

UNIVERSITE LUMIERE LYON 2
U. F. R. de Langues et Littératures Etrangères
Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Lumière Lyon 2 (discipline : Anglais) présentée
et soutenue publiquement par
Claudine ARMAND
le 6 novembre 1998

Texte et texture : la production littéraire et picturale d'Anne Ryan

Directeur de thèse : Monsieur le Professeur Roland TISSOT

Jury : Madame Christine Savinel Madame Danièle Pitavy Monsieur Rédouane Abouddahab

Table des matières

INDEX DES NOMS PROPRES .	1
Table des illustrations .	7
Introduction . .	9
Première partie : La production littéraire . .	13
CHAPITRE I : DE LA FIBRE AU TISSU .	13
Filer .	14
Tisser, broder . .	25
Coudre, rapiécer .	32
CHAPITRE II : DANS LA TRAME ET DANS LES EFFILOCHURES DU TEXTE . .	36
L'obsession du plein .	37
L'expérience de l'abîme . .	48
CHAPITRE III : DU METIER A METISSER .	62
Le « poème-fenêtre » .	63
Le sonnet . .	65
Le poème en prose .	67
Le conte . .	69
L'article .	71
La nouvelle .	73
CHAPITRE IV : DE FILS A RACCORDER .	76
Le sens du sacré .	77
Le sentiment religieux .	92
Deuxième partie : L'écriture plastique . .	107
CHAPITRE V : FIBRE ET FORMES . .	108
Formes englobantes .	109
Formes chaotiques .	117
Formes géométriques .	122

CHAPITRE VI : COLLAGE : CORPS ECRIT .	128
Le collage : du rebut au rébus . .	128
Troisième Partie : Le fil d'A/ Ryan .	147
Du texte au tissu .	147
Une femme écrivain dans l'ombre . .	148
Une artiste en marge . .	157
Du scriptible et du visible .	161
Ecriture de la fracture .	162
Figures de l'espace .	163
Ecriture de la relique .	164
Traces et empreintes . .	168
Reprise .	174
Conclusion .	177
INDEX DES NOMS PROPRES .	180
TOME II .	187
ANNEXES . .	187
Bibliographie . .	189
I - L'ŒUVRE PLASTIQUE D'ANNE RYAN . .	189
A - Expositions personnelles .	189
B - Expositions collectives . .	190
II - L'ŒUVRE LITTÉRAIRE D'ANNE RYAN .	192
A - Textes publiés .	192
B - Textes non publiés . .	193
III - LA CRITIQUE SUR ANNE RYAN . .	195
A - Articles .	195
B - Catalogues d'expositions : . .	198
IV - DIVERS .	199
V - LE CONTEXTE ARTISTIQUE . .	199
A - Les années 40-50 .	199

B - Le collage . .	201
VI - ARRIERE-PLAN THEORIQUE . .	204
A - Problématique intertextuelle . .	204
B - Arrière-plan sémiotique .	206
C - Problématique iconique .	207
D - Autres ouvrages . .	208

INDEX DES NOMS PROPRES

Abakanowicz, Magdalena : 6, 329.
Adams, Henry : 63, 64, 311.
Albers, Anni : 329.
Albers, Josef : 243, 327.
Amaral, Olga de : 330.
Anderson, Sherwood : 286, 312.
Anzieu, Didier : 28, 50, 360.
Apollinaire, Guillaume : 202.
Arasse Daniel : 205.
Arp, Jean : 202, 228, 261.
Artaud, Antonin : 6, 363.
Ashbery, John : 257-259, 266.
Bacon, Francis : 28.
Balzac, Honoré de : 289.
Barnes, Djuna : 286, 325.
Barthes, Roland : 9, 265, 350.
Bataille, Georges : 160.
Baziotes, William : 228, 327.
Benjamin, Walter : 360.
Benveniste, Emile : 110.
Borella, Jean : 167.
Brancusi, Constantin : 209, 213, 286.
Braque, Georges : 202, 213.
Braunstein, Nestor : 266.
Breton, André : 229.
Brontë, Emily : 311, 321, 363.
Bultman, Fritz : 324.
Buren, Daniel : 6.
Burri, Alberto : 219, 257, 258.
Campbell, Joseph : 184.
Carroll, Lewis : 249.
Cather, Willa : 310, 312.

Cavaliere, Barbara : 212.
Cavallon, George : 197, 324.
Cendras, Blaise : 202.
Chagall, Marc : 324.
Chicago, Judy : 6, 21.
Cioran, Emil : 188.
Clément, Catherine : 361.
Compagnon, Antoine : 346.
Cornell, Joseph : 247.
Cotter, Holland : 236, 252, 262, 307, 328, 329.
Creeley, Robert : 323.
Cues (de) Nicholas : 296.
Cummings, e. e. : 312.
Darriulat, Jacques : 27.
Deguy, Michel : 7.
De Kooning, Willem : 225, 297, 327.
Delaunay, Sonia : 328.
Deleuze, Gilles : 28, 270.
Dickinson, Emily : 106, 179, 311, 321, 333, 363.
Didi-Huberman, Georges : 53, 289, 300, 317.
Durand, Gilbert : 126.
Dürer, Albrecht : 113.
Eliot, T. S. : 106, 286, 310, 311, 326.
Emmanuel, Pierre : 172.
Ernst, Max : 324.
Faunce, Sarah : 288.
Fédida, Pierre : 29, 39, 301.
Fontana, Lucio : 219.
François d'Assise : 187-188.
Frost, Robert : 86.
Gallet, René : 265.
Gibson, Eric : 255.
Gombrich, Ernest : 362.
Gottlieb, Adolph : 207, 228.
Graves, Morris : 212.
Guggenheim, Peggy : 325.

Guillaume, Marc : 300.
Hammilton, Ann : 330.
Hayter, Stanley William : 197, 222, 228, 231, 326.
Hemingway, Ernest : 161, 310.
Hesse, Eva : 329.
Hicks, Sheila : 329.
Hofmann, Hans : 196, 197, 212, 225, 228, 231, 232, 236, 238, 324, 325, 327.
Hoffman, Frederick J. : 309.
Hopkins, Gerard Manley : 46, 64, 265, 311, 313, 363.
Howell, Douglass : 259, 288.
Jacob, Max : 202.
Jean de la Croix : 186-189, 253, 311,334.
Kahlo, Frieda : 325.
Kandinsky, Wassily : 6, 12, 14, 202,225, 244, 247.
Keats, John : 74, 77, 78, 80, 313.
Klee, Paul : 6, 202, 244.
Klimt, Gustave : 209.
Kolar, Jiri : 6.
Koplos, Janet : 330.
Kramer, Hilton : 249, 250.
Krasner, Lee : 259, 325.
Kristeva, Julia : 21, 76, 313, 360, 361.
Kruger, Barbara : 6.
Kushner, Robert : 250.
Lacan, Jacques : 27, 76, 191, 299, 314.
Lamb, Charles : 313.
Lawrence D. H. : 122, 311.
Leclair, Serge : 278, 362.
Leiris, Michel : 157.
Lemardeley-Cunci, Marie-Christine :137.
Lewis, Windham : 286.
Lipchitz, Jacques : 324.
Li T’Ai Po (Li Po) : 49.
Loreau, Max : 30, 89.
Lulle, Raymond : 311.
Malevitch, Kasimir : 239.

Marin, Louis : 353.
Mason, Alice Trumbull : 6,
Masson, André : 223, 231, 238, 324.
Martin, Agnes : 6, 253.
Matisse, Henri : 6, 261.
Matta, Roberto : 324.
McFadden, Elizabeth Eaton : 23, 140, 141, 257, 261, 306, 329.
McNeice, Louis : 335.
Merleau-Ponty, Maurice : 29.
Meschonnic, Henri : 40, 117.
Messenger, Annette : 330.
Michaux, Henri : 6.
Milton, John : 80.
Miro, Joan : 222, 228, 231, 324.
Mondrian, Piet : 6, 239, 324.
Montrelay, Michèle : 30.
Moore, Marianne : 286, 312.
Motherwell, Robert : 6, 202, 228, 327.
Myers, John Bernard : 140, 187, 265, 286, 308.
Nevelson, Louise : 325.
Newman, Barnett : 6, 207, 252, 307, 324.
O'Keeffe, Georgia : 286.
Oppenheim, Meret : 325.
Otis, Gage : 249.
Panofski, Erwin : 113.
Patchen, Kenneth : 323.
Pereira, Irene Rice : 325.
Peri, Eve : 329.
Picasso, Pablo : 202, 209, 213.
Platon : 15, 72.
Pollock, Jackson : 225, 228, 231, 236, 238, 259, 307, 327.
Pound, Ezra : 312.
Rauschenberg, Robert : 257.
Reinhardt, Ad : 6, 252, 327.
Reverdy, Pierre : 202.
Rilke, Rainer Maria : 26, 311.

Rosolato, Guy : 185.
Rothko, Mark : 207, 228, 243, 244, 252,324, 328.
Rouault, Georges : 300.
Rubinstein, Charlotte Streifer : 325.
Sage, Kay : 325.
Sami-Ali : 249.
Sandler, Irving : 231.
Saussure, Ferdinand de : 315.
Savinell, Christine : 106, 333.
Schwitters, Kurt : 6, 197, 202, 257-258,271, 327, 328, 362.
Scot, Duns : 265, 311.
Serra, Junipero : 140, 141, 146, 165,181-187, 306, 349.
Serres, Michel : 273.
Shakespeare, William : 106.
Smith, Tony : 196, 307, 324.
Sollers, Philippe : 297.
Staël, Nicolas de : 244.
Stamos, Theodoros : 327.
Stein, Gertrude : 312.
Stevens, Wallace : 312.
Stieglitz, Alfred : 308.
StilUn der hill, Eve lyn

Table des illustrations

Fig. 1 : <i>Blue Collage</i> , 1954.....	31
Fig. 2 : <i>Symbol</i> , 1946.....	169
Fig. 3 : <i>Head of a Girl</i> , 1945.....	204
Fig. 4 : <i>Head</i> , 1945.....	206
Fig. 5 : <i>Embrace</i> , 1945.....	208
Fig. 6 : <i>Annunciation</i> , 1945.....	211
Fig. 7 : <i>Untitled</i> , non daté.....	215
Fig. 8 : <i>No. 540</i> , 1954.....	218
Fig. 9 : <i>Sleep</i> , 1946.....	221
Fig. 10 : <i>XXXIX Trials</i> , 1949.....	223 Fig.
11 : <i>No. 236</i> , 1949.....	
12 : <i>No. 319</i> , 1949.....	
13 : <i>No. 582</i> , 1951.....	
14 : <i>No. 67</i> , 1948.....	
15 : <i>No. 30</i> , 1953.....	
16 : <i>No. 405</i> , 1951.....	
17 : <i>No. 596</i> , non daté.....	
18 : <i>No. 547</i> , 1954.....	
19 : <i>Untitled</i> , 1950.....	
226 Fig. 233 Fig. 237 Fig. 240 Fig. 242 Fig. 246 Fig. 248 Fig. 251 Fig. 264	
Fig. 20 : <i>No. 10</i> , 1949.....	268
Fig. 21 : <i>No. 8</i> , 1948.....	272
Fig. 22 : <i>Arch Mallorca</i> , 1953.....	274
Fig. 23 : <i>Arch Mallorca (détail)</i>	276
Fig. 24 : <i>No. 706 Red Collage III</i> , 1954.....	280
Fig. 25 : <i>No. 395</i> , 1950.....	284
Fig. 26 : <i>No. 579</i> , non daté.....	287
Fig. 27 : <i>The Flowers</i> , 1948.....	291
Fig. 28 : <i>No. 532</i> , 1951.....	293 Fig.

29 : <i>No. 299</i> , 1949.....	296	Fig.
30 : <i>Lazarus</i> , 1946.....	298	Fig.
31 : Fac-similé de « Mediterranean Fishing Boats » et		

« Para Lavar » 352

Introduction

L'histoire de l'art moderne et contemporain révèle de nombreux exemples de peintres qui ont écrit ; parmi eux, Kandinsky, Mondrian, Klee, Matisse, Buren ou encore Barnett Newman et Ad Reinhardt. Des femmes ont également eu recours au langage verbal : Alice Trumbull Mason, Magdalena Abakanowicz, Judy Chicago, Barbara Kruger ou Agnes Martin. Pour tous ces artistes, l'écriture surgit au cœur de la pratique picturale, l'une se prolongeant en l'autre dans un même mouvement ou elle est un moyen d'exprimer des positions idéologiques. A l'inverse, plus rares sont les écrivains qui ont peint ou dessiné. Ce sont des auteurs célèbres, comme Artaud et Michaux et d'autres peu connus pour leur production picturale, comme Strindberg. Certains artistes ayant pratiqué le collage sont également passés d'un médium à l'autre, notamment Motherwell, Schwitters et aujourd'hui encore Jiri Kolar. Deux approches différentes se confrontent : mouvement de va-et-vient chez Michaux ou rapport de complémentarité chez Schwitters et Artaud pour qui la peinture était un matériau sonore semblable à la poésie.

L'expérience d'Anne Ryan, née aux Etats-Unis en 1889 et décédée en 1954, est d'un autre ordre. D'abord poète dans les années vingt puis auteur d'articles et de nouvelles, cette femme écrivain ignorée par les éditeurs, décide en 1936 d'abandonner l'écriture. Privée d'un code, elle cherche un moyen substitutif et se tourne vers la peinture. Elle travaille différentes techniques, la peinture à l'huile, le pastel, la gravure sur bois et le collage. Tout en réalisant des collages (de 1948 à 1954) de manière intensive, elle continue à écrire, des nouvelles et quelques poèmes. Il en résulte une œuvre bifocale qui se tisse du croisement de deux codes énonciatifs opposés, le verbal et l'iconique, à l'intérieur desquels se mêlent différents genres littéraires et plastiques.

D'emblée se pose le problème de la traduction, c'est-à-dire le passage d'un mode d'expression à un autre, en sachant qu'à l'origine de l'activité picturale chez Anne Ryan, il y a manque et privation. Aussi l'écriture plastique aurait-elle pour fonction de pallier une urgence. La question sous-jacente est alors de savoir si un art va « mimer » l'autre¹. Il convient donc d'observer les procédures de création verbale et plastique à l'œuvre afin de mettre en lumière la singularité de chaque démarche et de s'interroger sur les rapports de transversalité. Quels sont les points de jonction, les divergences ? Quelle est l'articulation entre les deux systèmes sémiotiques hétérogènes, le code linguistique étant linéaire et digital tandis que le code iconique est non-linéaire, immédiat et analogique ? A ces questions se greffent la problématique centrale de l'énonciation et le statut du sujet – sujet déplacé – à l'origine de deux pratiques d'écriture différentes. C'est dans cette perspective du déplacement qu'il faut tenter de cerner la place du sujet : l'œuvre donne-t-elle un double accès au sujet ou s'agit-il d'un sujet différent² ?

L'intitulé de cette étude « Texte et texture » a pour valeur emblématique de souligner le passage d'un médium à l'autre. Par son étymologie, le « texte » est un tissu, c'est-à-dire un espace d'entrecroisement et il figure métaphoriquement le lien. Texte et texture : les deux mots sont doublement soudés entre eux, par la conjonction d'une part et par les échos phoniques et sémantiques d'autre part. Le terme « texture » renvoie également au tissu puisqu'il désigne l'activité de tisser, d'entrelacer, de créer des liens. Il sert pour signaler l'agencement des éléments mais aussi la composition, le liant. Par ailleurs, il est fréquemment utilisé en peinture pour qualifier l'épaisseur, le feuilletage d'un tableau et traduire la qualité physique d'un matériau, par exemple les glacis, les jeux de transparence et de matité. En outre, il apparaît de manière récurrente dans les écrits sur la peinture abstraite, notamment pour décrire le travail des pigments sur le support, les effets de lumière, les traces de pinceaux, le grain du matériau. Par son rapprochement avec le tissu, le mot contient également des connotations tactiles et sous-tend le rapport au corps.

Parler de la texture de l'œuvre plastique d'Anne Ryan signifie prêter attention aux constituants picturaux et au support : l'interpénétration des couches, la distribution et la qualité des couleurs, les nervures du bois dans les gravures, le grain du papier et du tissu. Les collages se caractérisent par l'utilisation du papier et du tissu essentiellement, un matériau qui condense et véhicule des impressions et des sensations. Le mot « texture » s'applique aussi à la production littéraire et renvoie à l'épaisseur du tissu linguistique. Texte et texture jouent de leur complémentarité et désignent à la fois le support d'écriture et le matériau sémantique, phonologique et phonétique. Le texte est tissage mais en son creux il donne parfois à voir des trous ou des fissures. Par contiguïté paronomastique, tissure, autre terme pour désigner le tissage, rime avec fissure, comme tissage avec détissage, tresse avec détresse. Le sujet se niche au cœur du texte et c'est entre les mailles de son tissu qu'il est à saisir³.

¹ Comme l'observe Michel Deguy, un « art mime l'autre grâce à ce qui lui manque et qu'il désire « exprimer » par trans-position ». Voir Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule* (Paris : Editions du Seuil, 1987) 144.

² Le terme « sujet » est à prendre dans le sens lacanien, c'est-à-dire dans son rapport au langage, à l'Autre, à l'inconscient.

L'objet de cette étude est d'analyser les différents constituants linguistiques et picturaux de l'œuvre à la lumière de la problématique de l'un dans l'autre, du plein et du vide. A cet effet, il semblait nécessaire de séparer les deux types d'écriture car chaque code ressortit à un vocabulaire et à une syntaxe qui lui est propre. De surcroît, les deux pratiques s'inscrivent dans un contexte historique, social et littéraire différent. Chaque partie comporte des analyses détaillées d'un certain nombre de textes, de gravures et de collages. La dernière partie place l'œuvre dans son contexte littéraire et artistique et souligne les raisons qui ont amené l'auteur à se priver de l'écriture verbale. Elle propose, par ailleurs, une lecture synthétique du corpus pour signaler les points de rencontre entre le scriptible et le lisible. Enfin, parler du sujet revenait également à traiter de la question de l'altérité. En conséquence, outre la démarche adoptée de type analytique et sémiotique, il paraissait indispensable d'emprunter des outils au discours psychanalytique.

Ecrivain et peintre, Anne Ryan donne à lire une œuvre multiple et variée, complexe et énigmatique, l'itinéraire d'une femme au parcours méandreux qui invite le lecteur à rechercher le fil. C'est ce fil que nous avons tenté de retrouver.

³ Telle est aussi la définition que donne Roland Barthes du texte comme entrelacs et lieu de vacillement du sens. Il écrit : « *Texte* veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile ». Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris : Editions du Seuil, 1973) 100-101

Première partie : La production littéraire

Voir

Du bleu, du bleu s'éleva, s'éleva et tomba. Du pointu, du mince, siffla et fit intrusion, mais ne transperça pas. Dans tous les coins ça a résonné. Du brun épais resta suspendu apparemment pour l'éternité. Apparemment. Apparemment. Plus écartés tes bras que tu écarter. Plus écartés. Plus écartés. Et ton visage couvre-le d'un tissu rouge. Et peut-être qu'il n'est encore pas du tout dérangé : toi seul t'es dérangé. Saut blanc après saut blanc. Et après ce saut blanc de nouveau un saut blanc. Et dans ce saut blanc un saut blanc. Dans chaque saut blanc un saut blanc. Justement ce n'est pas bien que tu ne voie pas le trouble : car c'est dans le trouble que ça réside. C'est à partir de là que tout commence - - - ça a craqué. Wassily Kandinsky

CHAPITRE I : DE LA FIBRE AU TISSU

Si le texte est bien un tissu de fils entrelacés ou encore un espace feuilleté et ajouré, il est, pour Anne Ryan, avant tout une matière, visuelle et sonore⁴, fibreuse et fluide, comme peut l'être la couleur pour le peintre. Cette matière constitue le matériau de base à partir duquel elle élabore et façonne une œuvre diverse où s'entrecroisent des motifs picturaux et musicaux.

Le filage, le tissage et la broderie sont des tropes récurrents liés d'une part, à

l'activité créatrice, c'est-à-dire au processus de fabrication du texte et à la problématique du voilement et du dévoilement et, d'autre part, au féminin, lieu où s'abîme le désir, où quelque chose cherche à se dire tout en se dérochant.

Filer

De l'art de filer

Cette activité dont les origines sont lointaines consiste à travailler le matériau brut, la fibre, et à le transformer afin d'obtenir le fil nécessaire au tissage qui depuis toujours est étroitement assimilé au vécu des hommes. Depuis l'Antiquité, le fil a représenté la texture de l'univers et, quenouille et fuseau où le fil s'enroule et se déroule étaient les signes du destin placés entre les mains des grandes déesses, les Parques, femmes détentrices d'un pouvoir puisqu'elles étaient à même de mesurer, avec leur fil, la vie des hommes. Dans *La République*, Platon raconte qu'au milieu du monde se tient un fuseau qui dévide son fil, un fuseau tourné par la main de la Nécessité. De tous temps, le filage et le tissage sont donc des tâches traditionnellement assignées à la femme, confinée à l'intérieur de la maison familiale. Là, dans la solitude et le silence, elle accomplit des gestes routiniers, dans l'attente d'un retour, celui de l'époux ou de l'amant.

Comme l'indique le titre, c'est autour de la vie d'une vieille fille que s'articule le poème narratif « From A Spinster ». Recluse dans sa maison (« Branded "recluse" and pitied by the curious of the town »), elle est abandonnée à sa solitude⁵. Elle est à l'image de ces femmes qu'Anne Ryan aime dépeindre, des êtres en marge, vivant à l'écart du monde et des hommes, telles ces religieuses enfermées dans un cloître et décrites dans « Parable in Stone » ou « The Kiss ». Les écrits, depuis les premiers poèmes de 1925 jusqu'aux nouvelles dont la dernière, publiée à titre posthume en 1958, rassemblent des fragments de vies qu'Anne Ryan isole et juxtapose à . partir d'un manque ou d'une absence³. C'est d'ailleurs autour de ce lieu du vide à cerner et de la privation que s'articule la production littéraire et plastique de cette femme auteur. « From A Spinster » laisse entendre la voix d'une femme (la préposition « from » dit l'origine et appelle « to ») qui ne rencontre pas d'écho. Seule dans sa maison, loin des autres, elle vit, telle Pénélope, dans l'attente, mais dans l'attente de celui qui ne viendra jamais, ainsi que le laisse entendre la strophe d'ouverture :

***No one tonight will take the terraced, tangled path That leads to this old house...
No one will come, as usual. And yet I am not at all lonely ; For to keep me
company in the level sun which floods this ginger-bread balcony Will return again***

⁴ Kandinsky disait qu'il entendait parfois le « chuintement des couleurs en train de se mélanger ». Il écrit : « Il me semblait parfois que le pinceau, qui avec une volonté inflexible arrache des fragments de cet être vivant des couleurs, faisait naître à chaque arrachement une tonalité musicale ». Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922* (Paris : Hermann, 1974) 115. Pour Anne Ryan écrivain, la musicalité est à rechercher dans le rythme et dans le tissu allitératif des mots. L'artiste donne à entendre cette matière sonore dans le travail d'incision du bois et dans la manipulation du papier et du tissu.

⁵ *Lost Hills* (New York : New Door Press, 1925) 24-27. Voir Annexes Tome II p. 5-8

the memory-misted frenzy of an other summer dusk. And the sea at the foot of the cliff which forms the black foundation of this isolated house Must murmur, and swirl, and be sucked back through the rounded rocks, To murmur anew its accompaniment to a dream.

Les premiers mots soulignent d'emblée l'impossible rencontre. Les termes négatifs, mis en exergue par leur position initiale, et le parallélisme au vers ⁶, traduisent à la fois l'absence de l'autre et la douleur qui naît de cette absence. Les expressions « as usual » et « not at all » dans des énoncés où se conjuguent affirmation et dénégation (« No one will come, as usual./ And yet I am not at all lonely ») de même que la coupure typographique aux vers 7 (« frenzy of an-/other summer dusk ») trahissent ce sentiment. Le poète multiplie les signifiants de la négativité et les échos phoniques pour signaler des points d'achoppement. La répétition et la contiguïté des occlusives (« No one tonight will **take the terraced, tangled path** ») en sont un indice révélateur ⁷. L'allitération en /t/ sature le premier vers au rythme martelé et fait immédiatement écho au titre (« Spinster »). La consonne résonne également dans d'autres termes ou dans des groupes de mots faisant référence à la vieille fille, à son quotidien confiné et monotone, tels « discontent », « cloistered », « austere », « solitary ». A la répétition de la consonne s'ajoute le son /u:/ de « groove » dans « Contentment in its accustomed groove ». Ici, dans le signifiant aux résonances dickinsoniennes – image du sillon tracé dans la terre et lieu du creux – se lit le poids d'une existence routinière et solitaire. Cette idée est reprise à la fin du poème par « the graying drabness of my days ». Dans d'autres textes, c'est l'image de la roue qui dit la routine (« Monica without resistance lapsed into that slowly turning wheel of order » dans « The Kiss » ⁸), l'ennui et la banalité du quotidien (« His days wheeled away commonplace and unexacting, heavy and boring » dans « The Wedding » ⁹).

