'Eisenstein, réfléchissant sur « le principe général du montage¹⁰⁰ ». Or l'écrivaine y revient en 2011, dans une section des *Yeux fermés* intitulée « La magie du montage » :

J'empruntais au théâtre et à la mise en scène sa grammaire du geste et son art d'enchaîner, j'espérais prendre au cinéma quelque chose de son art du montage.

Comment le montez-vous ? Pas l'escalier et pas vraiment l'habit. Le film.

Le montage m'intéresse parce que je suis poète.

Pendant plusieurs années, j'ai écrit des fragments qui s'imposaient à moi et que je m'occupais, par la suite, à monter.

Je n'aime pas, je n'ai jamais aimé juxtaposer des textes en me basant sur la chronologie, sur le sujet, jusqu'à ce qu'à la fin ils s'additionnent en recueil.

Quand on est écrivain, on parvient, avec un peu de chance et de talent, à écrire et « monter » de concert.¹⁰¹

Ce que trahit la réflexion insistante de Marie Étienne sur le montage, sa pratique transposée au travail de l'écriture, c'est l'extrême importance accordée au choix (des fragments) et à leur assemblage (la fresque). Les « bouts épars d'étoffe » ne font texte, c'est-à-dire ne forment tissu, qu'à s'assembler en une « architectur[e] choisi[e] ». Mais si écrire est, en termes musicaux, de l'ordre d'un *composer*, ou en termes d'architecture voire de couture, de l'ordre d'un *bâtir* (des « citadelles » comme des robes), il faut à l'écrivain-compositeur-bâtitseur accepter que la vocation de « l'inachevable » ainsi architecturé (mis en forme, *tenu*) soit, à terme, de fabriquer de « l'improbable ». Le texte, l'œuvre ne *tiennent* en effet qu'à la condition paradoxale d'intégrer dans leurs fondations mêmes l'aléa sismique ; ainsi la rigueur se trouve-t-elle mise au service de l'improvisation, cette dernière à son tour conduite et simultanément contenue par un double souci musical et *quasi* pictural :

De la rigueur qui tourne, qui médite et qui chante.

Pas de ressassement. Des inflexions et des refrains.

Plutôt la phrase que le vers.

Livrée au mouvement mais dépendante. Librement dépendante.

Que la course obtenue soit le texte.

Ponctuation, ôtée ou mise, habits qui couvrent ou qui découvrent.

On a besoin, ou pas, d'espace, on aime, ou pas, les blocs de mots.

Moi maintenant j'aime les blocs, la phrase de la prose, comme un champ clos, à l'intérieur de quoi, variations infimes.

On cale bien son rythme, on compte l'*e* muet, on compte avec.

On improvise pour être vrai.

Une histoire apparaît que le vers empêchait, on la laisse passer, par instants, par saccades.

On ne la laisse pas s'emparer de l'espace.

On aime bien les mots suspendus au silence, posés sur le silence.

Comme des notes, uniques, graves, qui donnent sens et forme aux masses.¹⁰²

¹⁰⁰ *Id.*

¹⁰¹ « La magie du montage », in : *Les Yeux fermés*, op. cit., p. 144-145.

¹⁰² « La mer l'amour », in : *Roi des cent cavaliers*, op. cit., p. 44.

*

L'œuvre s'engageait paradoxalement sur un imaginaire spatial de la clôture (*Blanc clos*) ; si elle s'éprouve toujours comme un « champ clos », c'est bien parce que la ceinture dé-finit l'espace in-fini de l'écriture, autrement dit ce « blanc » définitivement ouvert aux « infimes variations » qui paraissent hériter de Mallarmé¹⁰³ la « rigueur » têtue de leur souci musical.

¹⁰³ *Anatolie* a du reste été récompensé en 1997 par le prix Mallarmé.