Le chemin mène à une maison, lieu de l'intériorité et de l'intimité ; cependant l'accès y est difficile. L'adjectif « tangled » renvoie à l'image de l'enchevêtrement et du labyrinthe et répond à « rambling » cité dans le poème mais aussi à « winding » et « maze », autres mots récurrents dans l'œuvre liés à la problématique centrale de l'un dans l'autre. Deux axes s'affrontent : la ligne (« leads to » indique la direction, la voie à suivre pour atteindre un lieu et ne pas s'égarer, sorte de fil d'Ariane) et l'entrelacs, figure emblématique de l'enfermement de la femme, prisonnière de sa solitude et de son corps. La vieille fille se remémore une scène auprès de son amant :

How cold, how quaint, I must have seemed ! No ruffled wide white skirt, No tapping satin slipper, Was able to soften the stiffness of my pose. Turning, I could

⁶ *Lost Hills*, l'unique recueil de poèmes publié, se divise en deux parties : « Impressions » et « Portraits ». Les titres des poèmes portent souvent des prénoms de femmes d'origines diverses, comme « Tin Su Tan », « Magdalene » ou « Rosamond » et la plupart des nouvelles tracent le vécu et l'expérience de femmes, comme les textes sur Majorque mais aussi « Fear », « Ludvica », « She Was Divorced » ou « The Darkest Leaf ».

⁷ C'est moi qui souligne ainsi que dans les exemples suivants.

⁸ *Anne Ryan Papers*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C. Voir Annexes p. 27

⁹ *Anne Ryan Papers*, p. 10

***find him peering, puzzled, doubting, Looking from under his clear eyes
appraising me. I would not be appraised ! (...) Many studied stilted partings
Colored the graying drabness of my days.***

Ce qui frappe avant tout, c'est l'enchaînement d'adjectifs associés au corps et à l'apparence physique, des termes également soudés entre eux par les allitérations en /s/ (« **skirts** », « **satin slipper** », « **soften the stiffness** », « **studied stilted** ») et les assonances. Des groupes de mots se font ainsi écho dans des vers où le poète multiplie les parallélismes (« How cold, how quaint », « No ruffled wide white skirt », « No tapping satin slipper ») et les figures en chiasme (« appraising me./I would not be appraised ! »). Les mots s'empilent et s'ajoutent les uns derrière les autres (« peering, puzzled, doubting »), comme pour signaler la difficulté à dire l'intime. D'autres adjectifs juxtaposés, tels « studied stilted » trahissent les réticences (« I would not be appraised ! ») d'un corps de même que ses désirs (« soften the stiffness »). Cette idée est corroborée par la mise en évidence du *je* énonciatif dont la présence s'affirme dans la répétition des modaux et dans les indices de ponctuation comme les points d'exclamation. Parallèlement, les structures négatives et le réseau allitératif tissé autour de l'occlusive opposée à la sifflante ont pour fonction de suggérer le repli et la pétrification. D'autres énoncés, tel le distique « So cloistered, locked away my real self lies/In days grown ordered and austere », attestent le sentiment de l'enfermement d'un être emmuré dans son silence, partagé et tiraillé entre le besoin de solitude et de liberté (« from this silence is plucked freedom ») et le désir de l'autre.

A la vision fantasmagorique de la femme transformée en princesse pour un court moment (à l'heure sonnante, « tapping », Cendrillon se voit dépossédée de ses plus beaux atours, de sa longue robe et de sa pantoufle de vair/de satin) s'oppose la rigidité et les résistances d'un corps (« skirt », « satin slipper », « soften » contrastent avec « stiffness »). Cette tension inhérente au poème est renforcée par les blancs du texte, les nombreux espaces troués de points d'exclamation et de suspension et le rythme des phrases.

Les vers 1 à 4, par exemple, sont saturés de la consonne /t/ et déploient un rythme iambique. Les mots sont pesés et résonnent dans un balancement consonantique perceptible également dans le titre. En effet, le signifiant « spin-ster » évoquant l'activité de la femme assise au rouet, convoque des images de mouvement, à la fois de circularité (le mouvement circulaire continu du fuseau) et d'alternance (le mouvement alternatif et rythmique produit par la pédale du rouet).

La femme ressemble à Pénélope qui chaque nuit défait le travail journalier afin d'éternellement renvoyer l'échéance. La répétition de « again » atteste la routine du quotidien (« to keep me company (...)/Will return again»). Elle déroule l'écheveau du temps, rassemble les bribes du passé et coud le tissu de la mémoire (dans « spinster » s'entend aussi le mot « pin », l'épingle qui attache et fixe, l'aiguille qui relie et ravaude). Seule, devant le rouet, elle se raconte des histoires et s'abandonne à ses fantasmes. Quelque chose fait retour (« again », « anew ») qui est de l'ordre du désir (« memory-misted frenzy ») toujours inassouvi car lié à l'éphémère et à la perte. Le tiret entre « memory » et « misted » trace le décalage entre le moment vécu et ce qui reste de la perception d'un désir intense, c'est-à-dire un souvenir flou (« misted » renvoie

sémantiquement à « faded » dans « the faded episode of love » et phoniquement à « missed », syntagme important dans l'œuvre). Quant au modal « must », il trahit l'urgence du désir soulignée également par le caractère redondant de certains mots juxtaposés, tels « return again » et par les échos allitératifs. La bilabiale /m/ est une autre consonne dont le son emplit le poème, toujours associée à la notion de fluidité : « **M**any **m**oments flooded with the **m**usic of his playing », « **C**oming through the window to **m**ingle with the sea ». Ces procédés ont pour effet de surcharger le texte afin de masquer le vide de l'absence, de la séparation. Par ailleurs, le mouvement de va-et-vient perceptible dans le balancement syllabique (« **m**ur-**m**ur ») est évocateur du mouvement des vagues, une autre image développée dans le poème.

L'eau est en effet une image récurrente (le signifiant « sea » est le mot de clôture du texte) étroitement liée au désir et au fantasme d'origine. Elle s'inscrit dans des vers à la syntaxe opulente et fluide et au rythme à dominance anapestique qui produit un ralentissement dans le texte :

And the sea at the foot of the cliff which forms the black foundation of this isolated house (...). And the rain and the chill of the sea entered into our meetings. (...) All the salt, the tang, the freshness of the sea !

Un autre passage montre comment le poétique se glisse dans des bribes d'un langage pré-verbal et comment le texte est traversé par une série d'éléments sémiotiques¹⁰ :

And the sea... Oh the sea ! Now like a lady laden With flounces frothy white, Each wave spreads out pale tinted and transparent skirts, Edging vividly the sands with frilled weedy curves of green !

Dans le vocatif d'ouverture et les repères de ponctuation se lit d'emblée le rapport entre l'eau et le féminin. La mer est comparée à une femme, objet de désir et de séduction. La syntaxe accumulative et le rythme expansif de la phrase contribuent à l'évocation d'une scène fortement érotisée. L'acte sexuel est suggéré par le mouvement de va-et-vient de la vague, une image reprise et développée dans « December Landscape » où les vers déploient une syntaxe souple, tel un tissu que l'on déroule en ondes superposées :

While higher up the beach each wave can thrust The wood of wrecks and spread its icy spume Among the sucking weeds that mat upon its loom¹¹.

Les mêmes mots se retrouvent suggérant le mouvement de la vague (« each wave », « spread ») ou la blancheur de l'écume (« frothy white » répond à « icy spume » lui-même appelant « sperm » par écho paronomastique). Tous ces mots concourent à révéler un corps, c'est-à-dire à le mettre à nu, à le dévoiler tout en le dissimulant. Dans « From A Spinster », c'est un corps féminin qui désire être découvert à travers le voile qui le masque toujours, une idée que sous-tendent les adjectifs « tinted » et « transparent » (« pale tinted and transparent skirts »). A travers ce corps, quelque chose cherche à se dire ou à être montré qui ne peut être formulé que par différents détours (le signifiant « sea » appelle également par homophonie le vocatif « see » pris dans sa valeur monstrative). Le

¹⁰ Le mot est pris dans le sens où l'entend Julia Kristeva. Le sémiotique est cette modalité du procès de la signifiante qui s'origine dans le corps pulsionnel (le rythme, l'intonation, les sons...).

¹¹ *Anne Ryan Papers*

matériau sonore des mots et en particulier les rapprochements phoniques sont un indice révélateur d'une écriture du dévoilement, comme le montre le procédé d'entassement à l'œuvre dans plusieurs vers : « like a lady laden », « With flounces frothy white », « tinted and transparent skirts », « Each wave ». Au sème de la fertilité et à l'image de la plénitude s'oppose la stérilité du paysage autour de la maison de la vieille fille (« gaunt thin cedars », « scrubby bay », « hardened beaches »). Tous ces mots contribuent à dépeindre la vie d'une femme prisonnière de la routine mais aussi de son propre corps. C'est donc à travers la mise en place d'un discours métaphorique centré sur le corps que le texte laisse entrevoir les pulsions psychiques qui l'habitent.

L'image du flux (« flood »)

¹² revient plusieurs fois dans l'œuvre. Elle suggère l'idée de débordement et de profusion. Dans le poème, elle est associée à la mer/mère, figure métaphorique de la fertilité et de la fusion avec l'autre :

Thus many hours prim and conversational ; Many moments flooded with the music of his playing, Leaping across the darkness from the candle-lighted room, Coming through the window to mingle with the sea ;

Cet extrait met en lumière le rapport au corps dans les structures parallèles des deux premiers vers (« many hours prim » et « Many moments flooded ») où l'adjectif « prim » s'oppose à « flooded ». En fait, tout le travail d'Anne Ryan naît de cette tension entre dire et retenir et peut se définir à partir de ces deux mots ¹³. L'adjectif « prim » sous-tend la notion d'ancrage au corps et revient avec insistance sous la plume de l'auteur (« Monica was a prim and reluctant person » dans « The Kiss » ¹⁴). Cette idée est également exprimée dans « Late Blooms the Eglantine » à travers l'adjectif « straight-laced » et la répétition de l'adverbe « stiffly » ou du verbe « stiffen » faisant écho à « shrinking back » (« They lay stiffened in the big bed under the heavy quilts » ¹⁵). Ici, dans « From A Spinster », l'adjectif « prim » a pour équivalent « stiffness », « pose », « seemed » et « feigned » opposés à « flood », lui-même synonyme de « flow » et « pour ». A partir de ces mots se dessine la structure dialectique de l'œuvre dont les deux pôles sont la nécessité de dire et la réticence, voire l'impossibilité de dévoiler les secrets d'un corps, ce corps que l'auteur parvient néanmoins à montrer dans son travail plastique.

¹² Anne Ryan peintre utilise également souvent cette image lorsqu'elle parle de la couleur

¹³ Cette réticence à dire ou à dévoiler le corps est à relier aux origines de l'auteur née dans une famille de catholiques fervents de souche irlandaise et à l'environnement puritain dans lequel elle a vécu. Evoquant le passé de sa mère et l'héritage victorien transmis par ses ancêtres, Elizabeth Eaton McFadden raconte : « To the end of her life Mother retained traces of this mid-Victorian tutelage, evidenced by such maxims as "A lady puts her gloves on in her home not on the street." Mother might laughingly recall that her grandmother always put a coat on, hot weather or not, saying of a neighbor who didn't, "She went out in her shape." Yet somehow she always seemed to make summer dresses with bolero jackets ». « Anne Ryan », *The Saint Elizabeth Alumna*, Spring 1956, p. 4.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 5

¹⁵ *Anne Ryan Papers*, p. 6, 8, 13, 14, 16

Le substantif « flood » a aussi pour fonction métaphorique de signaler la pulsion créatrice toujours associée au fantasme d'origine. Le choix des verbes et la préposition « back » (« murmur », « swirl », « sucked back ») dans la strophe d'ouverture suggèrent en effet un désir de régression. Les mots sont regroupés autour de la sifflante (« sucked », « swirl », « sea ») pour dire le lien entre l'eau et le bonheur originel et la nostalgie d'une symbiose entre la mère et l'enfant. D'autres termes corroborent ce désir : l'écho entre « rocks » (répondant à « foundation » pour évoquer la solidité du matériau) et l'image du bercement de l'enfant (« Rocking so passively on the sun-yellowed balcony... »). En outre, les rochers présentent des formes arrondies (« rounded rocks ») et le bruissement de l'eau est semblable à un murmure, une voix à peine perceptible, protectrice et enveloppante, comme en témoigne la contiguïté des verbes « murmur » et « swirl ». L'image du tourbillon suggérée par « swirl » (reprise dans le texte par « whirlpool ») rend compte de l'idée de circularité et de cycle. Le trajet du poème est donc celui d'un retour (« anew ») vers l'origine (« murmur » est répété), à l'antériorité du mot. Le murmure suggère une perception lointaine, il est l'ébauche d'un son et renvoie à un état premier du langage ou encore aux lallations de l'enfant.

Ainsi le poète associe-t-elle des sensations visuelles et auditives à des images d'oralité en multipliant les labiales et répète-t-elle les redoublements syllabiques (« mur-mur », « sum-mer », « gin-ger »), comme si son désir était d'imprimer dans la pâte sonore des mots et dans le rythme tout ce que le langage ne parvient à dire et à transmettre. Le poétique, chez Anne Ryan, est bien dans cette matière opaque qui habite les mots. Il est également mouvement en arrière, à la fois renaissance et espace privilégié où se déploie le féminin, retour qui requiert un déplacement et des détours. Les images, les comparaisons, les métaphores, bref toute une série de figures de la médiation, sont les outils de base dont le poète use abondamment pour tenter de communiquer l'indicible.

De la métaphore filée

Deux poèmes en particulier, « Lines to a Young Painter » et « Blue Collage », révèlent cette texture. En effet, ils sont faits d'un tissu métaphorique centré autour du sujet, être de parole et corps où s'enracine le langage. La métaphore, qui vise à s'approcher au plus près de l'objet innommable par le procédé du déplacement, est à l'œuvre dès les premiers vers de « Lines to a Young Painter »¹⁶. Celui-ci est composé de deux strophes de longueur inégale aux vers non rimés :

***The eye, the folded and prismatic eye is there ; For more with sight than any other sense
Is death put off And daily greeted jocosely. The yellow sun at Arles In one roused glance
Poured over the ocher wall and stayed yellow Because the eye records, blesses,
is warm, sharp and fervent. Color is yours and the wit of color. The unknown layer
on the palette Plus the far whirligig of cities or waste Which***

¹⁶ Ce poème a été écrit en 1936 à un moment charnière dans la vie de l'auteur. En effet, cette année-là, découragée faute de ne pouvoir être publiée, elle décide de se tourner vers la peinture dans l'espoir de conquérir un autre public plus à même de l'entendre. « Lines to a Young Painter » a finalement été publié en 1944 dans le magazine *Voices* 119 (Autumn 1944) p. 27. Quelques modifications sont perceptibles entre la version publiée et le texte original (l'orthographe d'un mot, la ponctuation, la mise en forme, un vers a été ajouté dans le poème publié). Voir Annexes p. 18

you shall meet Spins into the distance. And that stretch of poverty which you shall perform, Singly, like another Saint Francis, Shall be the cobalt and carmine pointing from a small stiff brush. . There cannot be told how to put down a memory in curves or paint, The wheat growing close to the edge of the white sea, Fragile, holding its own kernel of death Amid fragrant storms Is permanent, only under your hand¹⁷ .

D'emblée, les mots signalent que le poème se place sous le signe du regard. Placé en exergue au début du premier vers, le signifiant « eye » appelle par jeu homophonique le pronom personnel « I », une présence doublement affirmée grâce à la répétition du substantif et au déictique « there » suspendu à la fin de l'hexamètre iambique. De cette association découle une définition du sujet dans son rapport au monde. La sonorité est en effet ce fil sous-jacent qui permet de marquer le lien étroit entre « eye » et « I », de traduire une perception extérieure et intérieure et, par ce mouvement de va-et-vient, de tisser le sens de « Lines to a Young Painter ».

Le poème en entier trace le parcours de l'œil, celui du peintre mais aussi celui du spectateur¹⁸. L'œil, miroir du sujet, est décrit dans toute sa complexité et sa multiplicité. Il voit et il écoute ; il est scrutateur et vif, dévorant, avide de saisir les moindres vibrations du monde (« is warm, sharp and fervent »). Il reçoit, enregistre (« records ») et produit des images. En un mot, il est pluriel, comme l'indique la juxtaposition des verbes et des adjectifs dans les vers 7 et 8. Il est aussi englobant (« in one roused glance » appelle « round »). Quant à l'adjectif « prismatic », il sous-tend l'idée d'une vision panoptique, celle du peintre capable de percevoir un objet dans sa totalité, sous ses différentes facettes, à la manière de l'œil divin, au-dessus des hommes tout à la fois protecteur et pacifiant (« blesses » renvoie à « like another Saint Francis »¹⁹). Cependant, associé à « folded », il dit la complexité et le repli : l'image du prisme évoque la multiplicité et le jeu de miroirs mais aussi la déformation et la fragmentation (l'étymologie de « prismatic » contient l'idée de scission). De plus, l'œil, métaphore du sujet, se définit comme étant replié, recroquevillé sur lui-même (« folded » dit l'étreinte du réel), en proie à des angoisses et à des tourments. La mort, un thème qui parcourt l'univers textuel de l'auteur, est ici nommée mais aussitôt mise à distance (« death put off ») pour mieux en atténuer la hantise²⁰. Il

¹⁷ « ocher » est orthographié ainsi dans la version publiée. Dans le texte original il est écrit selon l'orthographe britannique, une influence du séjour de l'auteur en Europe. Cette tendance se retrouve dans d'autres textes écrits à cette époque.

¹⁸ Le narrataire est un jeune peintre. Le titre rappelle *Lettres à un jeune poète* de Rainer Maria Rilke, une correspondance entre un jeune poète et son aîné. Les lettres sont un appel au maître, à sa voix et à sa main guidant celle de l'apprenti. Dans le texte d'origine Anne Ryan avait d'abord écrit « Poet », puis elle a biffé le substantif et l'a remplacé par « Painter », un indice mettant en lumière le passage du code linguistique au code iconique. Elle serait ce jeune peintre expérimentant une nouvelle forme d'écriture et s'interrogeant sur son propre travail de création

¹⁹ Sur l'analogie entre l'acte de création du peintre et l'expérience mystique, voir chapitre IV, p. 167-168. Jacques Darrulat parle de la « sainteté de la vision » du peintre qui « exorcise le mauvais œil ». La peinture, écrit-il, « fait poindre sur le masque de la terreur la lumière d'un sourire ». *Métaphores du Regard* (Paris: Editions La Lagune, 1993) 12. A l'inverse, pour Lacan, le tableau est un « trompe-l'œil » et il n'y a pas d'œil bénéfique. L'œil est maléfique car il a partie liée avec le désir basé sur la castration. *Le Séminaire Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris : Editions du Seuil, 1973) 108

semble donc que seuls l'art ou l'écriture permettent d'éloigner les spectres de la mort toujours à l'œuvre et de l'accepter (« daily greeted jocosely »). Dans la ferveur du geste de l'artiste et dans la dynamique de son acte créatif que traduit l'accumulation des mots (« the eye records, blesses, is warm, sharp and fervent ») se lit d'une part, la joie de la création et, d'autre part, les craintes qui habitent le sujet.

Le travail du peintre est semblable à celui du poète dans la mesure où tous deux font l'expérience du chaos (un bouleversement continu que laisse entendre le signifiant « whirligig », image du tourbillon que suggère également « Spins »), du manque et du vide (« unknown », « far », « waste », « into the distance »)²¹. Le face-à-face avec le support (« meet » suggère la rencontre), la toile ou le papier, les mots ou les couleurs (« The unknown layer on the palette ») se révèle être une lutte contre ce qui résiste (l'adjectif « stiff » revient : « a small stiff brush »), contre les forces obscures de l'inconscient qui se manifestent avec insistance²². L'allusion au filage et au mouvement circulaire et régulier du rouet (« Spins into the distance ») rend compte du réel, figure de la répétition, de ce qui résiste et insiste²³. Le support devient alors une surface de recouvrement et un espace où se déverse le trop-plein.

Le travail de création, évoqué à travers les images de fluidité, s'apparente donc à un véritable corps-à-corps avec le support et la matière et se définit comme une poussée hors de soi²⁴. Ici, la couleur jaune inonde le support (« Poured » entre en résonance avec « wall ») : la coulée de peinture est la trace matérielle laissée par le peintre, celle de Vincent Van Gogh dont la figure se lit en filigrane. La référence à Arles et au pan de mur ocre sur lequel coule la matière picturale évoque le tableau intitulé *La rue, La Maison Jaune* peint en 1888, un tableau saturé de jaune, ne laissant percer qu'un fragment de ciel d'un bleu profond. Quelque chose s'est fixé sur le support (la volonté d'imprimer est soulignée par « stayed yellow » repris par l'adjectif « permanent » dans le vers de clôture) qui a partie liée avec les aspirations profondes du peintre, avec le désir, un rapport qui passe par le regard et la couleur (l'enjambement et la contiguïté des mots « glance » et «

²⁰ Comme Pénélope, l'auteur reprend sans cesse son ouvrage et ne fait jamais que recommencer, une manière de récuser toute idée de rupture.

²¹ Dans son étude sur Francis Bacon, Gilles Deleuze évoque cette lutte et dit que le peintre « est déjà dans la toile » avant de commencer à peindre. Il « passe par la catastrophe, étreint le chaos, et essaie d'en sortir ». *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Editions de la Différence : 1984) 65, 67.

²² Comme l'écrit Didier Anzieu, « l'œuvre se construit contre le travail de la mort, contre les pulsions de mort toujours au travail en nous ». *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur* (Paris: Editions Gallimard, 1981) 58.

²³ Ce vers n'apparaît pas dans le texte original. Rajouté dans cette version publiée, il renforce le caractère obsessionnel du discours poétique ne parvenant à dissimuler les fêlures et gouffres que la page écrite ou que la couleur cherchent en vain à recouvrir.

²⁴ S'interrogeant sur l'acte poétique, Pierre Férida note que l'écriture « est si violemment physique que le subjectif est ce *hors de soi* – un corps *projeté* sur et en ce subjectile qu'est la feuille blanche. Celle-ci est à la fois surface corporelle, support – écran de projection et matière corporelle du *objet* ». Voir *L'Absence* (Paris : Editions Gallimard, 1978) 34

Poured » attestent ce lien). Dans le poème, le mur est l'objet sur lequel le regard focalise car la pierre porte l'empreinte du peintre. La maison est signe et palimpseste d'un corps et d'une mémoire. Elle est en outre l'inscription d'un corps meurtri, celui d'un homme en marge, rejeté de la société, une autre figure de l'aliénation parmi les personnages que présente l'auteur²⁵. La couleur est donc une sorte de cri invisible et inarticulé rendu visible²⁶. Elle est porteuse de traces (du sujet, du temps), toutes témoins d'un vécu. Le sujet énonciateur signe ainsi sa présence, dans les interstices de l'espace textuel, comme le confirme encore l'image finale du brin de blé, autre métaphore du sujet toujours défini dans sa fragilité :

The wheat growing close to the edge of the white sea, Fragile, holding its own kernel of death Amid fragrant storms Is permanent, only under your hand.

Sa place se situe dans les marges (« close to the edge »), une limite que souligne le texte par la position liminaire des termes « Fragile » (un écho de « small ») et « Amid » ou elle se devine dans des mots courts ou de peu de sens, comme dans l'adverbe « only » inséré au cœur du dernier vers, après une pause²⁷. C'est dans ce lieu intermédiaire que se faufile le sujet, cherchant toujours à se glisser entre les choses ou à s'insinuer dans leur substance²⁸. La métaphore à l'œuvre dans ce texte est le procédé dont use l'auteur, une manière d'échapper aux mots par les mots²⁹.

Un autre poème, « Blue Collage », dont l'objet est également la peinture déroule une métaphore « filée » du sujet. Il s'agit d'un texte imprimé sur papier recyclé et moucheté bleu pâle qu'Anne Ryan a écrit en février 1954, deux mois avant sa mort³⁰. Il est différent des autres poèmes car il se situe à la jointure entre le mot et l'image (Fig. 1 p. 31). C'est en effet un poème-collage où le verbal et l'iconique s'interpénètrent, où texte et texture fusionnent, où les signes se fondent dans le grain du papier³¹. Il présente un canevas de 16 vers non rimés faisant alterner une série d'enjambements et des vers

²⁵ Une autre référence à Van Gogh apparaît dans « One Life, Raquel ! » où la couleur a pour fonction de souligner la violence du rapport passionnel : « The green here is like the green in the pictures of Van Gogh, twisting and writhing ». *Anne Ryan Papers*, p. 10

²⁶ Comme l'affirme Maurice Merleau-Ponty, « le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence ». *L'Œil et l'Esprit* (Paris : Gallimard, 1964) 85.

²⁷ Dans le poème d'origine « only » est encadré par une virgule et il est placé ainsi dans une position d'enclassement, juste à la césure du vers

²⁸ Telle est aussi la définition que donne Michèle Montrelay de l'écriture, une opération qui consiste à « se tenir au joint des mots, là où leurs heurts, leurs brisures, leurs permutations déterminent, et eux seuls, la vérité de ce qui s'écrit ». *L'Ombre et le Nom. Sur la Féminité*. (Paris : Les Editions de Minuit, 1977) 10

²⁹ Max Loreau dit à propos du procédé de déplacement : « Transposer c'est déjà m'affirmer comme une force autonome, être *moi*, prendre place dans la faille qui, au-dedans du mot – du monde –, sépare la chose proprement désignée de la chose obliquement visée ». *La Peinture à l'œuvre et l'énigme du corps* (Paris : Gallimard, 1980) 28.

³⁰ *Anne Ryan Papers*

courts fortement martelés :

This color speaks. It is a blue enclosed in multiple blue As a bird's blue wing Caught unfurled and beating in the far air Colors the day. Touch, see, hear This edge of blue, This tarn of color ; Blue not captured by the eyes But felt, Blue from a hidden cave Locked within and kept To this day spill upon the canvas. It is the blue Of the pierced rock, alive and arched Over the moving water.

Le poème est un hymne à la couleur bleue, une des couleurs favorites du poète qu'elle célèbre en soulignant ses caractéristiques et en laissant entendre sa tonalité³². Comme dans « Lines to a Young Painter » où la substantif « eye » est disséminé dans le poème, il montre le trajet du signifiant « blue » qui apparaît huit fois. Celui-ci structure le poème et en scande le rythme. A l'iconicité du texte dont le mouvement est dessiné par le déplacement du signifiant s'ajoute son épaisseur phonologique. Tel un motif musical, le son ouvert /u:/ résonne dans l'espace textuel. Outre la métaphore, Anne Ryan multiplie ici les procédés de déplacement – les comparaisons, les images – et a recours à des figures de la négation pour tenter de désigner ce qui est à la source du poème. Parallèlement, le mouvement progressif du texte, délimité par un ensemble de phrases déclaratives, participe au transport métaphorique. Les modes affirmatif et négatif coexistent et fondent la structure dialectique de « Blue Collage ».

Ainsi, à peine énoncé, le signifiant « blue » est-il l'objet d'un déplacement métaphorique, comme l'indique le glissement de l'article indéfini « a » dans le deuxième vers (« It is a blue ») au déterminant « the » dans l'antépénultième (« It is the blue »). Ceci est renforcé par la répétition du déictique « this » au début des vers 1, 7 et 8, un autre indice témoignant le désir de définir et d'affirmer une présence.

Le poète définit d'abord la couleur en insistant sur son unicité et sa singularité. Puis elle arrache aussitôt le signe à son identité singulière pour l'ouvrir et le mettre en relation avec d'autres signes. Il s'agit d'un bleu unique ; cependant, celui-ci s'inscrit et prend place dans un ensemble : il est un parmi d'autres nuances de bleu (« a blue enclosed in multiple blue »). Le détour métonymique, la comparaison avec l'aile de l'oiseau (« As a bird's blue wing»), signe à la fois son immatérialité et sa fragilité tout en laissant entendre, par le truchement de la figure comparative, ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. La comparaison permet donc de renforcer la focalisation sur l'objet impossible à cerner dans sa totalité, d'où le recours à une métaphore filée. Le poème est suspendu à cet objet que le poète tente de nommer et toujours relancé vers lui. L'emploi des images spatiales (« edge », « tarn ») précise le lieu où s'inscrit le sujet, à savoir dans un espace de l'entre-deux, limité et confiné. Ces énoncés de type déclaratif s'accompagnent d'autres reprises anaphoriques assorties de structures restrictives (« Blue not captured by the eyes/But felt,/Blue from »). Enfin, le sujet se définit à la clôture du texte à travers l'image du rocher

³¹ « Blue Collage » semble être le seul poème de ce type. Plusieurs collages mêlent des fragments linguistiques à la matière picturale mais la plupart se composent uniquement de papier et de tissu.

³² C'est aussi la couleur des vitraux ou de l'habit de la Vierge que décrit l'auteur dans les textes portant sur l'architecture des églises de Majorque. Elle note par exemple les différents tons de bleu à l'intérieur de l'église saint Bernard à Petra : « The pale, cold beams strike coldly upon the blues that are so predominant, the blue in the murals near the altar, the deep blue of the tiles, the blue medallions of the exquisite pulpit ». « San Bernardino », *Anne Ryan Papers*, p. 3.

percé dessinant une voûte au-dessus de l'eau. Cette image signe une double métaphore : celle d'un sujet lové dans les profondeurs d'une grotte (« hidden cave ») mais aussi celle d'un sujet clivé (« pierced »). L'univers d'Anne Ryan, à la fois littéraire et pictural, fait montre de tels espaces en creux et protégés dans lesquels habite toujours une faille. Cette faille se matérialise dans le tissu de non-dit du texte, les blancs entre les mots, les vides dans les collages, ces lieux où gît le sens tenu secret, le plus souvent inaccessible et dérobé.

Le poème se donne à lire ici comme le lieu d'une naissance et d'un surgissement, de la parole dans le silence de l'écriture. Le lien au langage est en effet souligné dès l'ouverture dans le dimètre iambique (« This color speaks ») mis en relief par la ponctuation qui marque une pause. L'axe nodal de « Blue Collage » est la création : le texte s'articule autour de la thématique du surgissement et de la venue. Les prépositions qui jalonnent le poème attestent l'origine de l'œuvre et du sujet (« of », « from », « To »). Cette naissance s'accompagne d'un arrachement perceptible dans le choc des consonnes et d'une déchirure physique que le poète évoque à travers l'image du flux (« spill upon the canvas », un écho de « The yellow sun (...)/ Poured over the ocher wall » dans « Lines to a Young Painter »). Enfouie et contenue trop longtemps (« kept/To this day »), la couleur jaillit soudain et se répand avec profusion. De cette nécessité intérieure et de ce jaillissement naît alors l'œuvre, lieu d'une émergence et d'une révélation. « Blue Collage » est emblématique de l'écriture poétique d'Anne Ryan qui est arrachement et effusion.

Corps et création sont donc intimement liés comme dans « Lines to a Young Painter ». Le texte rappelle également « From A Spinster » par le choix des mots et l'emploi des images qui mettent en scène un corps prisonnier et pétrifié, un enfermement signalé par les réseaux sonores et les échos à l'intérieur même des mots (« enclosed », « caught », « captured », « cave », « Locked within », « kept »). Ces termes portent la matérialité dure de la pierre et du roc (la parole s'enracine dans la matière, le minéral, le végétal et dans les éléments) et, par les entrelacs phoniques, font se souder les signifiants « color » et « collage ». De même, l'occlusive au son dur et râpeux se heurte à la liquide dans « collage » et à la labiale contenue dans « blue », réunissant ainsi les trois mots clés du poème. Dans ces enchevêtrements sonores tramés autour de la consonne labiale, « Blue Collage » dit sa source dans l'autre langue, celle des origines que le poème fait revivre.

L'écriture d'Anne Ryan est une écriture-contact avec le corps de la mère (l'accumulation des monosyllabes au vers 6 « Touch, see, hear » rend compte de ce rapport). Elle fait signe vers une relation hors-langage, comme le corrobore la syntaxe restrictive « Blue not captured by the eyes/But felt ». L'image finale de l'eau et du jaillissement confirme le lien entre origine et création. L'écriture est bien l'acte d'une émergence et d'une dynamique, d'une poussée qui vient du dessous et le poème est la trace de ce surgissement.

En un mot, « Lines to a Young Painter » et « Blue Collage » résument ce qu'est la poésie pour Anne Ryan : une tension entre mouvement et fixation et un espace où se lit le désir. Elle est donc un tissu où se croisent différents fils tous reliés à un même objet et elle fonctionne comme le lieu d'un passage dont le mouvement s'apparente à celui de la navette sur le métier à tisser.

Tisser, broder

Devant le métier à tisser

C'est ce travail de tissage que montre « December Landscape », un poème court dont la trame est formée de l'entrecroisement d'éléments visuels et sonores. Il figure à l'ouverture de la cinquième partie du long poème narratif intitulé « Maria Succora » que l'auteur a sélectionné et isolé d'un tout³³. Poète artisan, Anne Ryan a opéré un travail de découpage et elle livre ici un fragment devenu morceau choisi, une sorte de petit collage, compact et dense.

Le poème fait également songer à un minuscule tableau de facture classique, un paysage marin aux couleurs de l'automne. Il est de type descriptif et, dans le texte d'origine, il encadre deux passages narratifs : le premier porte sur l'attente angoissée de Maria Succora tandis que le second annonce le retour des navires. Il apparaît donc à un moment charnière dans le texte :

***Winter must glisten on the creaking road And cedars tinge their velvet with a rust
And winds that imperceptibly corrode Draw in the flocks and etch the grasses
crust While higher up the beach each wave can thrust The wood of wrecks and
spread its icy spume Among the sucking weeds that mat upon its loom***³⁴.

« December Landscape » frappe par l'épaisseur de sa texture, c'est-à-dire ses qualités picturales et sa musicalité. Il évoque un paysage automnal de bord de mer et peut se lire comme une peinture. Le premier plan décrit les terres alors que le deuxième dépeint le déferlement des vagues sur la plage, deux parties délimitées syntaxiquement au vers 5 par la conjonction « While ». Le poème déroule une longue phrase, une suite de vers rimés dont le canevas métrique est ababbcc. Ce sont tous des pentamètres iambiques, à l'exception du dernier vers, un hexamètre. Les vers 1 à 4 déploient une syntaxe cumulative soulignée par la répétition de la conjonction « And » en position initiale. Les vers 5 à 8 évoquent une ligne sinueuse dessinée par les enjambements et l'image de l'enchevêtrement suggérée par « weeds » et le tracé de la lettre /s/ dont la sonorité domine dans ces vers. Par ailleurs, il abonde en mots évocateurs de sensations visuelles, auditives et tactiles et en verbes de mouvement. Il en résulte une texture riche qui compose un texte dans lequel se tressent des réseaux et s'entrelacent des fils (« weeds that mat upon its loom »). Anne Ryan révèle ici le poète à l'œuvre, en train de tramer le texte à partir des mots, des sonorités, des rimes et du rythme, tout un lacis que l'écriture pénètre et traverse, un espace où se croisent des tensions et des contradictions. Dans « December Landscape », les derniers mots « mat » et « loom » sont des signifiants prégnants car ils s'inscrivent dans la problématique centrale de l'un dans l'autre et de l'écriture comme lieu de passage.

³³ « Maria Succora », *Anne Ryan Papers*. Poème de vingt-trois pages sur l'attente de l'amant parti en mer, les retrouvailles et le naufrage du bateau entraînant la mort des amants.

³⁴ *Anne Ryan Papers*

Le rythme porte le texte poétique. Ici, il prend la forme du mouvement continu des vagues, évocateur du va-et-vient de la navette sur le métier à tisser. Le poème contient des échos de « From A Spinster » où l'image du flux et du reflux se charge d'un contenu érotique³⁵. Le rythme crée une dynamique à l'intérieur du poème étroitement liée au sens qui est passage, n'est jamais fixe mais se fait et se défait sans cesse. Le tout constitue un texte saisi dans sa matérialité, fortement structuré, charpenté par des articulations et des parallélismes (« And cedars », « And winds », « While ») et consolidé par un tissu de vers au rythme régulier. Le tissu sonore des vers est fait de la répétition et du heurt des consonnes /k/, /t/, /d/, de la semi-voyelle /w/, de l'uvulaire /r/ et des voyelles allongées /i:/ et /u:/. Le travail du poète est semblable à celui du graveur qui incise et creuse dans le signifiant, attaque le matériau, comme les éléments qui corrodent le paysage (« the creaking road », « rust », « corrode »). L'acte physique s'entend dans le crissement de la pointe du stylet sur la feuille blanche et dans les butées du langage, comme dans les paires de mots « the beach each » cimentées phoniquement à la césure du vers 5 et dans la rugosité des rimes internes et finales des cinq premiers vers (« the creaking road », « rust », « corrode », « the grasses crust », « thrust »). Il s'agit d'une lutte contre l'érosion du temps (la rouille s'est déjà déposée) mais aussi contre la mort toujours à l'ouvrage, comme le rappelle la présence des cèdres³⁶. Travail en creux, dans la texture des mots, là où les sons trahissent une friction³⁷, vers l'insaisissable, l'impossible ou le rien car sculpter, peindre ou écrire suppose un retour sur soi. L'écriture s'apparente à un travail de fouille dans la langue, est une poussée violente hors de soi et une matière liquide projetée (« each wave can thrust ») sur la feuille qui ne peut recueillir que des traces, des restes (« wood of wrecks » évoque l'épave des navires et annonce la mort de la jeune fille et de son amant). En outre, les substantifs « woods » et « wrecks » s'associent phoniquement à « weeds » qui fait référence à la fois aux mauvaises herbes et aux habits de deuil³⁸. Enfin, au substantif est juxtaposé « sucking » (un écho sonore du nom de la jeune fille, « Succora »), image évoquant la mort, l'engloutissement et la dévoration³⁹. « December Landscape » montre que, pour l'auteur, la poésie est avant tout un travail sur la texture des mots. Le poète révèle ici le matériau pictural et sonore

³⁵ Cette idée est sous-jacente dans « Maria Succora » : « She moved in rhythm with the cutting air », « Perhaps not again/Would she go so lustrous in the world of men ». *Op. cit.* p. 9

³⁶ De vieux cèdres bordent la maison familiale où vivent Maria Succora et sa mère veuve. Ils figurent le mur qui les sépare du monde extérieur, symbole à la fois de protection et de séparation : « As symbols then the closing cedars stood (...) /Walled out the world and all its senseless beat, /Walled fast a widowhood », « High under gables where the cedars brush / Their old encrusted branches on the wall ». *Op. cit.*, p. 2, 5.

³⁷ Comme l'affirme à juste titre Pierre Fédida, l'écriture « est gravure, burinage, attaque de matériau par le style – travail dans les résistances qui se livrent à la pensée comme des obstacles ». *L'Absence, op., cit.*, p. 307

³⁸ Ce mot a des échos tennysoniens et rappelle notamment ce passage de *In Memoriam* : « In words, like weeds, I'll wrap me o'er, / Like coarsest clothes against the cold ». A. L. Tennyson, *In Memoriam*, ed. Robert H. Ross (New York : W. W. Norton & Company, Inc., 1973) 6. Il est aussi un mot clé dans le vocabulaire littéraire et plastique d'Anne Ryan et il est tout à fait approprié pour qualifier ses collages dont la plupart sont faits de morceaux de tissus troués, de lambeaux, de charpie ou de fils.

dont elle se sert pour donner forme et liant au texte : d'une part, par une série de figures centrées autour de ce qui est aqueux et fluide et, d'autre part, par des images et des métaphores végétales autour d'un texte sec (comme gravé avec un stylet ou un burin). La poésie est bien un espace mouvant et continu où le jeu du montrer-cacher est à l'œuvre et où le langage ne cesse de déborder le signe, par le schéma rythmique des vers et par les sonorités, cette matière invisible dont elle est tissée ⁴⁰ .

L'épaisseur sonore des mots et la musicalité sont bien des traits caractéristiques de l'écriture tactile et ductile d'Anne Ryan, comme le révèlent d'autres poèmes, tel « Tyrol Christmas » qui s'écoute à la manière d'une comptine ⁴¹ . De nombreuses phrases déploient un rythme ternaire d'une grande fluidité :

The children do not speak, Huddled under thick fur On the straw of the sleigh And they creep, and they creep, and they creep To make place for their mother.

La structure répétitive des vers et le choix des amphibraques et des anapestes confèrent au texte vivacité et élan, ainsi qu'en témoigne un autre extrait :

Round and round, round and round, Through the turns and the bens, By the crests and the fens And the road running over iced bridges.

La fin du poème célèbre la naissance du Christ sur un même rythme régulier et boucle le récit sur un trisyllabe :

All this in the midnight forest – The children, the three poor women, The blown candles like small flags unfurled, The rugged voice singing, singing, All this in the midnight forest Wrapped in the midnight forest Of the world.

Le texte se referme sur une image circulaire tressée par le jeu sonore entre « wrapped » et « world », une image de la fusion parfaite et du cocon développée dans « Music » et en particulier dans la dernière strophe :

Wound me anew, let fly the lightest arrows Winged and adrip with sound, old cares among Be still the speech that silence narrows ⁴²

Le désir du sujet est d'être enveloppé et de ne former qu'un avec l'autre, de retrouver la fusion originelle (« Wound me anew »), d'être transporté et bercé, immergé dans un flot de sons (« adrip with sound »). Le préfixe « a » soudé à « drip » dit le désir d'un état

³⁹ Dans « Maria Succora », le poète revient inlassablement sur les dangers de la mer/mère (goulue, castratrice) qui emporte tout sur son passage, les navires et les hommes. Seuls restent quelques fragments de la présence humaine : « a fan of sandle-wood, a jar of teas,/A flaming shawl, a carved monastic chair,/A velvet banner of a buccaneer,/A seamans (sic) chest, a silver cup, a skull,/An ivory cross, an idol's stolen jewel ». D'autres mots confirment l'idée d'une mer menaçante (« the sweeping flood », « the cutting sea ») de même que l'image finale: « While two with tangled clinging with their strength going down,/Were sinking, sinking, sinking, where the water spins out... ». *Op. cit.*, p. 4, 5, 21, 23.

⁴⁰ Henri Meschonnic dit à ce propos : le poème se fait « dans cette matière que le signe n'a jamais su comprendre, et qui échappe à son pouvoir. (...) Il ajoute : « Le poème se fait dans le silence du signe, qui est le langage du corps, le corps dans le langage ». *La Rime et la vie* (Lagrasse : Editions Verdier, 1989) 57.

⁴¹ « Tyrol Christmas », *The Commonweal*, December 20, 1935, p. 208. Voir Annexes p. 19-21. Into fresh song !

⁴² *Lost Hills*, p. 13

permanent et fait écho à « still ». Les substantifs « sound », « still », « speech », « silence » et « song » reliés entre eux par la sifflante font signe vers un langage au-delà des mots. Cette texture infra-linguistique tisse le discours du sujet, ce fil continu qui traverse les différentes strates du texte, se glisse, disparaît puis réapparaît dans l'œuvre.

Du sens dessus dessous

« Tin Su Tan »⁴³ évoque cet espace tramé et feuilleté où se glisse le sens. Il se compose de trois parties: « I : The Song », « II : The Screen », « III : Jade ». Ces trois sections mises bout à bout témoignent d'un même travail obsessionnel, à savoir comment lutter contre l'angoisse de la séparation ou encore comment rétablir l'unité. Anne Ryan est, en effet, sans cesse à la recherche de détours qui permettent de retrouver l'objet perdu, de colmater la faille. Le tissage et la broderie sont des métaphores récurrentes ; elles constituent les indices d'une écriture du recouvrement et de la dissimulation.

Dans ce poème, les mêmes hantises s'affirment avec insistance : l'écoulement du temps, la finitude de l'homme, son angoisse face à l'inconnu, à la mort toujours présente que le poète nomme comme pour mieux la conjurer (« And Death at last, the hour which concerns us least/ Because we shall know nothing of it »). Absente, la mort est une présence obsédante, comme le laisse entendre l'ironie contenue dans l'écho sonore entre « last » et « least » et la répétition de « hour » et « each ». D'autres indices confirment cette idée : l'adverbe « Even » en tête de vers, la juxtaposition et la contiguïté phonique entre le substantif « hour » et le repère temporel « now » mis en valeur par la ponctuation : « Even this morning hour, now, is there ». A l'appel du vide et à l'angoisse de la mort (« morning » appelle « mourning ») s'oppose l'intensité du désir (« we so enjoy together », « This instant is bestowing »). Au cœur du plein s'inscrit donc la fracture (« shafts of punctuating light »), une fragmentation que sous-tend également l'adverbe « each » qui revient de façon obsessionnelle au début des vers :

Reveal each hour singly as it comes ; Each lotos-blossomed love, Each striving for new fields of rice, Each silken hour of forgetfulness (...).

En conséquence, pour se protéger des menaces extérieures, le poète dresse des remparts, se construit des abris et des espaces clos. Les images liées à la problématique du recouvrement et à la protection abondent : « silken », « shutters », « screen », « sheltering screen », et « shield » répondent à « shell-like » et « oval », figures métaphoriques de l'enveloppe protectrice). Des réseaux sont tissés pour rassembler ce qui est menacé d'éparpillement. Il en résulte toute une concaténation de mots réunis autour de la semi-voyelle /w/ qui est manifestement la lettre de prédilection d'Anne Ryan, l'initiale de « woman » mais aussi du verbe « write » et de son corrélatif « weave ». Ce dernier renvoie tout à la fois au travail de fabrication du texte et à l'écriture plastique de l'auteur fondée sur les notions de passage, de tresse et d'entrelacs. C'est autour de cette lettre que se dit le rapport entre je et l'autre (« double you ») suggéré également par les mots et par l'aura de non-dit qui les enveloppe. Les premiers vers, saturés de la semi-voyelle placée en tête, trahissent cette préoccupation. Les monosyllabes « word », « wrote », « write », « what » font référence au travail d'écriture et au support. Ils

⁴³ *Lost Hills*, p. 13. Voir Annexes p. 8-11

témoignent la volonté d'inscrire les traces d'une expérience singulière, concrète et corporelle, un désir souligné par l'accumulation des phrases interrogatives (« What do you say ? », « Does then a kiss make words ? », « What would you write ? »). Par ailleurs, ils entrent en résonance avec d'autres termes employés dans la deuxième partie qui développe la question du rapport amoureux (« woven images », « sewn », « the colored moths of wooing »). De surcroît, ils prennent une valeur emblématique à la fin du poème avec la référence au ver à soie : « Who of the very worm yet weave/The gorgeousness of silk/To then embroider on it ! ». La question de l'écriture et de l'origine de l'acte créatif est posée. Le poème est le lieu d'une rencontre, d'une interpénétration entre surface et profondeur : l'éclat de la soie dissimule tout en révélant (« discover ») des zones cachées (« obscure », « hidden », « clouded »). Ces parties recouvertes ou masquées sont les trous visibles sur le tissu piqué par les mites (« moths ») ou encore les traces laissées par les vers sur les cadavres⁴⁴ . .

C'est à la femme que le pouvoir de dissimuler, c'est-à-dire de créer et de tresser des liens est donné (« Spin out the legend of these days together/ In a song of many words », « Take up your needle and stitch in for me »). La broderie a pour fonction de recouvrir mais aussi de renforcer le tissu tramé (« Shall we attain immortality - embroidered on the way ! », « as a shield this new-embroidered screen »). Le tiret souligne ici la jonction et fait fonction de fil qui rassemble et unit. Cette idée trouve un écho dans la description qui est faite du char du dieu de l'Amour, figure de la toute-puissance, dont les roues sont cousues de fils d'or épais (« sewn with threads of thickened gold »). Tout concourt ainsi à suggérer la volonté du poète de se contruire des espaces solides et protecteurs. Les substantifs « story » et « song » renvoient à la notion fondamentale de conjonction, d'enchaînement et de liens : « a song of many words », « in company with other storied lovers », « the story of the woven images »). A l'image des Moires qui tissent le destin des hommes, c'est à la femme, décrite comme distante, fragile et délicate (« little maiden », « delicate and small », « beside your sheltering screen ») qu'est confié le don d'immortalité. Elle seule a le pouvoir d'étirer le temps (« Spin out », « In a song », « Then how simply », « Shall we attain immortality »).

La poésie devient ce lieu magique où le possible et l'impossible s'étreignent (« But there is *one* magic that makes lasting love »), où le temporel côtoie l'intemporel, comme l'indique l'image des profondeurs aux tonalités shakespeariennes, keatsiennes et dickinsoniennes qui dit le croisement du temps et de l'espace : « through unfathomed seas of time ». La dernière partie du poème explore cet espace-temps autre vers lequel dérive toujours le texte, un lieu infini encore insondé, sans cesse à découvrir (« discover » est aussi le verbe de la fin).

« Jade » est en effet centré sur le regard que porte le poète sur le monde, un rapport défini en termes de spatialité et de volume :

Obliquely, cut into cubes, and cornered... I see the world through an oval of translucent jade.

Ces deux vers laissent entrevoir une double vision marquée par le signe de ponctuation et

⁴⁴ Là se situe un autre point d'articulation avec la production picturale. Les trous et autres traces signalant la présence du vide et suggérés par l'écriture forment les nombreux signes perceptibles dans les collages (taches de souillure, gaze...)

la figure chiasmique posant le sujet « I » au coeur de l'énoncé, sorte de pivot autour duquel se trame le discours. Ils évoquent d'une part, la perception d'un monde aux formes anguleuses (les occlusives accumulées dans le premier vers renforcent l'idée de rugosité) caractérisé par la fragmentation et le morcellement, comme peut l'être un paysage cubiste (« cut », « sharp patches »). D'autre part, ils donnent à voir la vision d'un monde aux formes harmonieuses et pleines (« an oval »). Cependant, une ambiguïté se lit dans cette structure circulaire : l'adverbe « Obliquely », placé en tête de vers a pour référent soit « I » et dans ce cas renvoie à « oval », la forme de l'oeuf, soit « the world ». Parallèlement, si « I » est le référent majeur, « jade » renvoie alors au sujet, sujet étriqué, confiné, mis dans un coin. Il peut dans ce cas se rapprocher de « folded » décrivant l'œil dans « Lines to a Young Painter » et de « jaded » signifiant la femme éreintée, brisée ou la prostituée, bref, la femme rejetée. La question en filigrane dans l'œuvre concerne en effet toujours la place du sujet dans le monde (le substantif « world » est également répété), une préoccupation exprimée à travers la recherche de figures spatiales englobantes.

L'ovale est une forme que l'auteur aime particulièrement et qu'elle a expérimentée dans le domaine pictural. C'est une figure du plein et de la totalité, l'image symbolique du paradis ou du jardin originel (« milky, mottled green ») à jamais perdu (« No longer exists this garden », « So must the world have been in its beginning »)⁴⁵. L'ovale est aussi la forme métonymique du corps, objet de désir et de la quête sans cesse poursuivie (« I pace again », « to delight again », « as I have before »). Par ailleurs, la pierre de jade, symbole d'immortalité associé à l'amour et à la beauté, est translucide, c'est-à-dire qu'elle offre des parties transparentes et d'autres ombrées. Elle est de couleur verte, d'aspect lisse et veiné (« through a smooth veined stone ») et elle a la texture d'une peau ou d'un tissu révélant son grain. Le poète exprime donc ici son lien au monde dans un rapport fusionnel à la mère. La référence à l'origine, à l'aube du monde (« So must the world have been in its beginning ») associée à l'adjectif « milky » renvoient à la jouissance première du nourrisson. De plus, à la quête des origines est liée la recherche du paradis perdu, autre lieu clos symbolisé par le jardin. Là s'origine l'unité parfaite que sous-tend également l'expression « Pentecostal beauty » : la Pentecôte est le temps de la révélation et, à l'inverse de Babel, célèbre l'harmonie et l'échange. Elle réunit tout à la fois l'universel, le multiple et l'un. Elle est aussi le souffle divin, la parole divine à l'origine du monde qui réhabilite le langage en assurant le lien entre lui et le Verbe (« word » et « world », deux mots clés dans le poème, signent la liaison entre le mot et la chose). Le texte donne un aperçu de ce lieu mythique (« through » est une préposition récurrente dans le poème) car du jardin paradisiaque des origines, seuls restent des fragments (« patches ») qu'Anne Ryan poète et collagiste se donne pour tâche de rassembler et de réordonner (« A cosmic disorder »).

Outre les références cosmiques et maternelles, « oval » renvoie également au travail de construction du texte poétique. Le poème est l'autre lieu mythique du plein (un volume restreint contenant le plus grand nombre de signes) qu'elle fabrique afin de retrouver des

⁴⁵ La vision du jardin paradisiaque tacheté de vert semble être un écho du sonnet « Pied Beauty » écrit par Gérard Manley Hopkins, un auteur qu'Anne Ryan connaissait bien. Le poète y célèbre la gloire de Dieu à travers la beauté de la nature aux couleurs et formes variées et multiples. Il s'ouvre ainsi : « Glory be to God for dappled things - / For skies of couple-colour as a brindled cow (...) ». Gerard Manley Hopkins, *Selected Poems* (Oxford : Oxford University Press, 1994) 19

traces ou des bribes de l'objet perdu. L'architecture de « Tin Su Tan » est significative car le poème met en jeu un mouvement d'amplification et de rétrécissement. Les premiers vers, par exemple, déroulent une phrase devenant de plus en plus expansive à partir des trois monosyllabes de l'ouverture : « Tin Su Tan ». Puis les mots s'ajoutent les uns derrière les autres pour tisser une longue chaîne, tel un collage superposant différentes couches. L'horizontalité syntagmatique de la chaîne s'accompagne d'une profondeur paradigmatique suggérée par l'iconicité même du texte. A cet axe double s'ajoutent les marqueurs de ponctuation qui émaillent le poème : l'horizontalité est signalée par les points de suspension qui encadrent tous des mots clés, tels « for you », « together », « cornered », « unremembered flowers » ou encore « Pentecostal beauty » et la verticalité par les points d'exclamation (signes de rupture et de clôture). En fait, « Tin Su Tan » met en place une structure en cône renversé : la fin amorce un rétrécissement syntaxique et une fermeture sur les deux monosyllabes « Of jade ! ». La pierre veinée est le sème de la multiplicité et elle figure les couches sémantiques du texte. Par sa position finale, le signifiant « jade » devient la figure métaphorique du gisement du sens. C'est en effet dans ce monosyllabe de clôture suivi d'une exclamation, dans ce mot isolé, en suspension, comme une sorte de reste ou d'effilochure à la chute du texte, bref, dans ces bribes d'un discours obsessionnel que se devine la présence du sujet. « Jade » dit ainsi le désir du plein mais sous-tend également l'idée de fragilité et d'épuisement. De surcroît, le substantif rattaché à « discover » est rejeté à la fin de la proposition, à la suite d'une série d'enjambements, comme pour signaler le lieu où se concentre le sens. Ce rejet est symptomatique car il renvoie à la femme inutile, mise à l'écart et fait écho à « cornered » mis en exergue à la fin du premier vers. Enfin, la mort dessine des ombres menaçantes et sa présence est toujours rappelée (les chrysanthèmes, le ver à l'ouvrage). L'ovale n'est plus entier, seul reste un fragment :

***Leaving for me – such an obscure one – to discover In the quiet of late afternoon
The hidden meaning Of a clouded piece Of jade !***

Le poème se ferme sur cette longue phrase centrée autour du sujet (« me » est mis en relief par le tiret), une phrase que le poète émonde pour ne retenir que l'essentiel. Tout un réseau de mots est ainsi mis en place pour indiquer que quelque chose se glisse entre les mots (« obscure », « late », « hidden meaning », « clouded piece » répondent à « translucent jade »), pour révéler une écriture qui cherche à s'approcher de sa cible (« discover » est placé à la fin d'un vers, comme en suspens) sans pouvoir jamais l'atteindre. « Tin Su Tan » montre que le sens est toujours à rechercher ailleurs, dans les strates que constituent les blancs du texte, les repères de ponctuation, le rythme et les entrelacs sonores.

Le sous-titre de la première partie, « The Song », est révélateur à cet effet. « Tin Su Tan » est un poème chantant : le titre porte le nom d'une femme et les sonorités de ce mot retentissent dans le texte⁴⁶. Le jeu des résonances crée une dynamique renforcée

⁴⁶ Ce nom, emprunté à la langue chinoise, a vraisemblablement été choisi pour ses qualités sonores. D'autres mots témoignent la même origine, comme la référence au sampan, à la soie, au jade. Par ailleurs, le poème est évocateur de l'atmosphère de certaines peintures ou poèmes de l'art chinois par les thèmes abordés, comme la nature, l'amour, la fragilité de la femme. Une note dans le journal d'Anne Ryan révèle que l'auteur connaissait la poésie chinoise et en particulier le poète de l'époque médiévale, Li Po. Elle écrit en décembre 1938 : « I would like to paint ten panels after Li Po ». *Journal of Anne Ryan 1938-1942, Anne Ryan Papers*, p. 2.

par le redoublement des consonnes qui forme une sorte d'écho dans le texte. « Tin Su Tan » est d'ailleurs un poème d'appel, comme l'indiquent les verbes à l'impératif et les nombreux vocatifs (« Let me come in », « O frail white girl,/Take up your needle »). Le rapport à l'autre s'exprime ici à travers cette voix mais aussi à travers les sens, autres lieux où se fixe le silence : l'odorat (« a thousand night-scents speaking for you »), le toucher (« kiss », « that closer silence of my embrace »). L'ineffable se glisse dans les parfums, dans l'étreinte d'un corps où l'être aimé se réfugie ou dans la voix, cette émission ou émanation du corps. Les mots associés au silence et au langage du corps se greffent autour de la sifflante (« night-scents speaking », « say », « closer silence of my embrace », « kiss ») et répondent aux signifiants « song », « Spin », « silken », « sewn », « silk » convoquant d'autres sens, notamment l'ouïe et la vue. Tous trahissent le désir de communiquer et de laisser des empreintes. La soie est la métaphore du support d'écriture sur lequel se niche le signifiant (« With the story of the woven images on its silken back... ») mais elle est aussi l'image emblématique des désirs d'un corps. Elle est une matière lisse, fluide et chatoyante, intimement liée au corps et à sa fantasmatique.

L'œuvre d'Anne Ryan est faite de ce tissu-écran, de cette peau qui est le signe d'une limite entre *je* et l'autre, entre *je* et le monde extérieur. Le texte s'apparente à une peau qui est à la fois une « surface de séparation » et une « surface de contacts »⁴⁷ où se lit le désir.

Coudre, rapiécer

Entre deux points de couture

« Parable in Stone »⁴⁸ montre le rapport étroit entre tissu, désir et fantasmes. Le récit met en scène un groupe de religieuses dans un couvent de carmélites, à l'écart du monde (« *It was a poor convent ; people had forgotten it* »). Le texte en entier marque une focalisation sur deux novices, séparées de l'ensemble des religieuses et occupées à coudre leur habit pour la cérémonie de vêture. La phrase d'ouverture campe le cadre du récit et les deux personnages féminins, dans un lieu confiné et en retrait, une alcôve : « In an alcove two novices sat sewing on their wedding clothes ».

C'est un moment de détente privilégié, une rupture dans le quotidien de ces femmes (« The long silence of the day was broken in this hour »), l'occasion d'un transport, d'une sorte de ravissement (« They were devoting an hour to those dresses », « It was the hour of recreation »). Une vie intérieure, occultée et contenue, se déploie dans ce temps de l'arrêt. Les femmes se livrent à leurs fantasmes, les corps se délient : « The old nuns, who had been relieved of set tasks in this hour, spread their clasped hands out before them, resting ». Dans la longue pièce où sont assises les religieuses, tous les visages se ressemblent (« Plain tables of white wood arranged in two rows neatly and precisely, were

⁴⁷ J'emprunte ces termes à Didier Anzieu. Voir *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, op. cit., p. 71-72.

⁴⁸ *Anne Ryan Papers*. Voir Annexes p. 25-26

surrounded by identical and repeated figures »). Cependant, derrière les masques (« figures » renvoie à l'image des figurants placés sur une scène) et les habits empesés (« Their starched coifs restricted their motions ») se devinent les pulsions. L'espace s'anime (« everyone moved about as she wished ») et le lieu se métamorphose à la vue des robes de satin qui miroitent dans la lumière fulgurante du soleil. L'éclat et la brillance se concentrent dans l'espace réduit où se trouvent les deux novices : « When the sun shone on the satin it flecked a light into their eyes which prevented them from seeing the next seams for a moment ; then they moved their chairs an inch or two with a little jerk ». Le jeu entre voir et montrer, dévoiler et dissimuler se lit dans le substantif « seams » (la couture, soit l'envers du vêtement) et son homonyme « seems » laissant entendre également « see ». L'accumulation des formes participiales (« they were chatting », « they were discovering for each other », « they were smiling and whispering », « picking », « hovering around ») a pour effet de rendre compte d'un moment unique, d'un hors-temps dilaté (« it was time out of mind », « time had lost its reality »). Dans ce temps intermédiaire et immobile, le féminin, le sensuel et l'intime se révèlent. L'agitation des femmes est le signe qu'elles sont troublées par le désir qui les habite. Par ailleurs, tous les regards convergent vers l'alcôve, lieu attirant car interdit (aux autres religieuses) qui jette le regard des carmélites vers des régions fantasmatiques : Yet they glanced continuously and enviously into that corner reserved by the mistress of novices for her two postulants ; the sight there of the white satin streaming in billows, foaming clearly down to the floor, softened their thoughts. Two or three had not been able to resist coming nearer ; they were smiling and whispering across the bent shoulders, were picking up the scissors fallen to the floor, or a few threads. C'est dans ce coin (la préposition « into » dans « into that corner » renforce la mise en retrait), sorte d'écran ou encore sur les murs blancs de la pièce où les robes blanches dessinent un motif (« The white of their habits flowed against the clear white walls like a pattern ») que se fixent les projections imaginaires. Le blanc (la couleur des murs, des tables, du tissu de satin, du tulle et de la dentelle) envahit l'espace. La couleur habite le lieu et les personnages, les enveloppe⁴⁹, voire les engloutit : le tissu léger se métamorphose soudain et pèse comme un linceul (« would feel in that moment of renunciation, the weight of the pall », « a first shroud »). Les deux religieuses cousent l'habit pour la cérémonie de vêtue qui marque l'entrée dans une vie de servitude et de sacrifice, ainsi qu'en témoignent le choix des verbes au passif et la référence à l'autel (« Now their stitches were mingled with a feeling of awe as though they had already reached the last steps of the altar, were prostrate, were taken »).

Dans ce lieu et dans ce temps de l'imaginaire, les interdits sont franchis : la répétition de l'adverbe « yet » en début de phrase signale la rupture avec le temps linéaire : « To gossip is against the rule and they avoid vanity. Yet they were chatting », « The old nuns, who had been relieved of set tasks in this hour, spread their clasped hands out before them, resting. Yet they glanced continuously and enviously into that corner ». Le vocabulaire de la fluidité et du mouvement dit l'assouplissement des corps (l'image de la vague et de l'écume est reprise et elle s'associe au verbe « flow » récurrent dans le texte).

⁴⁹ L'on songe à l'étude passionnante qu'a faite Georges Didi-Huberman du tableau de Fra Angelico, *l'Annonciation* où il montre comment la couleur du fond, le blanc, parvient à s'imposer et à posséder le spectateur. *Devant l'image* (Paris : Editions de Minuit, 1990)

La parole se délie (« the talking was gentle and gay », « a high note of happiness flowed in their voices », « she continually told her age, mentioned it, caressed it »). Le désir se lit dans le jeu des regards, sorte de jeu de miroirs que figure l'image du kaléidoscope :

(...) they were discovering for each other the best pages of a book, a new stitch, or a rare color painted in the corner of a vestment ; or they looked through a kaleidoscope.

Le désir a attisé le regard de ces femmes (« were discovering », « a new stitch », « a rare color »). Par ailleurs, « stitch » renvoie à la fois au point de couture et à l'aiguillon du désir.

C'est donc dans l'intervalle entre deux points de couture que figure le pan de tissu qui court entre les doigts des novices (« The white satin, the lace, the tulle which now moved through their fingers »), qu'est à rechercher le sens de « Parable in Stone ». Moment d'éblouissement, d'apparition et de disparition de la lumière : aveuglées par les reflets du soleil sur le tissu, les deux religieuses ne voient plus les points de couture. Moment en suspens où se glisse le fantôme. Le texte dessine ainsi la frontière entre le temps linéaire limité (le moment de la détente ne dure qu'une heure) et le hors-temps inconscient. La nouvelle intitulée « The Kiss »⁴⁷ est portée par le même discours à forte charge fantasmagique. La scène se passe également dans un lieu en retrait, un hospice tenu par des religieuses, autre lieu de l'oubli (« these old forgotten women waited ») où des femmes âgées et seules viennent y finir leurs jours. La couture est leur occupation quotidienne. La tâche assignée à la femme, Monica, décrite dans la nouvelle, est de confectionner des coussinets destinés à boucher les fissures au bas des fenêtres : « cracks », précédé de l'adjectif « small » au superlatif, reprend le thème de la fêlure et du vide : She was making the thick neat pads for the base of the windows – even the smallest cracks of wind are felt by old flesh. Every autumn it was someone's task to fit the sills with a pad of pieces of the nuns' discarded habits. Nothing was wasted here, nothing thrown out until it fell apart⁵⁰.

Les mots disent le rapport étroit entre le travail d'assemblage ou de couture et le souvenir qui émerge par intermittence : Right in the midst of this making a little wreath of a memory appeared. In the most unexpected places, even in the chapel sometimes when she should be tending to her devotions, her simple prayers, a clear hour of her love would return, lasting only a few minutes perhaps, but definite as an etching under glass. In this moment she had remembered one whole day she had spent with her lover. (...) All this came back to her **between two stitches** on the brown cloth⁵¹.

Ici, le temps du souvenir vient s'emboîter, se « faufiler » dans le temps chronologique (« Right in the midst of this making » est repris par « All this came back to her between two stitches on the brown cloth »). Le souvenir se glisse entre deux points de couture et le passé revient avec insistance : le modal « would » trahit l'acuité du désir tout en soulignant le caractère répétitif de telles scènes (« a clear hour of her love would return »).

⁵⁰ Anne Ryan Papers. Voir Annexes p. 26-29

⁵¹ Ce travail d'assemblage à partir de morceaux de tissu usagé préfigure le travail d'Anne Ryan composant des collages à partir de ses propres vêtements usés et objets de son environnement familial. Voir partie II, chapitres 5 et 6.

En outre, le désir de retenir le temps afin de revivre le passé se lit dans la comparaison avec la gravure placée sous verre. Le moment du désir est encadré et revécu dans son intensité (« she had remembered one whole day she had spent with her lover »). Les limites du temps sont effacées et le souvenir s'inscrit dans l'immédiateté de la perception (« clear », « definite »). Cette idée trouve un écho dans le verbe final qui traduit le refus de la séparation : « Monica walked to the dead face and lingered over her last kiss ». Dans le geste de la femme et dans ce moment de l'entre-deux (la femme est hors de l'hospice juste le temps de voir son amant mort une dernière fois) se fixe l'intensité du désir toujours relié au manque.

Le désir s'accompagne d'une succession d'images antithétiques associées au corps (« her dress was stiff and trembling with her joy », « they spent their time whispering and staring not daring to stretch their hands », « now the danger was sparkling, intense. Monica was a prim and reluctant person »). De surcroît, comme dans « Parable in Stone », la scène est décrite par un narrateur omniscient qui livre les pensées des personnages, notamment leurs craintes, leurs réticences et leurs désirs les plus intimes. Ainsi la répétition du modal « must » accompagné d'énoncés à la forme passive trahit-elle les tensions qui les habitent et figure-t-elle la voix de l'autorité, sorte de Surmoi, l'énonciateur des interdits qui dicte, réfrène les passions et rappelle toujours sa présence :

It was plain now that memories must be forgotten, put aside and only the task heeded. Everything must be made tight and close for the coming winter, new pads to replace those soiled or eaten by moths must be made ready in a day or two...⁵²

Le couvent est le lieu par excellence de l'interdit, comme l'affirme le narrateur dans « One Life, Raquel ! » :

In a convent a journey of a day from one end to the other, from the first bell to the last, is a smooth groove. Class was tedious. (...) The oak forest bronzing with autumn which Raquel could just see from her seat beside the window became a place of many imaginary adventures for her. No laborer ever made a short cut through it ; the gardener never went near it. When there was recreation out of doors, this immense curtain of grees (sic) obscured half the sky. It was out of bounds. Forbidden⁵³

L'image du sillon au tracé régulier et lisse dont le creux est renforcé par l'écho sonore « smooth groove » traduit une impression de pesanteur et dit la monotonie de la vie des religieuses tandis que l'interdit s'affirme dans un énoncé concis et abrupt : « Forbidden ».

La femme apparaît donc comme un être soumis que le quotidien plonge dans la passivité : « Monica without resistance lapsed into that slowly turning wheel of order ». Elle est à l'image de la vieille fille décrite dans « From A Spinster » dont l'existence est monotone et austère (« days grown ordered and austere »). Aux adjectifs « tight » et « close » reliés à l'idée d'enfermement, d'un lieu (« the frosted front door ») mais aussi d'un corps, s'ajoute une prolifération de mots exprimant l'ordre et le devoir moral (« neat » revient à plusieurs reprises de même que « plain », l'adverbe « exactly » dans « she

⁵² C'est moi qui souligne

⁵³ C'est moi qui souligne. 51 Op. cit., p. 24.

turned the corners exactly » et les structures symétriques comme « they [the nuns] knew what was best, what was just ». Ces énoncés sont encadrés par des passages où sont développées des images ascensionnelles sexuées (l'acte sexuel n'est jamais nommé mais simplement désigné par le pronom « it » (« For some reason or other they had just been able to do it ») :

dusk As the evening of that day when they had gone into the country together began to fall, Monica wished to do something extraordinary, she wanted a climax, an exclamation mark to her delight. There was a mountain near that was very steep overlooking the town they had left. Monica wanted to climb to the top, to the overhanging rocks and watch the lights come up in the darkness, restless and quivering as jewels. By night the valley would be clustered and alive as though the lights were a fruit and the shadows dark and challenging boughs. John Corbin was ready for any whim. She would never have dreamt of going up the jagged rocks herself but now the danger was sparkling, intense⁵⁴

Cet extrait montre combien les mots sont lestés d'un contenu érotique et comment le refoulé fait surgir des images de puissance et de plénitude. Le vocabulaire est centré autour de la notion de désir et sous-tend l'idée de plénitude sexuelle (« wished to do something extraordinary », « wanted a climax », « wanted to climb to the top »), désir où se côtoient le danger et l'interdit (« the danger was sparkling, intense »). D'autres éléments corroborent ce sentiment, comme les jeux d'ombre et de lumière (« restless and quivering ») et les images de fertilité (« clustered », « fruit »). Le désir se manifeste avec d'autant plus d'acuité qu'il est l'expression du manque. Il en résulte un récit surchargé de termes négatifs (« nothing », « not really », « the only thing », « not a tree, not a shrub ») et un texte traversé par la mort omniprésente, comme le soulignent les images et les comparaisons (« a good place to stay, quiet as the tomb », « the black seemed like a length . of pall », « Monica felt as though she was falling through a pale unending sea »). Les points de couture sont donc aussi des points de suture destinés à masquer les trous et à panser la blessure.

Ainsi la tâche de l'auteur s'apparente-t-elle à celle de ces femmes solitaires, le plus souvent mises à l'écart : femmes occupées à filer, à tisser, à fabriquer ou à ravauder le tissu dans le but d'habiller le corps et de le recouvrir pour le dissimuler et le protéger. Comme Pénélope qui défait la nuit ce qu'elle a tissé le jour, Anne Ryan revient sur son métier, déroule le flux des images et laisse filer le récit pour s'inscrire dans une continuité et pour différer la mort. Elle coud, tresse et noue. Elle ourdit une vaste toile, rapièce, faufile et surfile sans relâche afin d'empêcher la trame de se trouer.

CHAPITRE II : DANS LA TRAME ET DANS LES EFFILOCHURES DU TEXTE

Chez Anne Ryan, le travail d'écriture est fondé sur les notions de liens et

⁵⁴ Tous les mots rajoutés de la main de l'auteur apparaissent en italiques

d'enchevêtrement. Son origine est le manque et la perte d'un lieu mythique, à savoir l'unité. Le texte, constitué de strates et de percées, est l'espace privilégié du vide et du plein dont la métaphore est le tissage. Dans sa trame, il révèle son architecture, son organisation interne, sa structure de fils entrecroisés, les liens qui scellent les mots sur le papier. Cependant, dans le lieu du plein et de la dissimulation qui est le sien, se détectent aussi des nœuds, des points d'achoppement et des déchirures. Ce sont des fils et des effilochures qui transparaissent ici et là, bouleversent la cohésion interne et font éclater le sens.

L'obsession du plein

Pour pallier le manque et éloigner le spectre de la mort, toujours latent, le texte poétique déploie une constellation de signes destinés à couvrir le vide ou l'espace laissé vacant. Ces figures associées au plein tissent une texture lourde et épaisse qui contribue souvent à créer une impression de saturation.

Le tout

Cette impression se dégage de « Prayer to the Virgin of Chartres »⁵⁵, un poème qui se caractérise par la prolifération des images et la densité de son réseau allitératif et assonantique. Comme le signale le titre, le texte est une prière adressée à la Vierge Marie et un hommage rendu à sa sainteté :

***Lady : If not one pilgrim Set his foot within these porches where chiseled
medalions (sic) Are as fine as the bronze of the doors of Pisa – Your throng of
Saints, Cut in their gazing postures would stand against To center Thee within
the dark within, And, as I move, against the transepts (sic) rose. All is for Thee.
The restless arches rising into gray, Great stone that moves like silk within the
dusk, And lake-pale windows above the royal door Jewelled with the Tree of
Jesse, and And lamps, in tableaux, lace-nets, and curly And embroidered velvets,
Change with the hour, Swiftly. Before night descends Listen to us : We offer you
wonder, We salute your age, And Chartres, your house. Dark Virgin, enthroned in
your crypt, Take our steps as homage And the way, receding, Not crossing again
As fealty. Oh when the wind of that poor hour comes, that's Bleakly, with death,
Your abundance here, Centered in flames of glass Minute as flowers, Will cancel
darkness. And will hold Without veering All last sighs***⁵⁶

⁵⁵ « Chartres » est écrit ainsi dans le texte original. Est-ce une simple erreur d'orthographe ? Toujours est-il que la lettre omise est la lettre /r/ et l'on peut penser ici à un jeu autour de « chart » et « charter » : les mots sous-tendent à la fois l'idée de contrat, de quelque chose qui se noue et le rapport à l'écriture (par son étymologie, « chart » renvoie au papier). D'autre part, la lettre /r/ est l'initiale du nom de l'auteur, une lettre mise en exergue dans plusieurs collages et reliée à la question fondamentale de l'identité.

⁵⁶ Anne Ryan Papers. Les italiques concernent les corrections et les rajouts de la main de l'auteur. Un mot (« within ») est biffé et la retouche est dactylographiée. Ce poème non publié à vraisemblablement été écrit en 1932 car au cours de l'été de cette année-là et avant de se rendre à Paris, l'auteur a visité la cathédrale de Chartres. Dans une lettre à sa fille, elle évoque également le livre de Henry Adams, *Mont-Saint-Michel and Chartres* : « Are you reading Henry Adams book "Mt. St. Michel ?" It is important ». (sic) Petra, March 1932.

Le poème est tout entier dédié à la Vierge. Elle en est l'enjeu et le nœud focal, ainsi que l'indique le dimètre au début de la deuxième strophe (« All is for Thee ») où l'écho interne entre « All » et « Thee » met en lumière l'infini du pouvoir signifiant de Marie. Celle-ci est au centre de l'espace textuel émaillé d'une série de vocatifs dont la visée est de traduire un appel et une requête : « Listen to us », « Take our steps as homage ». Le vocatif d'ouverture suivi du double point (« Lady : ») place d'emblée le signifiant dans une position stratégique. Autour de lui gravitent un ensemble de mots, tel le pronom personnel « Thee » répété dans les deux premières strophes puis remplacé par « you », un glissement symptomatique du mouvement de rapprochement et d'éloignement sur lequel est fondé le poème. La troisième strophe où les pronoms « we » et « you » se répondent amorce une progression vers une profondeur et une intériorité, un lieu de plus en plus intime : la crypte de la cathédrale où trône une petite statue de Marie.

La Vierge est donc l'image du tout lié au principe d'unité et de centralité⁵⁷. Le pronom « Thee » juxtaposé à « center » est enchâssé dans le vers 7 dans une figure en chiasme que souligne le texte original (« To center Thee within the dark within »). La notion de circularité, d'enveloppement, est renforcée par la préposition « within » (réunissant « with » et « in ») qui revient quatre fois sous la plume de l'auteur⁵⁸. La même idée est reprise à la fin du poème à travers le sème de la fertilité (« Your abundance here,/ Centered in flames of glass ») et l'oxymore « flames of glass » alliant la froideur et l'incandescence. Le soleil dévorant qui traverse les vitraux et embrase l'espace est l'expression de cette force intérieure et de cette énergie qui émanent de Marie, à la fois figure divine et femme⁵⁹.

Par sa présence et par la lumière, elle irradie une plénitude d'être et supprime ainsi le vide à l'intérieur d'un espace saturé de divin. A l'intérieur comme à l'extérieur de la cathédrale, son nom est répété et elle apparaît partout : à l'entrée de l'église, sur les

⁵⁷ La question de l'unité est centrale dans l'ouvrage d'Henry Adams et elle est également développée dans *The Education of Henry Adams*

⁵⁸ L'on songe également au poème de Hopkins intitulé « The Blessed Virgin compared to the Air we Breathe » où est développée la métaphore du vêtement pour suggérer le lien et la protection (la lettre /w/ participe de la thématique de l'entrelacs) : « I say that we are wound/With mercy round and round/As if with air : the same/Is Mary, more by name./She, wild web, wondrous robe,/Mantles the guilty globe ». *Op. cit.*, p. 36.

⁵⁹ La dimension humaine de la Vierge, et notamment ses qualités maternelles, sont mises en lumière dans le poème de Hopkins, à l'ouverture (« Wild air, world-mothering air,/Nestling me everywhere ») et à la clôture (« World-mothering air, air wild,/Wound with thee, in thee isled,/Fold home, fast fold thy child »). Marie apparaît non seulement comme la mère du Christ mais aussi celle de tous les hommes. De son côté, Henry Adams s'attarde également sur le caractère humain de la Vierge en insistant sur sa féminité : « The Virgin of Chartres was the greatest of all queens, but the most womanly of women ». *Mont-Saint-Michel and Chartres* (Princeton: Princeton University Press, 1981) 73. Par ailleurs, dans le chapitre intitulé « The Dynamo and the Virgin (1900) » de *The Education of Henry Adams*, il revient sur cette question et présente la Vierge comme la figure par excellence de la féminité, de la fertilité mais aussi de la sensualité, une vision qu'il oppose au puritanisme des Américains. Il écrit : « The woman had once been supreme ; in France she still seemed potent, not merely as a sentiment, but as a force. Why was she unknown in America ? » (...) « ... anyone brought up among Puritans knew that sex was sin ». *The Education of Henry Adams* (Boston : Houghton Mifflin Company, 1973) 384.

vitraux, dans le chœur ou encore dans la crypte. Elle est de ce fait le point de convergence de tous les regards et sa présence imprègne le lieu sacré qu'elle habite et qui est le sien (« Your throng of saints », « your house », « your crypt »). Enfin, par sa puissance et son rayonnement, elle a le pouvoir de lever l'échéance de la mort (« will cancel darkness »), de rassembler et de recueillir tous les hommes : « will hold/Without veering/All last sighs ». Elle incarne la continuité, la fidélité et la voie du salut (« Without veering »). Le visiteur qui se promène à l'intérieur de l'édifice embrasse le tout d'un seul regard et sa vision participe ainsi à l'impression d'unité. Le poème se referme sur cette idée d'englobement.

La structure architecturale de l'édifice contribue également à l'unité. L'architecture ouvre un lieu autre et aide par la vue, par le sensible, à s'élever vers le spirituel, comme le soulignent les images d'élévation (« stand », « the transepts rose », « rising », « windows above the royal door »). Un espace homogène et ordonné se donne à voir au visiteur au fur et à mesure qu'il progresse dans l'enceinte divine. Cette avancée s'accompagne d'un recul dans le temps : le texte fait allusion à l'époque des pèlerinages au Moyen-Age (« We salute your age ») où des foules immenses se rendaient à Chartres pour rendre hommage à la Vierge (« If not one pilgrim/Set his foot »). Le passé lointain et le présent se trouvent réunis ici dans le lieu saint que des milliers d'hommes ont pénétré et qui aujourd'hui encore est visité (« set his foot » fait écho à « as I move » et « our steps »). Le texte décrit l'acheminement vers l'édifice en suggérant le mouvement du corps du spectateur ainsi que le parcours de l'œil à la fois circulaire et ascendant. Parmi les éléments architecturaux sont évoqués les porches imposants avec l'ensemble des statues-colonnes (« throng of saints »), les roses des transepts, les arcs-boutants et les colonnes de pierre, les vitraux avec la verrière de l'Arbre de Jessé, les nombreux objets décoratifs et la crypte. La cathédrale tout entière se présente comme une œuvre d'art totale où architecture, sculpture, peinture, arts de la pierre et du verre contribuent à produire une impression de plénitude et d'opulence.

Ce sentiment est confirmé dans la deuxième strophe où sont accumulées des images liées à la lumière, aux couleurs, à l'éclat et à la brillance, mêlant des sensations visuelles et tactiles. Les substantifs pluriels prolifèrent et dominent dans des vers déroulant une syntaxe cumulative. Ils sont reliés entre eux par la conjonction « and » répétée et mise en relief par sa position liminaire. D'autres indices, comme les mots rajoutés de la main du poète attestent l'idée de profusion (« And lake-pale windows », « And lamps, *and* tableaux,/And embroidered *lace-nets*, *and curly* velvets »). Le rythme et les réseaux sonores renforcent cette impression d'abondance. Les enjambements aux vers 2, 3 et 4 donnent à lire une syntaxe fluide et expansive. Le rythme se double d'une épaisseur phonique grâce à la répétition de la sifflante créant des entrelacs sonores (« transepts » (*sic*), « **restless** arches », « **stone** that moves like **silk** within the **dusk** », « **lace-nets** »).

La mise en valeur du tissu phonique des mots s'intègre aux champs sémantiques de la pluralité et du mouvement que développe « Prayer to the Virgin of Chartes ». Autour du visiteur qui franchit le seuil de la cathédrale, tout est mouvement et brasillage, effervescence lumineuse (« restless »).

Les grands porches laissent voir des médaillons ciselés dont la finesse et la délicatesse rappellent le doigté du sculpteur Giambologna et son travail minutieux sur les

porches en bronze de la cathédrale de Pise (« porches where chiseled medalions (*sic*) /Are as fine as the bronze of the doors of Pisa »). Le lieu se transforme en un espace tactile. Sous l'effet de la lumière, les longues colonnes de pierre et les arcs puissants qui soutiennent l'édifice perdent leur rigidité et se parent d'un habit dont l'aspect moiré leur donne la douceur de la soie (« Great stone that moves like silk »). Les rayons du soleil embrasent les vitraux et transforment les verrières en des essaims de bijoux, comme la verrière de l'Arbre de Jessé (« Jewelled with the Tree of Jesse »). Ils se posent sur les pierres et les font se mouvoir dans un vacillement incessant (« Change with the hour, /Swiftly »). Les lustres, les tableaux, les broderies, les dentelles et les velours s'ajoutent au décor grandiose et fluctuant⁶⁰. L'espace s'anime et se métamorphose en permanence sous les effets de la lumière, comme le soulignent la préposition « into » (« The restless arches rising into gray »), la reprise homophonique « gray », « great » en position finale et initiale et la forme participiale (« rising »).

A l'idée de mouvement et d'énergie s'oppose la rigidité des statues sculptées et figées à jamais dans la pierre, une opposition que corrobore la répétition du son /k/ : « Cut in their gazing postures », « the dark », « the dusk », « darkness ». La brillance et le scintillement du décor contrastent avec les images liées à l'obscurité. La Vierge que le poème célèbre n'est pas la figure de Marie telle qu'elle apparaît à l'entrée de l'église, dans le chœur ou sur les vitraux mais la sainte qui habite le lieu le plus retiré. Dans la crypte, le spectateur est peu à peu détourné du faste, de l'éclat et de la fulgurance. Le style devient plus elliptique : seul l'adjectif « dark » est employé pour décrire la Vierge (« Dark Virgin, enthroned in your crypt »). C'est là dans un espace confiné et intime que le fidèle adresse sa prière à Marie, une intimité que traduit également le passage du pronom « Thee » à « you » (« We offer you wonder, /We salute your age »).

L'obscurité figure le voile invisible qui recouvre la sainte, intouchable et insaisissable. Pourtant, le désir de s'approcher du divin est exprimé dès l'ouverture, dans la longue phrase hypothétique dans laquelle se lit la voix narrative inscrite au cœur du vers 8 (« And, as I move, against the transepts rose ») de même que dans le jeu des pronoms « I » et « Thee ». Puis le pronom « I » est remplacé par « we » dans les strophes 3, 4 et 5 et tout un agencement sonore est mis en place, qui associe « we », expression d'une voix collective, à « Thee » et « we » à « with-in ». A l'intérieur de ce cadre phonique se dessine une relation trine et circulaire qui englobe « I », « we » et « Thee », l'homme et le divin.

Dans cette prière adressée à la Vierge, le poème dit la fragilité de l'existence

⁶⁰ D'autres exemples montrent que l'auteur était particulièrement sensible au foisonnement et à l'éclat des couleurs dans les églises, comme celle de Petra de Majorque : « It is on coming into the church in Petra that a first grandeur is visible. Whole wall coverings of the native fuschia brocade, velvets and laces that are the accumulation of centuries their textures and shades changed with years ». « Petra de Mallorca », *Anne Ryan Papers*, p. 6-7. Il en est de même de l'église de Whippany aux Etats-Unis qu'elle dépeint avec une extrême précision : « Inside it is all treasure. The door is open, one step up into the vestibule hollow and wooden, with its two red Gothic chairs beneath two blue miniature windows ». (...) « The primary colors are accented. The effect is pure painting ». (...) « Inside the altar rail is a mass of color. Even the floor of the sanctuary has been given its coat of great squares, black and white – a bizarre simplicity. Four slim, square pillars reach up to make arches before the altar. They are completely covered with patterns in sharp blue, red, and green – all colors of the same vivid grade ». « Two Churches with Carvings », *The Commonweal*, November 4, 1931, p. 17

humaine toujours menacée par la mort, une angoisse qui se lit dans la dernière strophe et en particulier dans la forme d'exclamation lyrique du premier vers : « Oh when the wind of that poor hour comes ». Il affirme par ailleurs la nécessité de s'élever vers le spirituel, seul rempart contre le néant. Enfin, « Prayer to the Virgin of Chartes » est la trace d'une quête et d'un désir d'unité à travers Marie, figure emblématique du tout, du lien à l'autre et de la fusion, celle de la mère et de son fils, de la sainte et de la femme.

Le poème « Could We Awake » écrit à Paris en 1932 fait pendant à « Prayer to the Virgin of Chartes » car il sous-tend la recherche de centralité et s'articule autour des deux notions fondamentales que sont le désir et la mort. Il traduit dans sa structure et dans l'agencement syntaxique des vers le désir obsessionnel de rétablir l'unité :

Could we awake, the dark city one enters as a stranger With its alleys leading to camera devices And spirals of black in every street, With its alphabet crooked and twisted into a thorn edge – A city like Paris hiding in its center, walled from an avenue and under the trees A criss-cross of tombs, The day would stand passionate and beautiful still, And the icy crimson and brass of evening Might find in the hearts of all superb dolls – And in the silent, distraught unhappy ones The pure completed flame.

Comme « Prayer to the Virgin of Chartes », il signale l'absence et le manque par la modalisation et le cadrage hypothétique à l'ouverture (« Could we awake » auquel répond « The day would stand » dans la deuxième partie). Le poème présente un canevas de vers de longueur irrégulière insérés dans deux parties parfaitement délimitées (1-6 et 7-11).

La ville, Paris, est décrite comme une ville morte frappée d'obscurité (« dark city »). Les volutes de fumée noire qui s'élèvent partout dans les rues (« in every street ») évoquent des feux et confèrent au paysage une vision apocalyptique. Elles sont les seules traces attestant une présence humaine. La ville est placée sous le regard d'un étranger (« one enters as a stranger »). Aux yeux du visiteur qui l'observe, à la manière d'un photographe la saisissant sous tous ses angles (la première partie accumule des références spatiales et des impressions, comme « alleys leading to camera devices », « spirals of black », « crooked and twisted », « center »), elle est perçue comme un lieu désert et chaotique. En son centre, elle contient la mort, le vide cerné de toutes parts par un mur (« walled ») et dissimule (« hiding in its center », « under the trees ») un enchevêtrement de tombes (« A criss-cross of tombs »). Le substantif « center » est placé en position stratégique au cœur du poème et il en figure d'ailleurs l'axe nodal car il est le lieu emblématique du secret (« under the trees »), là où s'engouffrent les craintes et les obsessions. De surcroît, les sonorités tissent un réseau de mots réunissant « city », « center » et « criss-cross ». La ville est tout à la fois un carrefour, un point de ralliement et un lieu où se nouent et se défont des vies humaines. Le vers central mis en exergue à la fin du premier mouvement se double d'intensité par l'écho sonore (« criss-cross »). En outre, le mot composé peut être rapproché phoniquement de « crooked » et « twisted » suggérant l'idée de torsion et de déformation. Ils participent ainsi de la thématique de l'aliénation et de la coupure exprimée dans le vers initial. En effet, les liens entre les hommes sont rompus car le langage, garant de la survie humaine, ne parvient plus à sceller signifiant et signifié. Il a subi une déformation et une transformation (« With its

alphabet **crooked** and **twisted into** a thorn edge ») et il est le reflet d'une société où règnent l'incompréhension et la dispersion, une sorte de confusion babélique. Enfin, l'image du buisson d'épines reliée à l'évocation de la croix (« cross ») n'est pas sans rappeler la souffrance du Christ sur la croix, comme le laisse entendre l'écho paronomastique « criss », « Christ » et « cross ». A l'image dominante de la mort et du chaos s'oppose l'ardeur du désir et la quête d'unité, un contraste mis en relief par le parallélisme syntaxique au vers 6 (« A criss-cross of tombs ») et le trimètre iambique final (« The pure completed flame »). Le deuxième mouvement du poème multiplie les références à la notion de centralité et se caractérise par l'épaisseur de son tissu allitératif (« stand », « still », « icy », « crimson », « brass », « hearts », « silent »). L'éclat des couleurs (« icy crimson and brass of evening ») traduit la frénésie de la passion, l'énergie à trouver dans le cœur des femmes, fussent-elles prostituées (« superb dolls ») ou démentes (« distraught »), femmes à la dérive comme Marie de Magdala, la pécheresse, dépeinte dans « Magdalene », seules détentrices cependant du pouvoir de retrouver l'unité perdue⁶¹. L'adverbe « still » rejeté en fin de vers trahit un sentiment de nostalgie associé à la plénitude et à la pureté (l'adjectif « pure » est juxtaposé à « completed » dont la forme participiale marque un processus d'achèvement). Le vers final du poème signe donc l'unité retrouvée ou du moins l'illusion d'un bien-être à travers l'image du plein et de la fusion parfaite qu'incarne la femme, la Vierge, comme dans « Prayer to the Virgin of Chartes » ou la prostituée, comme dans ce poème.

Cependant, qu'elle soit spirituelle ou charnelle, cette vision de plénitude ne peut naître que de l'amour et du rapport étroit entre deux êtres.

Je et l'autre

L'œuvre d'Anne Ryan est traversée par la question fondamentale du rapport entre *je* et *l'autre*, une relation de nature amoureuse et d'aspiration fusionnelle toujours exprimée sur le ton de la nostalgie car fragile et menacée par la perte et l'absence. Dans *Le Banquet*, Platon dit que l'amour naît du manque et de la nostalgie et que le désir profond de l'homme a toujours été « de se réunir et se fondre avec l'objet aimé et de ne plus faire qu'un au lieu de deux »⁶². Ainsi dans la relation amoureuse, les moitiés séparées cherchent-elles à se rejoindre et à retrouver ce temps mythique où elles ne formaient qu'un.

« Tin Su Tan » exprime ce besoin et dit la tentative de s'approcher de l'autre, de la femme, fragile et délicate, protégée à l'intérieur de sa maison : « Standing wistfully beside your sheltering screen./You are delicate and small against its dark magnificence ». Les répétitions et les oppositions entre passé et présent (« now », « then ») témoignent d'une volonté de retrouver ce qui a été perdu, un moment de bonheur partagé avec l'être aimé (« I pace again », « to delight you into smiles again,/To amuse you as I have before »).

⁶¹ Cette idée est développée dans «Petite Recreo », un texte sur des prostituées qui dansent le flamenco dans un café de Palma. Par exemple, l'auteur écrit : « They [the prostitutes] are the only solemn ones with dull eyes and calm, idle hands ». Le vocabulaire est centré sur le corps et le désir charnel. *Anne Ryan Papers*, p. 4.

⁶² Platon, *Le Banquet* (Paris : Flammarion, 1964) 52

Secrète, la femme est aussi distante. Le texte est ponctué d'indices qui signalent l'avancée progressive du narrateur (« Here... », « I pace again this smallest bridge », « And I see you now », « Let me come in »). Par ailleurs, l'insistance sur les pronoms « I » et « you » marque un désir de fusion qui, chez Anne Ryan, s'affirme toujours à travers les sens et notamment le toucher :

Because of yours there is no word, or look, or gesture That has not the light of my love upon it, Or the warmth of my hands !⁶³

Le poème est acheminement vers l'autre dans la quête d'un amour inaltérable et éternel, une idée mise en lumière par les figures métaphoriques du recouvrement et de l'entrecroisement, le filage et la broderie (« there is one magic that makes lasting love : /Spin out the legend of these days together/In a song of many words », « Shall we attain immortality – embroidered on the way ! »⁶⁴ . En outre, l'italique est le signe même de l'impossible, comme le laisse également entendre le point d'exclamation à la fin de l'énoncé. Car faire disparaître le temps ne peut relèver que du merveilleux (« magic », « legend »).

Le désir amoureux est fortement présent dans l'œuvre et le plus souvent le discours est pris en charge par une narratrice dont la voix se teinte d'ironie pour dénoncer la vanité de l'homme (« You should be more your own » dans « Why Should I Wait... »⁶⁵) ou son apathie (« You sit there content at lessons taught » dans « Too Well I See How Autumn... »⁶⁶). Néanmoins, c'est entre ces bribes, comme dans la partie centrale du poème « Why Should I Wait... », que se lit le désir amoureux dans un discours fortement suggestif mis en exergue par les indices typographiques, l'italique à l'ouverture et les points de suspension à la clôture :

I have a fen for coolness, and a hill For sight, and a slippered dream for margin That divides the night.⁶⁷ .

Les images dans ce fragment de discours aux accents keatsiens, enchâssé à l'intérieur du poème, contiennent une puissante charge érotique. La scène amoureuse est dévoilée et inscrite dans la typographie : la lettre penchée qui condense l'innommable de la fusion charnelle que laissent entendre également les points de suspension. Elle est aussi suggérée par la syntaxe cumulative formée par les structures parallèles, le mouvement régulier du rythme ternaire et les monosyllabes « fen », « hill » et « dream »⁶⁸ . La femme

⁶³ « *Tin Su Tan* », voir Annexes, p. 10

⁶⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁵ *Lost Hills*, p. 11. Voir Annexes p. 3

⁶⁶ *Lost Hills*, p. 19.

⁶⁷ Voir Annexes p. 3

⁶⁸ Les échos avec la poésie de Keats sont évidents, en particulier avec « Endymion » où les mots « bower », « bowery nest », « nook », « cool », « moist earth » ou « mossy hill » reviennent sous la plume du poète pour dire l'étreinte amoureuse à l'abri des regards.

attise le désir, clame son pouvoir et sa différence, comme le souligne l'italique (« *I have* »), une idée également développée dans « Rosamond » (« *I know I am your rest, / Sparkling soft white hands to touch your head, / Or night-long hours of music on the grass* »⁶⁹). En même temps, elle est celle qui échappe, qui fuit (« *slipped* » s'associe à « *dream* », c'est-à-dire au désir et à « *margin* » et « *divides* »). Le désir s'affirme mais il n'est jamais dissociable de la perte et de la séparation. En outre, comme dans « From A Spinster », la femme ressemble à Cendrillon qui, minuit sonné, quitte subitement le bal, laissant derrière elle sa pantoufle de vair. Elle s'inscrit dans les marges, dans un espace indéfini et fluctuant tel que le décrit la femme dans « Rosamond » (« *I'll walk the swaying edge tonight / To see the world I've lost...* »⁷⁰), là où se glisse le féminin.

De même que « *dream* », « *hill* » est un mot clé dans le vocabulaire d'Anne Ryan car il convoque des images liées au désir sans cesse convoité et trahit la tension de l'être tout entier vers cet objet qu'il n'a pas encore ou qu'il a déjà perdu. Dans « The Kiss », la femme désire ce moment d'apothéose fusionnelle (« *wanted a climax* »⁷¹). Parallèlement, « Rosamond » transcrit dans un passage détaché du corps du poème le même rêve d'union charnelle à travers une image ascensionnelle où se conjuguent désir et perte :

That was the world I knew and kept, But this have I taken : A hidden house, A hidden love, The joy of him whose love I swept To heights too far to be forsaken

72 .

Le poème « Lost Hills » reprend cette image :

Little by little, with unknowing change, We grope, we seek through every thrusting dark To lose again the mirrored hills of light (...)⁷³ .

Ces vers laissent entrevoir les bribes d'une force ou poussée inconsciente, cette partie enfouie qui insiste, se répète (« *every thrusting dark* », « *with unknowing change* »⁷⁴). De même, l'insistance portée sur l'objet perdu toujours recherché (« *We grope, we seek* », « *To lose again* ») renvoie à l'impossible sans cesse poursuivi⁷⁵, de l'ordre de l'ineffable, comme l'est la jouissance.

⁶⁹ *Lost Hills*, p. 44. Voir Annexes p. 17

⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 4

⁷² *Op. cit.*, p. 41. Voir Annexes p. 15

⁷³ Annexes p. 14.

⁷⁴ Julia Kristeva parle des processus mis en œuvre dans l'expérience amoureuse qui « noue indissolublement le *symbolique* (ce qui est interdit, discernable, pensable), l'*imaginaire* (ce que le Moi se représente pour se soutenir et s'agrandir) et le *réel* (cet impossible où les affects aspirent à tout et où il n'y a personne pour tenir compte du fait que *je* ne suis qu'une partie) ». *Histoires d'amour* (Paris : Editions Denoël, Coll. Folio essais, 1983) 16-17

⁷⁵ L'objet perdu est en effet la cause du sujet. Lié au manque et provoquant la demande, Lacan le nomme « petit a ».

D'autres textes évoquent ce temps mythique où *je* et *l'autre* étaient réunis. « How Beautiful It Must Be... » a pour assise la même structure dialectique que « Why Should I Wait... » car il construit sur le mode irréel, par la modalité et le cadrage hypothétique, le même rêve d'unité :

How beautiful it must be where you are, This pale, gold evening of the Spring's first shade ! To hear your step along the path, not far – To seek again the garden buds, new made. I know, if I were now to be with you, These simple tasks that make a woman's day Would not seem tasks ; and we should live, we two, Dreaming whole days in dreaming days away ! Gone in the misting of an old desire Is all that made you for this moment real (...)⁷⁶ .

Par le procédé de juxtaposition et par la ponctuation, le poète scelle les signifiants « I » et « you » rassemblés dans le pronom « we » mis en exergue à la fin d'un même vers dans une structure appositive (« and we should live, we two »). Le poète multiplie les points de rencontre entre les mots et les sons pour témoigner du lien étroit entre rêve et désir (les substantifs « dream » et « desire » sont toujours synonymes), comme dans la figure en chiasme « Dreaming whole days in dreaming days away !/Gone in the misting of an old desire ». La fusion avec l'autre n'est possible que dans un ailleurs, un lieu flou que le langage ne peut définir (« misting » associant « mist » et « missed » laisse entendre l'absence et le manque).

Dans « How Far You Are... » s'affirme le même fantasme d'unité qui passe d'abord par le langage et le plaisir des sens :

I will not look at Spring at all this year, Nor take slow paths familiar and trod fine, Where once we found those hours, now grown dear,

Feasting on words and almond-cake and wine⁷⁷ . Le rêve ainsi formulé est celui de la fête et de la délectation. Le texte traduit un sentiment d'exaltation voluptueuse de l'instant présent, une sorte de jouissance verbale et alimentaire qu'évoque « Feasting »⁷⁸ . A l'ivresse des sens s'accompagne le désir d'être enveloppé et enfermé dans des tours où résonnent des sons doux et apaisants :

How far you are that never your lost voice Can build me silver towers of soft sound – Can come to fold me, leaving me no choice But to be strong in all that strength I found !

L'absence de l'être aimé et le manque sont à l'origine de ce rêve de plénitude et d'enivrement par les sons, mis en lumière ici par une série de vers saturés par la sifflante (« **lost voice** », « **silver towers of soft sound** », « **choice** », « **strong** », « **strength** ») et qui prend la forme d'un enfermement et d'un repli. Le verbe « fold » peut être rapproché du signifiant « wind », mot récurrent dans l'œuvre et relié à la problématique de la quête d'unité, comme dans « Music » (« Wound me anew... »). La fin de « Magdalene » propose la même vision de fusion et d'unité parfaite à travers l'image englobante des cheveux de Marie de Magdala essuyant les pieds de Jésus : « And for your wearied feet again/My

⁷⁶ *Lost Hills* , p. 18. Voir Annexes, p. 4

⁷⁷ *Ibid.* , p. 16. Voir Annexes p. 4

⁷⁸ Cette image d'oralité liée au sentiment de plénitude est une autre réminiscence de la poésie de Keats

sheltering hair ! »⁷⁹ .

Le même désir se lit au début du poème intitulé « XXIII » où le désir de la voix poétique est d'être enveloppée par la longue chevelure de la déesse⁸⁰ :

Now world of beasts, oh peopled world of tongues, Cynthia, winding me with your bright hair, The days is done ...⁸¹ .

Dans « Rosamond » le poète a également recours au mythe qui ouvre les voies du possible pour mettre en scène la fusion avec l'autre. Dès l'ouverture la voix énonciative se définit comme figure mythique et métonymique de l'Angleterre :

I am the myth of England, The black moth who now delights the moon; And if I wait... and if I wait, There comes a King soon !⁸² Elle se situe donc d'emblée dans la distance, temporelle et géographique. Le deuxième vers définit l'instance narrative : le « je » du poème est un papillon de nuit, un phalène noir qui courtise la lune. L'insecte métaphorise de surcroît la femme, Rosamond, à la fois son pouvoir et sa fragilité.

Le proche et le lointain se rejoignent ici dans le présent de l'énonciation, l'oralité du ton, les adverbes « now » et « soon » et le déictique « there ». Le poème tout entier est placé dans la région intemporelle d'un présent toujours recommencé qui fait fusionner mythe et désir. Les trois mots clés de « Rosamond » (« m yth », « m oth », « m oon ») forment une triade phonique à l'ouverture, une structure circulaire qu'emblématise la danse macabre du phalène autour de l'astre lunaire réunissant Eros et Thanatos (un écho de « The colored moths of wooing » dans « Tin Su Tan »). C'est donc autour de cette figure duelle que s'articule le poème.

Cette oscillation entre vie et mort est d'autant plus marquée qu'elle s'intègre à la double appartenance de l'instance énonciative au monde des vivants et à celui des morts, un rapport mis en lumière par les structures restrictives :

Though I am dead to all but one And of that one am so alone, Resting on this leafy bench Here in a garden, Yet I'm alive to live again Days that must memory entertain And wishing doors reopen !⁸³

En revanche, les déictiques « this » et « that » reviennent avec insistance dans le texte,

⁷⁹ *Lost Hills*, p. 39. Voir *infra* p. 103

⁸⁰ La référence à la déesse évoque en filigrane la figure d'Endymion et rappelle donc le poème de Keats où elle est vantée pour la beauté de sa chevelure (« my labyrinthine hair », « Her long black hair swelled ampler »). Voir « Endymion » Livre II, p. 133 et Livre IV, p. 216. John Keats, *The Complete Poems*, ed. John Barnard (Harmondsworth : Penguins Books, 1977). Le signifiant « wind » est également un verbe répété dans l'œuvre de Keats et d'autres exemples montrent l'influence du poète dans l'écriture d'Anne Ryan, notamment à travers le vocabulaire, les images (le labyrinthe, l'errance, la nature) et les thèmes (l'écoulement du temps, la mort, la beauté).

⁸¹ *Anne Ryan Papers*. Voir Annexes p. 21

⁸² Annexes p. 14

⁸³ *Ibid.*, p. 15-16

comme pour annuler l'effet de distanciation. Ils font signe vers ce lieu secret où se cachent les amants, espace labyrinthique (« this purple winding », « this mysterious wood/Angled to a maze », « this cool labyrinth ») ou jardin clos et protégé (« this hedge of yews », « this leafy bench/Here in a garden »). C'est le lieu des effusions amoureuses et des accouplements :

***That stilled May day you brought me here You were not king, but lover, Saying
“Rosamond, look, a place for us, a shelter !” And it was evening and the birds
talked, mating... Close-shuttered and low-gabled gardened spot***⁸⁴

Le temps est à l'arrêt : les pauses au vers 3 (« Rosamond, look, a place for us, a shelter ! ») et les adjectifs composés contribuent à ralentir le rythme. De même, la finale « -ed » dans « stilled » a pour effet d'augmenter le volume du mot⁸⁵. Dans ce monde à l'écart, à l'abri du temps chronologique (« Let us quickly turn away/From telling dial and hour-glass ») et donc de la mort (« I shall be deaf to sound/Of death's slow measured midnight step »), les objets se métamorphosent. Les murs changent de formes (« Where walls should be, should be,/But only changing shapes ! »), les pierres perdent leur dureté et prennent l'apparence du velours (« fountains over velvet tones »). Par ailleurs, certains détails évoquent l'univers idyllique de la pastorale même si la présence d'une menace se fait toujours sentir :

***O meadow lands and golden lanes Bright with the thorn of summers's death With
October ageing ; Scarlet banked and burnished stream Thinning for the lack of
rains, Now a mirror blue and glazing ; Shire white, with sun thatched roofs ; Far
off bells that latest shepherd now reprooves (sic) : All, all these to me are
England !***⁸⁶

Le manque et la mort sont inscrits au cœur de ce paysage et partout, dans ce lieu du plein, se lit la fragilité :

***My beds of only little flowers, Portulacca, mignonette, Myosotis, ageratum, And
alyssum, sweet with showers, And gay with hosts of faces set, An edge of
pansies round the pool***⁸⁷ .

Les fleurs (herbes vivaces ou plantes curatives) sont abondantes et variées ; cependant elles sont petites (« only little »). En outre, le phalène est destructeur puisqu'il fait recroqueviller les feuilles des arbres. D'autres exemples traduisent la fragilité du rapport amoureux, par le jeu des oppositions et les oxymores : « You come – through tangles of my many fears/Only to go again », « Leaving this love full grown/Whose frailty is strength », « Love is a gourmand wanting all,/With time the thief to portion gall... ». Marqué du signe de l'excès, l'amour ne peut être qu'insatiable, ce que révèle le texte en montrant ses contradictions et ses paradoxes. Par exemple, le verbe « want » exprime à la fois le désir

⁸⁴ *Ibid.*, p. 16

⁸⁵ Ce sont des procédés stylistiques que Keats a répétés dans son œuvre, une influence également des Elisabéthains et de Milton, qui se retrouve dans les inversions et les mots archaïques qu'Anne Ryan a parfois utilisés, comme ici « listing », « trysting »

⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 16.

et le manque, une idée que signalent également l'opposition et les rapprochements phoniques entre « all » et « gall ». Par ailleurs, l'amour laisse des stigmates (« cancerous » répond à « gall »), une blessure que le temps ne parvient à effacer. Le sujet reste clivé :

***Listing for a whispered word To cleave my waiting like a sword*⁸⁸ .**

La fin du poème reprend les mêmes mots pour réaffirmer le sentiment douloureux qui naît de l'attente et de la séparation, une coupure inscrite également dans le langage (« my waiting »⁸⁹). En outre, « cleave » atteste le pouvoir incisif des mots grâce à la rime pour l'œil alliant « word » et « sword ») et au passage de l'article indéterminé au déterminé (« the lifted word »), c'est-à-dire du mot anonyme au prénom de la femme :

***And wait to hear the lifted word That cleaves my waiting like a sword*⁹⁰ .**

L'amour est donc toujours associé à la fragilité et à la perte et la réflexion sur l'amour ne fait que masquer l'abîme qui sépare deux êtres. Les derniers vers de « Rosamond » développent le thème de la mort et de la solitude à travers des images de décomposition et de pétrification (« The lumpy bread, the meat that turns to stone,/The ordered bed that coldly and alone/Is shared alone with night »). L'oxymore « shared alone » dit l'union impossible :

***And you are here a small way from my eyes, Beyond this little reaching of my hands... We can companion only in the mind*⁹¹ .**

Face à l'autre, le sujet prend ainsi conscience de l'abîme qui le sépare de l'autre, un gouffre signalé par le vocabulaire associé à la notion de proximité (« here », « a small way », « this little reaching of my hands ») et par la ponctuation (les trous dans le tissu narratif). A la fusion des corps se substitue alors la communion spirituelle.

Rencontrer l'autre, dans la relation intime de l'expérience amoureuse, signifie donc découvrir sa propre solitude, l'enclos de sa condition et l'impuissance du langage. C'est enfin se confronter avec ce qui est étrange, déroutant et déstabilisant en soi ; bref, c'est faire l'expérience que je est un autre.

L'expérience de l'abîme

Le poids de la solitude

La solitude est un sentiment douloureux qui habite la plupart des personnages appartenant à l'univers d'Anne Ryan. En effet, l'œuvre se tisse d'une juxtaposition de vies isolées et présente un assemblage de figures en marge de la société souffrant de l'absence et de la séparation. Les titres de certains poèmes ou des nouvelles sont significatifs car ils inscrivent la coupure, la perte ou la privation, tels « She Was Divorced

⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁹ C'est moi qui souligne, ainsi que dans l'exemple suivant

⁹⁰ *Annexes p. 17.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 17

», « The Mad Woman Thinks of the Child Denied Her », « Mary Salome, Widow » et le titre même de l'unique recueil de poésie, *Lost Hills*. Ce sont souvent des êtres victimes du rejet des autres, comme la vieille fille dans « From A Spinster » montrée du doigt, comme marquée au fer rouge car différente (« Branded "recluse" and pitied by the curious of the town »⁹²) ou la femme dans « Magdalene », objet de mépris (« What mouth for me without a sneer ? »⁹³).

La souffrance née de la solitude est exprimée dans la poésie mais le thème revient avec plus d'insistance encore dans les nouvelles écrites au début des années cinquante⁹⁴. « Ludvica », par exemple, trace la vie solitaire d'une employée de maison, une étrangère loin de son pays d'origine et dont l'avenir est incertain :

The uncertainty of her life sank into Vica's mind. She was so lonely that she felt like going up to people when she passed on the street and saying something to them⁹⁵.

L'ouverture du texte signale d'emblée le rejet et l'exclusion par le choix des structures passives et le ton assertif : « After two years as a servant in the family of a leather merchant it was settled that Ludvica was to be dismissed »⁹⁶. Le vocabulaire dit la distance et la séparation contenues dans le titre (le prénom de la femme aux sonorités germaniques) et dans l'attitude méprisante des enfants : « Every once in a while she would touch the thin shoulder blades (...). But the child with a smile in which there was something of impishness, disgust and shrinking, would curl away and this made a dull rage fume in Vica's heart »⁹⁷. Le mot « shrinking » que l'auteur répète dans son œuvre se retrouve ici et s'associe à « curl away » pour exprimer le recul et le repli, un écho également de « cringe away » dans « She Was Divorced » (« She was crying with shame and fear as if she cringed away »⁹⁸) ou de « recoil » dans « The Wedding » (« He recoiled as if he had been struck »⁹⁹).

Le même sentiment de solitude profonde se lit dans « The Darkest Leaf » où la scène se passe à la campagne, dans une ferme isolée de Pennsylvanie¹⁰⁰. Seul depuis la mort

⁹² Annexes p. 5.

⁹³ Poème étudié p. 102-103

⁹⁴ Outre quelques poèmes, l'auteur qui se consacrait alors entièrement aux collages a écrit quatre nouvelles dont « Fear » (1952), « Ludvica » (1953), « She Was Divorced » (1954) et « The Darkest Leaf » (1958).

⁹⁵ "Ludvica", *The Paris Review*, 1954, p. 120.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 116

⁹⁷ *Ibid.*, p. 117

⁹⁸ « She Was Divorced », *Folder Magazine*, 1954. Voir Annexes, p. 38-42

⁹⁹ *Anne Ryan Papers*, p. 10

¹⁰⁰ « The Darkest Leaf », *Botteghe Oscure*, vol. 22, 1958.

de femme, John Wilton souffre en silence du poids de l'absence de l'autre :

He wanted so much the dim comfort of someone else in the house with him, of another footfall or a breath upon the glass as a face looked out the window ; he wished for someone to talk to, to consult with, to answer questions, for someone to pull the wellchains, to feed the pony, to close the door at night, not to be alone ¹⁰¹ .

Cette longue phrase qui accumule des détails de la vie quotidienne est encadrée par deux énoncés opposant le désir (« He wanted so much » est repris par « he wished for ») et la réalité (« not to be alone »). Par ailleurs, les mots centrés autour de l'idée de solitude et de silence sont souvent associés à la vieillesse et à la décrépitude de l'âge (« Decay and the silence of decay were all around him » ¹⁰²). La hantise du vieillissement, également à l'origine de la souffrance, apparaît en effet de manière obsessionnelle (« The long monotony of age and the sorrow of age engulfed him » ¹⁰³). L'image du gouffre est d'ailleurs reprise constamment pour dire l'abîme que l'âge notamment creuse entre les êtres, une distance renforcée par la pression des conventions sociales, comme dans « The Kiss » : « That they should be together was, of course, out of the question and a month before she left they spent their time whispering and staring not daring to stretch their hands across the abyss that kept them apart » ¹⁰⁴ . Enfermée dans un hospice, la femme, Monica, vit alors par le souvenir (« she was never too engulfed to remember occasionally what had happened » ¹⁰⁵).

Les protagonistes dans « Eighty-One » et « Lost Hills » sont également deux figures de la vieillesse mises à l'écart des autres. « Eighty-One » décrit un homme que l'âge, la cécité et la perte progressive du langage, placent hors du monde, des références et des repères ¹⁰⁶ . Aveugle, celui-ci est un être amputé, victime d'une double mutilation : il est privé d'un organe sensoriel, la vue, mais aussi de son identité : « Along the wall where light need never shine/Was placed their blind man's unobtrusive chair ». L'adjectif « unobtrusive » dit à la fois l'absence par le préfixe négatif et la présence trop ostentatoire, celle que l'homme impose et qui gêne le regard de l'autre, un sentiment corroboré par ce fragment de discours rapporté (« He always does that, and I wish he'd stop ! »). Seul un gémissement continu, sorte de cri intérieur, s'échappe de ses lèvres pincées (« A wasted whistle of no note or drop/Pursed from his lips »), l'écho d'une voix qui cherche à communiquer mais dont la tentative reste vaine. L'absence de communication est aussi au cœur de « Lost Hills » où le mur, une autre image récurrente dans l'œuvre, figure la séparation ¹⁰⁷ . Comme dans « Eighty-One », l'homme est placé sous le double regard

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 281.

¹⁰² *Ibid.*, p. 272

¹⁰³ *Ibid.*, p. 273

¹⁰⁴ Annexes, p. 27.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁶ *Lost Hills*, p. 23. Voir Annexes p. 5.

scrutateur des personnages extérieurs et du narrateur-témoin :

He was my neighbor ; but we never spoke. Two men grown silent on the wheels of work ; And yet I grew to know him each day – The hedges of our yards could not quite keep The glimpse I had of him on summer nights ¹⁰⁸ .

La césure nette au début du décasyllabe d'ouverture, de même que les termes négatifs et l'opposition entre proximité (« my neighbor ») et distance attestent l'impossible rencontre et, comme dans le poème précédent, se fait lire ici le regard destructeur des autres : « Aloud they said, waiting for him to hear :/« The ugly thing, no girl would look at him » ¹⁰⁹). De cette souffrance naît le sentiment douloureux de solitude intérieure qui pèse sur de nombreux personnages.

Dans « The Wedding », l'aveu de la jeune fille, Hettie, de son amour pour son père adoptif, est à l'origine d'un trouble intérieur et d'un malaise incommunicables : John Trimble grew solitary and distant. He never made plans as he used to and his business suffered. The secret was dark in his mind ; his days were useless. (...) His days wheeled away commonplace and unexacting, heavy and boring, as if there were no end but that all was the end while in the center of his thoughts he strangely held her and loved her still ¹¹⁰ .

A travers cette écriture du secret et de la réticence (« this undercurrent of fright and anxiety » ¹¹¹ , « Some terrible secret was hidden in Hattie's mind » ¹¹²) se dissimulent toujours la peur et la menace de l'interdit (« All your values are twisted. (...) He recoiled as if he had been struck » ¹¹³), une idée également sous-jacente dans « The Darkest Leaf ». Là, un père observe la souffrance de sa fille secrètement amoureuse d'un prédicateur (« her father watched her suffer, sat there silently »), une souffrance que les mots sont impuissants à révéler (« He knew well the reaches and the depths the emotions can take and he could do nothing to soothe her » ¹¹⁴), qui laisse l'être seul face à lui-même. Jessie se souvient d'une scène antérieure auprès de Ira :

He moved beside her with his mouth trembling, questions and reason were useless and they sat together. At once that other night came back to her mind when they were

¹⁰⁷ Anne Ryan reprend ici le thème du mur exploité par Robert Frost pour dire l'aliénation et la solitude, des préoccupations qui apparaissent également dans ses dernières nouvelles.

¹⁰⁸ **Annexes p. 11**

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 35

¹¹⁰ *Anne Ryan Papers*, p. 10

¹¹¹ *Ibid.*, p. 1

¹¹² *Ibid.*, p. 2

¹¹³ *Ibid.*, p. 9

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 306

close together before and she was sure the identical pain was spreading in this hour for Ira as well as for her and that they would feel it, but singly and bitterly, each for his own hurt¹¹⁵.

Une limite s'inscrit toujours entre soi et l'autre (« singly », « each », « own » sont récurrents). L'adverbe « singly » rend compte de cette barrière infranchissable. Il est aussi l'expression de l'affirmation de l'individualité et renvoie à ce qui est propre au sujet, à cette part secrète et intime en lui. Sous la plume de l'auteur, le mot revient de façon inlassable (et prend parfois l'appellation de « self ») pour signifier ce lieu clos, le moi, siège des émotions et des désirs inconscients du corps.

Les clôtures du moi

Le territoire du moi est un lieu secret, sorte de soubassement ou structure fondamentale dans la constitution du sujet, ainsi que le sous-entend l'auteur lorsqu'elle écrit:

Every man and woman contains, underneath those surface actions and expressions to which we give the name "life", an inner, secret existence, the form or manner of which we can only guess, but which to that individual is what life is made up of¹¹⁶.

Pour désigner ce lieu limité et confiné, Anne Ryan a recours à des images d'intériorité, d'enfouissement et d'enfermement (« underneath », « inner secret existen¹¹⁷ ce »), comme aussi dans « From A Spinster » (« So cloistered, locked away my real self lies ») ou encore dans « Grief » (« Each self within its wall »¹¹⁸). Le mur figure l'enclos du moi qui se pose comme une frontière entre *je* et *l'autre* et *je* et le monde extérieur, sorte de noyau et d'espace protégé (« core » et « reserve » sont répétés)¹¹⁹. De nombreux textes emblématisent ce territoire du secret, là où quelque chose sourd et que les mots ne parviennent pas toujours à formuler.

C'est ce que l'auteur cherche à révéler dans « Outside of Rome » où elle décrit un berger qu'elle saisit dans son intimité la plus profonde : « the shepherd had a world in himself and in his songs, a world which he thought no one suspected »¹²⁰. Le texte oppose deux séries d'images reliées d'une part, à l'obscurité, au silence et à la solitude et, d'autre part, à la fluidité.

La scène se situe à la périphérie d'une ville, dans un endroit désert où les maisons

¹¹⁵ *Op. cit.*, p. 305

¹¹⁶ *Extrait d'un court texte non titré et non daté, Anne Ryan Papers.*

¹¹⁷ Annexes p. 7

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 3

¹¹⁹ Pour Max Loreau, « il y a d'une part, le moi insaisissable et dérobé et, de l'autre, le monde réel ». *La Peinture à l'œuvre et l'énigme du corps. Op. cit.*, p.

¹²⁰ *The Commonweal*, September 21, 1932, p. 490. Voir Annexes p. 30.

ressemblent à des forteresses (« In the daytime it is a perfectly blank street », « it is lined with deserted houses as flat as the walls of a fortification »), un lieu clos et étouffant d'où rien ne s'échappe (« There is no outlet the whole way », « It is a place where each night a hollow silence returns ; echœs leap from wall to wall »). Les mots « blank » et « hollow » sont significatifs car ils renvoient au vide et font signe vers ce qui est en retrait, vers le silence et la solitude (« loneliness », « shadows », « the greater and greater silence », « It became darker and darker », « dark », « dull », « a silence grew on the peasant, a silence as heavy as moss »). Quant au substantif « outlet », il implique le travail des pulsions à l'œuvre. C'est par le son de sa voix que l'homme se dévoile :

Gradually, without realizing it, in the greater and greater silence the peasant raised his voice into a snatch of song, and the tune which had just come into his head echoed in that hollow place, grew, expanded, until it became a river and glowing and mighty sound. (...) It was as if this peasant felt so alone here, so unobserved, that he let spring forth everything which was gay and free in his nature, just as a child acts when unnoticed.

Le texte dit le surgissement (« spring forth ») et la fluidité. Les sons se déversent avec profusion (« a river of glowing and mighty sound » est repris par « the torrent of song » et fait écho à d'autres mots répétés dans les écrits, comme le verbe « pour »). Ils sont tel un cri intérieur qui ne peut plus être contenu et qui résonne par la puissance de son émission (« echoed », « The straight walls acted as drums magnifying »). C'est une voix amplifiée (« grew, expanded », « magnifying ») qui s'échappe d'un corps. De plus, l'auteur accumule les images d'intériorité liées au territoire protégé du moi (« the reserve of a man », « a world in himself », « his privacy ») qu'elle décrit comme étant menacé. En effet, l'homme est observé et épié (« The artist who was following crept from shadow to shadow spying on his voice »). Sa voix a attiré l'autre, l'étranger, figure de l'intrus. Fasciné par cette voix, l'artiste le suit et, un soir, lui demande de chanter (« Sing something »). La réaction du berger est soudaine et violente :

With those two words something terrible was loosed ; a labyrinth, a bitterness, was opened. The shepherd turned violently. He was so surprised that his privacy had been intruded upon that he became infuriated.

L'auteur révèle ici les complexités de l'être aux prises avec des forces inconscientes, comme le suggèrent l'image du labyrinthe et le vocabulaire : « That was how the shepherd answered an intrusion, and he would have plucked the stars out of the sky or riven the top of the hills to vent his fury » (« plucked » et « riven » traduisent l'arrachement et la coupure). D'autres verbes et expressions associées à la violence verbale et physique dominant à la fin du texte : « Low and filthy curses (...) were caught in his hiss », « plain and horrible words poured out », « blasphemous rant », « fighting », « struck », « clenched fists, bulging and horny », « plucked », « fury », « destroyed », « And now they were stoning each other ».

Les mêmes sentiments s'expriment dans « Lost Hills » où la violence est liée à la perte de l'objet désiré. Le poème présente une scène où le personnage, sous l'œil du narrateur, est décrit dans son jardin, fasciné devant un pêcher en fleurs :

He gazed up, daring, to the fluttering pink, And stretched thick hands to feel this youngest green As though to grasp and make this beauty his ; And bending down the blossoms to his face Mingled his breath with loveliness alive...¹²¹ .

Les sensations visuelles et tactiles culminent dans cet extrait pour suggérer un fantasme de fusion. L'accumulation de ces mots auxquels s'ajoutent les vers « Touching the petals of this tender spring » et « Fingering the moment out of all his life », tous reliés au désir, a pour effet de dévoiler une intimité (« Here was a seeking pitiful disclosed »). Le désir de l'homme est de palper la chose (« stretched thick hands to feel this younger green ») pour atteindre son essence (« the beauty of the thing »). L'œil se fait extension du toucher (« grasp », « gathered all its blues », « Groping »). Cependant, ce moment vécu avec intensité est de courte durée et le texte révèle la violence qu'entraîne la perte par une succession de verbes de mouvement :

***Slowly he let the branch he held bend back. And like a rancid wind, a hot dismay
Poured through his clouded wits, a fury spit And lashed him to a wrecking height
of storm. I saw him rip the petals from those boughs, And shake, and shake, with
all his savage strength The cracking limbs in tall tremendous reach – Rained, as
he stamped, by soft and shattered pink ; Welled in a hate he did not understand,
Rebellious, terrified, at having lost That far vague height he could not climb again***

122 .

Les images empruntées à la nature et en particulier au déchaînement des éléments (« like a rancid wind », « a fury spit », « lashed him », « a wrecking height of storm ») montrent que l'homme est mû par des forces qu'il ne contrôle plus (« a hot dismay/Poured through ») et ne comprend pas (« a hate he did not understand » répond à « beauty's strangeness », « those things/That still go nameless », « Beauty remains the query and the cry ! »).

Cet extrait est l'écho d'un passage précédent où se retrouvent les mêmes mots reliés à la vue et au toucher pour suggérer d'une part, les désirs inconscients d'un corps et, d'autre part, la quête impossible. L'objet désigné est un calendrier en papier sur lequel est représenté un vase chinois de la dynastie des Ming :

***He traced his fingers up the graceful height, And gathered all its blues with
hungry eyes, And frowning, let it drop. Then I could see His pudgy face with
eagerness wiped out. Groping he'd lost the beauty of the thing – As shells
half-filled with water on a beach Lose all the blue and sparkle of the sea !***¹²³

L'écriture est donc une sorte d'acheminement (« We grope, we seek ») vers des contrées secrètes et ineffables où se côtoient l'étrange et le familier. La poésie d'Anne Ryan cherche à sonder ces espaces flous et lointains qu'elle évoque par des mots souvent imprécis, comme « far », « vague » ou « thing » utilisés dans ce poème, signe que le langage est toujours à côté du référent, dans le champ du semblant et de l'incertain. Ainsi laisse-t-elle voir des bribes d'un discours inconscient en montrant les effilochures et les béances (« that blank that always came »70) que le texte ne peut occulter.

La quête impossible ou l'insoutenable intensité du réel

¹²¹ Annexes p. 13

¹²² *Ibid.*, p. 13

¹²³ *Ibid.*, p. 12. 70 *Ibid.*, p. 14.

En effet, les figures du vide émaillent l'œuvre d'Anne Ryan. Plusieurs poèmes évoquent cet espace vacant qu'est le réel, tel « Grief » où il est une sorte de bouche dévorante (« gaping grief »), un gouffre où se précipite l'angoisse et se nichent les peurs obsessionnelles, comme en témoignent le vocabulaire et le ton élégiaque du poème :

O hear me grieving as I pass On these unending roads that mass New burdens as they run ! With velvet this autumnal night Will mantle waning day. What black can cover up the sight Of gaping grief, or smooth this white Inevitable way ?¹²⁴

Le texte sous-tend une présence menaçante et obsédante soulignée par les préfixes négatifs « unending » et « Inevitable » et l'accumulation des images métaphoriques du recouvrement (« mass », « burdens », « velvet », « mantle », « cover up »). Le poète fait allusion au travail du tissage et de la navette pour dire la nécessité de masquer le vide dont la vue est insupportable. Cette idée est également exprimée à la fin du conte intitulé « The Spiders » où le protagoniste ordonne aux araignées de tisser une vaste toile afin de recouvrir toutes les laideurs du monde : « You must begin to cover all the ugly and boring things in the world. (...) But the spiders were already obedient. Back and forth, precisely they had begun to spin »¹²⁵. Ecrire ou tramer un texte signifie donc mettre un tracé autour de la béance et recouvrir pour dissimuler. La fin du poème développe l'image du vide et traduit la difficulté de l'homme à s'échapper de l'enclos de sa condition :

Close built in loneliness and doubt, Each self within its wall Pitifully, avidly reaches out To find but arid waste, but drought, But intervening pall !

L'image du mur est reprise afin de signaler la coupure, l'enfermement et l'impossibilité de toute issue, comme le corrobore la préposition « within » : « Each self within its wall ». La solitude de l'homme et sa quête obsessionnelle sont à nouveau affirmés, comme dans « Lost Hills » (« reach », précédé des adverbes « Pitifully » et « avidly », fait écho au verbe « grope » récurrent dans les écrits). Le texte se referme sur l'image du vide qu'il délimite par la syntaxe restrictive (« To find but arid waste, but drought,/But intervening pall ! ») et l'écho final réunissant « pall » et « wall ». Les monosyllabes « waste », « drought » et « pall » fortement accentués sont les signifiants annonceurs de la mort et de l'irréremédiable (le dernier mot « pall », un signifiant court à la sonorité caverneuse et suivi d'un point d'exclamation, signe la chute brutale du texte et le néant). L'image finale du linceul trahit la hantise du vide et la volonté toujours sous-jacente de dissimuler. Elle est renforcée par l'image du désert (« waste ») reprise dans « Lines to a Young Painter » (« The unknown layer on the palette/Plus the far whirligig or cities or waste/Which you shall meet ») qui figure le lieu de l'aridité, du dessèchement, l'absence de limites et de repères ; bref la béance.

Une autre image du vide comme cavité apparaît dans le conte « The Man Who Lost Laughter » où le réel se manifeste en termes de castration.

Le protagoniste, un jeune homme mélancolique (la mélancolie est aussi le signe de la perte), à la fois fasciné et irrité par le rire d'un homme, décide un jour de le lui arracher : « With one wrench he pulled the laughter out of the man's throat, the whole laughter, and

¹²⁴ *Lost Hills*, p. 15. Voir Annexes p. 3

¹²⁵ *Anne Ryan Papers*, p. 5. Voir Annexes p. 35

left not the smallest rumble there »¹²⁶. Privé de son rire et mutilé d'une partie de lui-même, l'homme sent soudain en lui un vide intérieur qu'il ne peut définir et qui le met face à un sentiment d'égarement et d'étrangeté : « He seems not to know what he has lost. All day he sits and pines. He is bewildered »¹²⁷

Enfin, dans « What Winding Road... » le réel apparaît comme le lieu d'où s'échappent des ombres menaçantes : « gates unconsciously unlocked have lined/The walk with shadows, swaying in the light »¹²⁸. Ce sont aussi les ombres de la mort, telles que l'auteur les décrit dans « Eighty-One » (« Age is the last of puzzles, a dark city/Awalk with ghosts »), sortes de spectres qui hantent son univers.

La hantise de la mort

L'inscription de la mort est fortement imprimée dans les écrits et elle est sous-jacente dans la production plastique. « What Winding Road... » par exemple, est tout entier traversé par ce thème :

What winding road to travel or recross Equals this unreturning way of days ! Our tiny tumults heap their gain or loss, Fringe out a dull-eyed peace with drear delays. Shadows now stand, their long black fingers wind, Palling the door-step – telling of the night; And gates unconsciously unlocked have lined The walk with shadows, swaying in the light. Evening again waves down the whitening wheat... Sorrows are wounds as sorrows always are ; Yet even night veils black-on-black to greet The lingering moon, the faint, surprising star, And comforts with the light of other suns, These mazing woes of meekly little ones.

Le sonnet déroule un tissu phonique épais formé à partir de la semi-voyelle /w/ dont certains vers sont saturés, comme les vers 8 ou 10 où le chiasme (« Sorrows are wounds as sorrows always are ») figure la blessure profonde et l'impossible issue. Cette idée est par ailleurs reprise dans le vers final avec l'image du labyrinthe (« mazing woes »). Autour du /w/ gravitent les mots « wind », « wounds », « shadows », « sorrows », « woe » répétés dans d'autres poèmes, tous reliés à la souffrance et à la notion d'obstacle : à l'impossible rencontre avec autrui (dans « Eighty-One », « From A Spinster », « Magdalene » et « Lost Hills ») ou au vide.

Le poème abonde en verbes de mouvement et en substantifs pluriels : il évoque un espace fluctuant et multiple à l'intérieur duquel se rencontrent des forces antinomiques : « this unreturning way of days », « heap their gain or loss ». Le début fait montre de structures alternatives (« to travel or recross », « their gain or loss ») et accumule les préfixes « un- » et « re- » (« unreturning », « recross », « unconsciously unlocked ») pour traduire la hantise de la mort (« Palling the door-step ») et les limites qu'elle impose (« drear delays »). Le texte joue en effet sur les marges, comme l'indiquent les verbes « Fringed out », « lined », « swaying » et les oppositions entre l'obscurité et la lumière («

¹²⁶ Anne Ryan Papers, p. 4.

¹²⁷ Ibid., p. 8

¹²⁸ Lost Hills, p. 20

shadows, swaying in the light »). Le tout forme une texture dense où les mots s'entrechoquent dans un canevas métrique rigide. La succession de pentamètres à dominance trochaïque, les rimes internes et finales et les répétitions ont pour effet de surcharger le texte. Ce sentiment est confirmé par la répétition des occlusives /d/ et /t/ dans les vers 4 à 8 et en particulier dans les rimes finales : « wind », « night », « lined », « light ».

Le dernier quatrain met en œuvre une opposition signalée par la position liminaire de la conjonction « Yet » et le rythme iambique plus régulier. Il amorce également un déplacement métaphorique indiqué par le passage du pluriel au singulier. Derrière les ombres troubles et agitées de l'inconscient s'affirme le sujet, un être unique et autonome (« ones » est le mot final et il est opposé à « other »), fragile et vulnérable (« lingering », « faint », « meekly » et « little »). Cependant le voile de la mort est une sorte d'écran opaque (« even night veils black-on-black ») qui ne peut être soulevé. La mort pèse et sa force est destructrice, comme en témoigne l'image du brin de blé qui ploie sous son poids : « Evening again waves down the whitening wheat... ». Cette image est un écho de la fin de « Lines to a Young Painter » : « The wheat growing close to the edge of the white sea,/Fragile, holding its own kernel of death ». Chez Anne Ryan, le blanc, par ailleurs, est la couleur de la mort, une couleur dont elle se servira également souvent dans ses collages. Dans « Lost Hills », la poussière blanche préfigure la mort de l'homme écrasé par une vie de labeur (« A starved man ground with work to whitened dust »¹²⁹).

La mort, qui forme l'axe nodal de plusieurs poèmes, est en effet un noyau (« kernel » est parfois remplacé par « core ») autour duquel se tisse le discours cherchant toujours à se tenir au plus près de l'innommable et de l'indicible. Elle est une cavité et elle a souvent un visage humain, comme dans « Sonnet » où elle figure l'amant et ressemble à une mâchoire dont le claquement des dents retentit : « You shall lie down some night by far dreams tossed/And a clattering lover call you to his pleasure »¹³⁰.

Dans « Lost Hills », elle apparaît sous les traits effrayants de Gorgone : Once when he turned quite near I saw his eyes. They were all white. As colorless as glass ! It made me shrink as though I saw direct Through those cold windows to a feeding dead !¹³¹

L'homme porte le masque de la mort, son regard déstabilise et pétrifie (« shrink ») celui qui l'observe. Ses yeux sont à la fois blancs et vitreux, un miroir sans tain ne reflétant que le néant (« cold windows »). En outre, il a l'apparence d'un animal, un morse apathique ou encore une masse lourde (« His coatless form made just a splotch of white »¹³²) :

He always hulked so lazy, lolling there With huge, hunched shoulders and that hanging jowl, Looking more like a walrus than a man – A walrus dozing in an

¹²⁹ Annexes p. 13

¹³⁰ *Ibid.*, p. 22

¹³¹ *Ibid.*, p. 11

¹³² Annexes p. 11

oozed content !¹³³

Cependant, quelque chose sourd (« oozed » est une autre réminiscence dickinsonienne) de ce corps informe et amorphe d'où rien ne semble percer (dans « walrus » s'entend également « wall »). La mort opère (la voyelle allongée /u:/ contenue dans « oozed » suggère le lent processus de destruction).

Dans « There is No Prime » elle est également nommée et, de surcroît, elle a la parole : The dead twitter ; the living do not speak. Yet any word is better. We can rely on words or defend ourselves against them, Particularly those rising out of the night Like a fume, like choking smoke When death sits on the edge of the bed And holds long conversations And wakes us to listen¹³⁴ .

Comme le laisse entendre le titre, le poème évoque un monde de négation et de fragmentation (la prime désignant un état premier ou moment central où tout peut basculer d'un côté comme de l'autre). Ici, les vivants ne communiquent plus et les mots sont dépourvus de sens car ils n'ont plus de référent, ainsi que le souligne l'image des fumées étouffantes (« those rising out of the night/Like a fume, like choking smoke »). Seule la mort, c'est-à-dire l'absent, fait entendre sa voix et somme les vivants de l'écouter (« wakes » remplace « makes » dans le texte d'origine ; le verbe rend compte d'un état d'inertie, voire d'immobilité, une idée exprimée à la fin de la première strophe par « stopped » : « And the trucks stopped ». Il en ressort la vision d'un monde en perdition, une image dominante dans un autre poème écrit la même année, « Could We Awake », où la mort inscrite au cœur du poème prend place au centre d'une ville dissimulant un enchevêtrement de tombes (« A criss-cross of tombs »). La mort figure donc le chaos et la dérive des hommes, d'où la question du sens que pose le poète dans ce court poème : « With its alphabet crooked and twisted ». Est-ce la perte du sens ou faut-il le rechercher dans cette torsion ?

L'errance .

L'ouverture du poème « XXIII » (« Now world of beasts, oh peopled world of tongues ») met en lumière un état de confusion totale, à la fois parmi les hommes et dans le langage¹³⁵ . Le marqueur temporel « Now » fortement accentué en tête de vers signe un constat acerbe teinté d'ironie et de cynisme. Le monde évoqué est un monde en régression, peuplé de bêtes féroces. L'homme est réduit à l'état d'animal et d'errance. Cette idée est corroborée par la référence au langage et à la pluralité des langues : « world of tongues » répond à « world of beasts ». L'homme vit dans une sorte de Babel où chacun parle sa propre langue et est condamné à l'incompréhension et à la dispersion. L'errance se lit dans la rupture introduite dans le langage qui ne correspond plus au monde qu'il désigne, une rupture que renforce l'interjection « oh » à la césure du vers. A cette vision d'un monde désarticulé s'ajoute une vision eschatologique :

¹³³ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁴ Poème écrit en 1932 et publié dans *Voices*, 119, Autumn 1944, p. 27. Voir Annexes p. 22-23

¹³⁵ Poème non daté. *Anne Ryan Papers*. Voir Annexes p. 21.

The day is done, forever taking leave We climb the mountain Bitterly alone (...).

En outre, c'est à la déréliction de l'homme que le poète fait allusion ici dans la figure en chiasme opposant « We », l'affirmation d'une voix collective, à l'adjectif « alone ». Les hommes sont réunis pour une longue marche ascensionnelle mais tous restent emmurés dans une profonde solitude (l'adverbe « Bitterly » trahit ce sentiment).

***Comme dans « XXIII », la question du sens forme l'enjeu de « Sonnet » :
Dionysius, now discover any Meaning, any reason why these days here Should
not be taken as a jest !¹³⁶***

Le poète a recours au mythe dans le même but de dénoncer un monde en déshérence. Par effet d'ironie, elle invoque Dionysos, le dieu de la sensualité, de la volupté et de l'ivresse qu'elle prend à témoin afin de tenter de trouver un sens (« discover any/Meaning »). La coupure entre « any » en position finale et « Meaning » en début de vers et la répétition du déterminant dans « any reason » attestent la perte totale de sens et renforcent l'ironie du texte. La réalité décrite est assimilée à un vaste théâtre de bouffons (« a jest ») : tel Dionysos, lors de ses conquêtes, au milieu de ses cortèges parmi les Bacchantes et les Bacchants, les hommes ressemblent à des acteurs se pavanant sur une scène. L'accent mis sur l'accumulation de biens matériels (« When we have hoarded up for purposes obscure/A wealth, a name, a strutted store of fact ») contribue à témoigner d'un monde d'artifice et de vanité¹³⁷. Cette vision transparaît également dans « Magdalene », un poème sur la solitude de l'homme dans un monde en perdition :

***Frightened and fugitive I passed Without their gate – What did that pocked-faced
matron care ? What shelter had I anywhere To go so late ? Nurses are enameled
women Standing stiff and sane, Sanely seeing drawn white faces – Not the racks
where silence laces Slow, close webs of pain.***

Tragedies beneath their fingers
Are flame-points to be nipped,
Easily pinched until they smoulder,
Hung with charts and left to moulder,
Stenching and white-lipped.
But this worn world can never grow
Cruel enough to still
This joy that mothers feel. Here springs
New life from them. What eager wings
Rest within their will.
Now dragging down this rocking street,

¹³⁶ *Anne Ryan Papers. Voir Annexes p. 22*

¹³⁷ Le poème a vraisemblablement été écrit au début des années 30. Sans doute faut-il lire ici une critique de l'Amérique de cette époque car cette question revient dans la correspondance de l'auteur. De Petra de Majorque, le 11 mars 1932, elle écrit à sa fille : « I don't want to go back ! (...) Everything over here is so grand & old and authentic – nothing is simulated as in the states. (...) One gets the feeling of security of honest values ». *Anne Ryan Papers.*

Where will I ask ?
What mouth for me without a sneer ?
Dirty and weak, I need no leer,
And have no mask.
Just one slow, timeless dark, to think
And be alone.
Too soon some hand will briskly try
Its grooved efficient help, but I
Shall feel its bone.
For this frail child my love will be
A mystery, a smart...
But You, who canopy with stars
This moonless waste, will see what scars
Whiten on my heart.
I have no alabaster box,
No ointment rare ;
But from my eyes the tears as rain,
And for Your wearied feet again
My sheltering hair !¹³⁸

Ce poème présente un canevas de huit strophes de cinq vers formés de trois octosyllabes et de deux vers de 4, 5 ou 6 syllabes. Il peut se lire comme une méditation sur la vanité du monde. La première partie (strophes 1 à 3) donne à voir la mise en scène et les personnages d'un univers en représentation. Le cadre est celui d'un milieu hospitalier – le décor est dénudé et tout en blanc – traversé par quelques figures fantomatiques. Les personnages sont décrits par quelques touches, comme l'infirmière-chef au visage grêlé (« that pocked-faced matron ») tandis que les infirmières forment une masse anonyme. Telles des actrices grimées, elles portent un masque sur leurs visages, une couche épaisse et inaltérable (« enameled women ») qui ne laisse transparaître la moindre trace de sentiment humain. Confinées dans leurs rôles de figurantes, elles se tiennent immobiles et imperturbables (« Standing stiff »), témoins passifs d'une scène tragique qui se joue sous leurs yeux et entre leurs mains (« Sanelly seeing drawn white faces », « Tragedies beneath their fingers »). L'ironie du ton est perceptible dans les entrecroisements sonores (« Standing stiff and sane,/Sanelly seeing ») et les enchaînements allitératifs et consonantiques dans la deuxième strophe où « sane » entre en résonance avec « pain ». Aux visages de marbre qu'arborent les infirmières font face des visages aux traits tirés (« drawn »), meurtris et blancs, signe que toute trace de vie a disparu. La souffrance a creusé des sillons (« grooved ») se retrouve

¹³⁸ *Lost Hills*, p. 38-39

dans la septième strophe), dessiné un entrelacs de lignes, de rides et de plis (« silence laces/ Slow, close webs of pain »). Face à l'agonie (« racks ») des malades, véritables épaves humaines, les femmes restent indifférentes et imperturbables. Le substantif pluriel (« Tragedies ») et l'adverbe « beneath » disent le destin tragique qui se lit derrière chaque vie humaine.

La strophe 3 frappe par l'accumulation de noms et de verbes de violence physique (« flame-points », « nipped », « pinched ») évocateurs de scènes de supplice (ces mots répondent à « racks »). A ces termes sont reliés les verbes « smoulder » et « moulder » qui renvoient à l'idée de dépérissement. Les êtres sont réduits à des lambeaux ou encore à des particules de poussière (« smoulder » traduit un état latent, la détérioration). Les corps décomposés et nauséabonds sont abandonnés (« left to moulder,/Stenching and white-lipped ») et livrés à la mort (« moulder » peut se scinder en « mould her », ce qui corrobore le supplice que subit la femme).

En effet, le thème de l'abandon est au cœur de ce poème : la femme qui s'échappe de l'hôpital où elle a donné naissance à un enfant erre dans la ville, à la recherche d'un abri (« What shelter had I anywhere/To go so late ? ») et elle est une figure emblématique d'un monde en dérive. Dans la strophe 5 le vocabulaire signale la perte de repères (« Now dragging down this rocking street ») et l'absence de fixité et de solidité (le corps de la femme est faible et endolori et sa démarche lourde). En outre, la succession de phrases interrogatives témoigne de la douleur qui naît du sentiment d'abandon : « Where will I ask ?/What mouth for me without a sneer ? ». La femme qui porte le prénom de la pécheresse Marie de Magdala est mise à l'index et elle est objet à la fois d'indifférence et de mépris (« sneer » est repris au vers suivant par « leer »).

Tout comme cette femme, le monde évoqué est littéralement montré du doigt, comme l'indique le déictique fortement accentué au début de la strophe 4 : « But this worn world ». Parallèlement, l'adjectif « worn » renvoie à la métaphore centrale du tissu à la trame usée laissant voir des trouées et des effilochures. En effet, le poème s'inscrit dans la problématique du manque et de la perte. Derrière la série de termes négatifs qui ponctuent le texte et l'emploi du suffixe « less » dans « timeless dark » et « moonless waste » se profile la vision d'un monde desséché et cruel (« this worn world can never grow/Cruel enough »), sorte de terre vaine peuplée d'êtres insubstantiels¹³⁹. D'où le besoin de solitude exprimé dans le distique d'ouverture de la strophe 6 : « Just one slow, timeless dark, to think –/And be alone ». Ces vers attestent le désir de s'immerger dans un espace hors du temps, le moment fusionnel des origines : « This joy that mothers feel. Here springs/New life from them ».

« Magdalene » métaphorise donc un lieu où l'homme ne rencontre plus le regard de

¹³⁹ Dans un autre poème non publié intitulé « Still may Night Cloak... », l'auteur décrit la même vision d'un monde en perdition : « hollow days – and what was real, grew queer/And what was bright, grew faded, in slow dust ». *Anne Ryan Papers*. Outre l'analogie avec T.S. Eliot et Shakespeare, des rapprochements peuvent être faits avec l'œuvre d'Emily Dickinson, en particulier dans l'utilisation des images reliées à la perte et au vide, comme ici à travers l'expression « moonless waste » ou à travers la thématique, notamment la solitude et l'obsession de la mort. Les derniers vers (« I have no alabaster box,/No ointment rare ») sont un aperçu de la « tombe-refuge », une image récurrente dans la poésie dickinsonienne, ainsi que le montre Christine Savinel dans *Emily Dickinson et la grammaire du secret* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1993).

l'autre (« Without their gate » peut laisser entendre « without their gaze ») mais seulement la mort. Ainsi la main tendue à la femme a-t-elle la froideur de la mort (« but I/ Shall feel its bone » où « bone » rime avec « alone »), un sentiment que confirme l'ironie contenue dans « grooved efficient help ». A cette image de la mort s'ajoute la souffrance évoquée dans les deux dernières strophes dans le parallèle établi entre la femme, Marie de Magdala, et le Christ, un rapport mis en exergue par le jeu sur les pronoms personnels « I » et « You » (« but I » est repris par « But You, who canopy with stars »). Comme le Christ abandonné sur la croix, l'enfant, innocent et fragile (« this frail child »), portera les stigmates de la souffrance (« smart », « scars » font écho à « stars »). L'histoire de deux vies sont tissées ici, celle de la femme, la pécheresse, qui demande le pardon et celle de la sainte au pied de la croix avec Marie, comme le suggère la référence à l'onguent. La fin du poème est une allusion à la scène où la pénitente arrose les pieds de Jésus de ses larmes et les essuie de ses longs cheveux : « But from my eyes the tears as rain,/ And for Your wearied feet again/ My sheltering hair ! ». « Magdalene » s'achève sur une image liée au corps, autre métaphore de la dissimulation, de la protection et de l'étreinte.

Ce que le poème révèle, c'est avant tout le désarroi et la dérégulation de l'homme face à un monde artificiel et hostile où se devine la perte de toute valeur humaine et spirituelle. Il peut être rapproché de « A Mad Woman Thinks of the Child Denied Her » où la femme dite folle imagine l'enfant dont elle est privée et sa naissance dans un monde de souffrance :

***I see the child new born and shining I'm the center of a rose close beside the bed.
Its mouth is for its first cry And the pain of the world***¹⁴⁰ .

La voix s'énonce comme figure centrale, proche à la fois de la mort et de la vie dont l'origine est assimilée à la douleur. Ce sentiment relié au désir et à la perte, une question essentielle dans l'œuvre, traverse de nombreux écrits et le plus souvent il apparaît en filigrane car l'écriture d'Anne Ryan est avant tout une écriture de la dissimulation.

Partout se lit la volonté de trouver des figures capables de masquer ou de panser les déchirures et les blessures, de réparer les trous ou encore de circonscrire le vide. L'écriture serait, pour l'auteur, ce moyen lui permettant de baliser un espace intérieur douloureux, non seulement par un travail sur la langue mais aussi par l'expérimentation de différentes formes poétiques, une manière pour elle de lutter contre l'éparpillement et contre la mort et en même temps, de trouver son mode d'expression le plus approprié, sa deixis.

CHAPITRE III : DU METIER A METISSER

Le rapport d'Anne Ryan à l'écriture se fonde sur la problématique entre le tout et le rien et rétablir l'unité est une préoccupation constante chez cet auteur. Son œuvre littéraire se tisse du croisement de différents genres : de poèmes, de nouvelles, de contes et de toute une série d'articles écrits pour des magazines. L'auteur a essentiellement travaillé la

¹⁴⁰ Anne Ryan Papers

poésie et la nouvelle, des genres qui imposent une rigueur de construction et forcent l'écrivain à se plier à des contraintes formelles. Ils exigent une architecture solide et permettent d'englober dans un espace restreint une multiplicité de signes, créant ainsi l'illusion du plein et de la totalité. En effet, le souci d'Anne Ryan était avant tout de rassembler, d'enfermer, de cadrer. Ecrire, créer un texte, le fabriquer, au sens artisanal du mot, en lui donnant une ossature, une structure rythmique et sonore afin de résister à l'appel du vide. Comme le rappelle Emile Benveniste, « créer » signifie « mettre de l'ordre » et il rapproche d'ailleurs le mot « ordre » de la « loi » qui est « ce qui tient fermement, ce qui est établi solidement »¹⁴¹.

Dès ses premiers écrits, Anne Ryan a montré un intérêt pour les formes poétiques traditionnelles. Son écriture se définit par une facture classique, linéaire. Sa volonté de construire semble bien révéler un refus du discontinu et être une manière métaphorique de tisser des liens et de se façonner un espace protecteur.

Le « poème-fenêtre »

La poésie, sous des formes variées, est le mode privilégié de la remise en ordre. « Still May Embark... » pose la question des limites et du cadrage et montre le rapport entre forme et langage. Le poème se donne à lire comme un tableau-fenêtre :

Windows are for sunsets. Frames well made For battle colors ! Aware of sudden sky There leap old visionings, underlaid With hint of unrelinquishable cry ! Now but a step to glory of a world less bleak, A touch - to feel these hands upon a dream... Quick falls pretense ; slow attitudes of meek Acceptance stir for fresher theme. Windows are for sighting what is lost ! Still may embark Revivifying hope, and all the tossed Defiance of inevitable dark !¹⁴²

Deux points nodaux sont à considérer dans ce poème : le cadre et l'espace intérieur. Les premiers mots signalent d'emblée la question du rapport entre le dehors et le dedans, le cadre et la vision intérieure. Plusieurs éléments sont mis en place qui forment la structure architecturale du texte avec ses articulations, ses jointures et ses ouvertures (« Windows », « Frames »). Dans sa forme ramassée, le poème trace les contours de l'objet qu'il délimite, c'est-à-dire l'objet perdu que le poète tente de ressaisir (« Windows are for sighting what is lost ! »). Le signifiant « windows » est mis en relief par sa position initiale et par la reprise anaphorique au vers 8. Le poème ressemble à une fenêtre au châssis consolidé à chaque extrémité par des mots-charnières, essentiellement des monosyllabes, comme « touch », « dream », « lost ». Il tisse un canevas de rimes croisées dans le premier et le troisième quatrain et de rimes suivies dans le deuxième. Son cadre est une armature capable de « tenir » le tout (« Frames well made »), de circonscrire l'espace intérieur.

Le texte s'ouvre sur un ailleurs et donne accès à la fois au visible et à l'invisible. Il est le lieu d'une émergence : des signes (des mots, des couleurs) qui font surface de manière

¹⁴¹ Emile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes* (Paris : Les Editions de Minuit, 1969) Vol. 2, 101

¹⁴² *Lost Hills*, p. 10.

chaotique (« battle colors »). Les premiers vers articulent cette tension entre mouvement et fixité en opposant des vers marqués par des césures et des coupures syntaxiques à une série d'enjambements. A l'idée d'entrechoquement s'associent des images d'irruption (« sudden », « leap »). Le travail de création du poète est évoqué, un travail qui consiste à ordonner et à serrer sur la page des mots et des images qui affluent et s'enchevêtrent. « Still May Embark... » révèle son espace feuilleté, ses couches sous-jacentes (« underlaid ») où se dissimule le sens. Il suggère la rencontre avec les mots mais aussi avec l'inattendu, comme l'indiquent les préfixes négatifs « un- » et « in- ». Le texte ouvre sur un lieu abyssal ; il fait sourdre ce qui ne peut s'échapper (« unrelinquishable cry ! »), ce qui résiste (« inevitable dark »).

Il déploie ainsi une structure tridimensionnelle et fait penser au tableau-fenêtre de la Renaissance ouvrant sur un espace illimité : l'infini est suggéré par les références à la nature (« sunsets », « sky ») et les images d'intériorité. Le champ visuel est dilaté : le monde se dévoile dans toute sa transparence¹⁴³. L'adjectif « bleak » relié phoniquement à « meek » et sémantiquement aux substantifs « pretense » et « Acceptance » traduit la vision d'un monde de vanité et d'artifice. La syntaxe restrictive (« Now but ») amorce une rupture et dit le rejet du présent. D'autres indices sont mis en place qui attestent un discours dénonciateur : la succession de phrases déclaratives, les exclamatifs et l'écho paronomastique entre « theme » et « seem ». Le signifiant « dream » suivi de points de suspension se détache du groupe de mots tissés autour de la voyelle allongée « i: » dans un vers au rythme iambique, régulier et équilibré (« A touch – to feel these hands upon a dream... »). Le tiret après « touch » de même que les points de suspension et les exclamatifs qui les encadrent, trouent les blancs du texte, là où se glisse la voix du poète. En effet, c'est dans ce vers placé au milieu du poème que se situe le véritable enjeu de « Still May Embark... » qui est le désir. Dans le vocabulaire d'Anne Ryan, le substantif « dream » est souvent synonyme de « desire », comme ici où il entre en résonance avec le verbe « feel » et est associé au toucher (« A touch », « these hands »). Le désir de s'approcher de l'autre s'affirme à partir de sensations visuelles et tactiles.

« Still May Embark... » est donc le lieu d'une vision et d'une inscription (le déictique « these » signe et appelle une présence) : le poème donne accès à l'autre en traçant les voies du possible. Les trois mots du titre répétés au vers 10 et le marqueur de ponctuation attestent le pouvoir illimité de la poésie. Le poème dessine les contours du plein et, dans son enveloppe, enferme une pluralité de sèmes. Le cadre cerne le texte, contient, entre ses bords, toute la substance de la vision intérieure. Les structures symétriques avec les deux hémistiches séparés par une forte césure au vers 1, le rejet au vers 2 et les substantifs pluriels charpentent le texte : « Windows are for sunsets. Frames well made/For battle colors ! », « Windows are for sighting ». La poésie est ouverture et elle donne l'illusion de reconquérir l'objet perdu innommable et toujours poursuivi (« what is lost ! »). Dans le rapprochement phonique entre « lost » et « tossed » et dans le point d'exclamation après « lost » se dit le caractère irrémédiable de la perte.

Aussi, seule reste la trace d'une nostalgie et d'un espoir de retrouver une sorte de

¹⁴³ Comme l'écrit le peintre Dürer, la perspective dérive d'un mot latin signifiant « vision traversante ». Cité par Erwin Panofski, *La Perspective comme forme symbolique* (Paris : Les Editions de Minuit, 1975) 37.

paradis perdu (« Still may embark/Revivifying hope »). La poésie permettrait de faire basculer les choses (« all the tossed/Defiance ») d'un côté comme de l'autre et, dans ce sens, elle serait un rempart contre le chaos et l'inconnu.

Le sonnet

La prédilection de l'auteur pour des formes traditionnelles comme le sonnet confirme sa volonté de faire du texte un espace cerné et structurant. Le sonnet présente une forme fixe, à la fois rigoureuse et dynamique, concentrée et ample. Le recueil de poèmes, *Lost Hills*, contient une série de neuf sonnets sur un ensemble de douze poèmes courts dans la première partie et deux dans la seconde partie. Tous s'organisent selon le modèle du sonnet shakespearien : trois quatrains aux rimes embrassées (abab, cdcd, efef) suivis d'un distique (gg). « Olympians » en est un exemple :

You are important - or assume the air Of being so ! Constituents expect The prick of your precision, and your flair For finding loop-holes is their last respect ! Yet yesterday our early evening walk Went far toward all that care I would untie : Compare with any wealth, or any talk, First crocus buds, or February sky ! Put off again those garments of thin pride. Love still is sure its little way outweighs Each fitful kingdom eagerness has tried ; So if you follow, one of these fine days, Stumbling and fearful, through a maze of odds, We may attain, at last, that gait of gods !¹⁴⁴

Le schéma rythmique du poème est le pentamètre iambique qui confère au texte régularité et équilibre. L'architecture du sonnet suit un ordre logique : « Olympians » s'ouvre sur un constat énoncé au présent (« You are. »), puis indique une opposition (« Yet »), formule un conseil sur le mode impératif (« Put off ») et s'achève sur une conséquence logique (« So if »). Le sens et la syntaxe, qui habituellement correspondent à la division en quatrains et au distique final, ouvrent ici sur un tercet, modifiant ainsi le parcours habituel du sonnet shakespearien.

« Olympians » est un poème sur l'amour et sur les obstacles au rapport amoureux, notamment la vanité de l'homme. Le premier quatrain accumule des indices qui portent l'empreinte d'un discours dénonciateur. La phrase d'ouverture de type déclaratif (« You are ») et la structure alternative (« or assume the air ») teintée d'ironie articulent une opposition entre apparence et réalité. L'ironie du ton est perceptible dès les premiers mots : par la position initiale du pronom « you » suivi du verbe en italique et du tiret, par la césure et le rejet du verbe « be » au vers suivant et le jeu de mots scabreux portant sur « prick » et « loophole ». L'homme est prisonnier des apparences. L'image du vêtement, métaphore du masque et de la dissimulation au début du troisième quatrain, atteste cette idée : « Put off again those garments of thin pride ». En outre, l'image de la boucle (« loop ») et la contiguïté phonique des mots « expect », « prick », « precision », « flair » (rimant avec « air ») et « For finding » corroborent l'idée d'enfermement et de soumission. Cette idée trouve un écho dans d'autres poèmes écrits pendant les années 20 et 30, comme dans « Why Should I Wait... » à travers l'image des rouages (« Why should I wait until/ All lettered cogs release you spirit-thin ») et celle du labyrinthe (« wind »¹⁴⁵), reprise ici par «

¹⁴⁴ *Lost Hills*, p. 12

maze » dans le distique final. Parallèlement, tout un jeu sur les sonorités est mis en place. Celles-ci saturent le texte et participent de la thématique de l'enfermement. Le sonnet révèle sa dynamique interne et sa texture faite de mots qui s'entremêlent et s'entrechoquent. Aussi résonne-t-il du rapprochement des semi-voyelles (« Yet yesterday our early evening **walk/W** ent far toward all that care I **would** untie »), des fricatives (« if you **follow** »), des occlusives et des dentales (« **gait** », « **gods** »), des chuintantes et des fricatives (« **each fitfull** ») ou encore des réseaux tressés autour des allitérations et des assonances (« **way outweighs** », « **maze** », « **may** », « **attain** »). Dans le dédale et dans la collision des mots (« Stumbling » figure également les butées du langage), le lecteur tente de délier les nœuds (« untie »). Le poète, quant à lui, vise à créer de l'ordre dans l'imbroglie des mots et des sons et à chercher des points d'équilibre, ceux que lui impose notamment la forme.

Le travail de métissage, c'est-à-dire le rapport entre le langage, la forme et l'écriture est suggéré métaphoriquement dans le distique final par la référence aux dieux de l'Olympe, figures emblématiques de la victoire de l'ordre sur le chaos ou encore de la victoire d'Eros : « Love still is sure its little way outweighs ». L'articulation du présent au futur (« So if you follow », « We may attain ») se fait par le truchement du mythe. « Olympians » se referme sur un énoncé à sens futur porteur de solution, clôture qui s'appuie sur les mots « at last » insérés au cœur du dernier vers. Atteindre la demeure divine des Olympiens signifie traverser un labyrinthe semé d'obstacles (combattre le Minotaure). En outre, suivre la trace des dieux, se mettre dans leurs pas (« that gait of gods »), c'est être transporté, accéder à un ailleurs. L'homophonie entre « gait » et « gate » (la porte céleste) trahit le désir de l'autre et dit le transport amoureux. Cette idée est confirmée par la référence corporelle contenue dans l'étymologie du verbe « attain » signifiant « toucher » et la juxtaposition des mots « attain » et « at last ». Le sonnet est ainsi clôturé (« at last » signale aussi la clause du texte) mais le son ouvert contenu dans les rimes du distique (« odds », « gods ») prolonge l'impression finale. Par ailleurs, la rime qui sert de liant au poème produit un effet continu. Dans ce sens, elle contribue à ordonner le texte et participe ainsi d'Eros (figure de la fusion, de ce qui « fait tenir ensemble ») et de l'ordre cosmique. Elle en est d'ailleurs le reflet, comme l'écrit à juste titre Henri Meschonnic¹⁴⁶. Ici les sons se répondent et le retour des rimes boucle chaque strophe sur elle-même renforçant l'unité du poème. De surcroît, le « sonnet » dont l'étymologie l'apparente à la musique, prend ici toute sa signification, dans l'allusion à l'harmonie céleste, à la musique des sphères que sous-tend la référence mythologique aux dieux de l'Olympe.

Par sa forme fixe et stable et par sa texture dense, le sonnet se révèle être un lieu de tension extrême, un objet unifié et autonome, cerné de toutes parts (« Frames well-made/For battle colors ! » écrit le poète dans « Still May Embark... »), comme peut l'être également un tableau.

¹⁴⁵ *Lost Hills*, p. 11.

¹⁴⁶ « La rime n'est pas seulement un écho de mot à mot, mais encore l'écho d'un écho qui est son modèle (...) l'ordre du langage deve

Le poème en prose

« Moonlight » se lit comme un poème en prose grâce à la prolifération des images, à la densité de son réseau allitératif et au schéma rythmique de ses phrases. Par la mise en place d'entrelacs sonores, le poète tisse ici une toile serrée entre elle et le monde. Le texte est la transcription d'une expérience personnelle à travers l'évocation d'un paysage nocturne. Il concentre une texture riche dans un espace restreint :

The triangular terrace is like the prow of a ship jutting out over the steep rocks. The immense bay comes in for ten miles and narrow steps in the rocks are cupped zigzag down to the edge of the water. A Spanish soldier is walking there, his gait jerks on each sharp stone and his cape billows out slowly. He is watching for smugglers as usual, it is his whole duty and he is important because he can see or not as he chooses. Now he looks not^{out} idly at the night waters. We are all looking, waiting for the moon to rise. Far off The stony headlands are almost invisible, almost dissolved in the coming light. The water alters, is flecked, cupped, burnished as a dancer's train is burnished, a fandango train with its thousand and ruffles edged with light. Behind the house where the first hill rises the palm trees spread a fringe of shadows and the flower colors fade and the scent is heavier. A wooden grill shuts out the city hanging its balconies against the cold moonlight^{night} in the streets. Each inch is changed, slowly every inch is black or silver. A question is passed from one to another : What moon do you remember ? A moon on the snow in New England, a moon at now Chartres, or on some ruin, some steeple dissolute (?)^{perhaps} blasted into a^{different} beauty ? But this moon now rushing upon the lavender rock behind the city is like a tune sounding from a reed shrill and insistant (sic) ; it touches a sail, an alley, a wing, a town^{a tower} and new shapes appear¹⁴⁷ .

« Moonlight » est un vaste tableau à l'intérieur duquel évolue toute une mosaïque de formes (triangulaires, circulaires et sinusoïdales) inscrites dans un paysage méditerranéen. Son titre pourrait être celui d'une peinture montrant un paysage de bord de mer, un clair-obscur tout en mouvement. La scène est décrite par un narrateur témoin (« We are all looking »). Le mouvement du texte est progressif : il suit le parcours de l'œil du narrateur qui se déplace du premier plan à l'arrière plan, comme l'indiquent les prépositions de lieu qui jalonnent le récit (« over », « down to », « there », « Far off », « Behind the house »). Un jeu de regards est mis en place : le narrateur contemple le paysage, observe le soldat aux aguets (« He is watching for smugglers ») qui lui aussi contemple le paysage marin (« Now he looks out idly at the night waters »). La mer est le lieu où convergent les regards.

Le texte donne à voir un espace animé et multiforme. Le début en particulier abonde en verbes de mouvement et en mots évoquant des formes diverses : « triangular terrace », « like the prow of a ship », « jutting out », « the steep rocks », « immense bay », « cupped zigzag », « his gait jerks », « his cape billows ». Le paysage apparaît alternativement dans l'ombre puis dans la lumière et, sous l'effet de l'astre lunaire, se métamorphose. Ainsi la surface de l'eau ressemble-t-elle à une étoffe chatoyante dont les

¹⁴⁷ Anne Ryan Papers.

multiples plis rappellent le bas de la robe d'une danseuse de fandango (« The water alters, is flecked, cupped, burnished as a dancer's train is burnished, a fandango train with its thousand ruffles edged with light »). L'accumulation des verbes reliés au mouvement et à l'éclat, de même que la comparaison, ont pour fonction de faire surgir la vision d'une réalité multiple, sensuelle et colorée. Par ailleurs, les pas du soldat et les mouvements de son corps sont décrits avec précision (« his gait jerks », « his cape billows out slowly », un écho de « soldats (...) with their great capes swinging out as they take great steps from rock to rock » dans « The Dove at San Vincente »¹⁴⁸). D'autres mots rendent compte de ce moment de l'entre-deux où les objets apparaissent et disparaissent et perdent leur solidité (« the stony headlands are almost invisible, almost dissolved », « the colors fade »), où des ombres surgissent (« the palm trees spread a fringe of shadows »).

L'insistance portée sur les images de surgissement dès la première phrase (la proue du bateau qui fait saillie) est le signe d'une émergence, d'une révélation. Le texte dit le moment de l'attente dans une phrase isolée, encadrée par deux passages descriptifs : « We are all looking, waiting for the moon to rise ». Le rythme de la phrase est ralenti, marqué par une pause après « looking ». Le temps est suspendu dans ce moment de l'attente d'une apparition, sorte de surgissement épiphanique où, dans la fraction d'un instant, une autre vision semble se dessiner. Le texte est porté par le désir de voir : « He is watching for », « he can see or not see », « he looks out (...) at », « We are all looking ». Ce segment, inséré à l'intérieur d'une séquence narrative, produit un effet de contrepoint, tout comme la phrase qui ouvre le dernier paragraphe : « A question is passed from one to another : What moon do you remember ? ». Le texte marque un glissement vers une réalité intérieure. Ce mouvement s'accompagne d'une substitution dans l'emploi des pronoms personnels (« we » est remplacé par « you »). « Moonlight » fait surgir ce qui est en retrait, flou et lointain, comme peut l'être le souvenir (le passage de l'article indéfini « a » à « some » signale l'écart entre passé et présent) : « A moon on the snow in New England, a moon at Chartres, or on some ruin, some steeple ». Deux lieux sont mentionnés, la Nouvelle Angleterre et Chartres directement liés au vécu de l'auteur. « Moonlight » laisse entendre la voix du poète : dans la distance que creusent les mots, distance signalée par les articles, par la conjonction « But » à l'ouverture de la dernière phrase accompagnée du repère temporel « now » et du déictique (« But this moon now »). Cette phrase condense toutes les sensations que suscite le paysage : la vue, le toucher (« touches »), l'odorat (« scent », « lavender »), l'ouïe (« like a tune sounding from a reed shrill and insistant »). Cependant, la fragmentation est inscrite au cœur de ce paysage (« blasted » dit l'éclatement). Le paysage se désintègre (« dissulate » (?) ou « dissolute » (?) suggère l'éparpillement, la dissolution), éclate et se métamorphose soudain (« into a *different* beauty ») ; il apparaît sous forme de fragments (« it touches a sail, an alley, a wing, a tower »)¹⁴⁹. Le rythme est lent, comme si chaque

¹⁴⁸ Anne Ryan Papers, p.1

¹⁴⁹ Peut-être faut-il voir ici un écho de « Moony », ce chapitre de *Women in Love* où les mouvements convulsifs de la lune emblément le trouble qui habite les personnages. L'image dominante est celle de la désintégration et de la dissolution. D'autres similitudes avec l'œuvre de D. H. Lawrence sont perceptibles : la quête d'unité, le vide, la solitude. En outre, Anne Ryan aimait particulièrement le style de cet auteur (cf. lettre du 2 mars 1932).

objet était subitement isolé de l'ensemble dont il faisait partie. Par ailleurs, les adjectifs « shrill » et « insistant » sous-tendent la présence d'une menace obsédante. L'insistance marquée sur l'objet de la perception (« But this moon now ») en est un autre indice. La fin du texte emblématise la notion d'apparition et de disparition, de destruction et de reconstruction à travers l'évocation d'un paysage recomposé (« new shapes appear »).

« Moonlight » déroule un récit tout en couleurs qui retient l'attention du lecteur par ses qualités poétiques et picturales. Telle une peinture, il montre le temps suspendu et donne à voir un instant encadré. Parallèlement, dans la course précipitée de la lune, il dit la hantise du temps. Il juxtapose ainsi une vision éclatée et évoque un collage où cohabitent des fragments divers insérés dans un espace total. Il est aussi construit comme un poème où images et sonorités s'entremêlent. Sa musicalité est liée au rythme ternaire de certaines phrases, aux parallélismes et à l'épaisseur de son tissu phonique, perceptible notamment dans la répétition et la contiguïté des sifflantes et des chuintantes (« his gait jerks on each sharp stone », « Each inch is changed, *slowly every inch* is black or silver »), là où résonne la voix du poète, comme dans ces fragments insérés de la main de l'auteur.

Le conte

Le conte est une autre forme close fermement charpentée par une suite de mouvements qui s'enchaînent dans une trame narrative. Dans l'œuvre non publiée d'Anne Ryan figurent des contes de fées dont « The Man Who Lost Laughter », « Feather Sheets » ou encore « The Spiders »¹⁵⁰.

La structure de « The Spiders » s'articule selon un ordre logique et clair, une succession cohérente d'événements. La composition ressemble à un cercle qui s'esquisse au cours de la narration : il se desserre au début du conte et se referme à la fin sur l'image enveloppante et centripète de l'araignée tissant sa toile. Le texte est construit selon le schéma régulier et classique de la plupart des contes. Il s'ouvre sur une formule traditionnelle (« There was once a man who looked just like a goblin ») et présente d'emblée les deux personnages types du récit : le héros, à l'apparence physique d'un lutin, avec une grosse verrue sur le nez et des cils qui se raidissent et s'allongent dans ses moments d'humeur maussade ; l'autre personnage est une femme aux cheveux raides comme des cordes et aux mains décharnées semblables à des griffes d'oiseaux (« Her hair fell over her eyes in gray strings, her hands, scrawny as the claws of birds were crossed on her fat stomach »). Les phrases se succèdent, faisant alterner passages narratifs et dialogues, une suite de structures parallèles et itératives. Le texte est court, sa composition économe et stricte. Il est ponctué de quelques marqueurs temporels et quelques mots de liaison, des points de jonction qui assurent sa stabilité et délimitent ses différents mouvements (« On a very gray morning », « The next morning », « But », « So », « At last », « But »). Certains mots, tel l'adverbe « just » sont répétés (« just like a goblin », « in just such a bad temper », « That's just the trouble, that's just the trouble »). Ce sont des indices de fixité du sens et des signes qui révèlent que tout est organisé

¹⁵⁰ Voir Annexes p. 33-35.

d'avance et doit suivre un certain ordre. Les éléments sont réunis pour mener à la résolution des problèmes, comme le laisse entendre le narrateur s'adressant au lecteur : « Understand, there was never a moment when the man was likely to lose, the outcome was certain from the start ». Le héros agit selon certaines règles ; un certain nombre d'éléments sont ainsi mis en place pour orienter son parcours.

L'idée centrale de « The Spiders » se résume à un mur à abattre pour pallier un trouble, à savoir la mauvaise humeur du héros. Un jour, celui-ci entre dans un magasin où la marchande, paisiblement assise dans un coin, se repose à moitié endormie. Vexé de ne pas avoir attiré l'attention de la femme, il se met à crier et à frapper le sol de sa canne. Ses cils se raidissent. La marchande s'étonne de son humeur et conclut qu'il a dû se lever du pied gauche. Le lendemain, le jour où il doit rencontrer un prince, le lutin décide, avant de poser le pied à terre, de faire abattre le mur qui jouxte son lit. Une aventure commence alors car le trou dans le mur attise sa curiosité. Après une longue descente (« down and down » évoque la chute d'Alice) dans les régions souterraines de sa maison, il parvient à une grotte où vivent des araignées géantes. Dans un sentiment de dégoût et de répulsion, il se lance dans une lutte acharnée contre elles. Apeurée, la reine des araignées le supplie de cesser le combat et, fier de sa victoire, le héros accepte mais à une condition : que les araignées tissent une toile géante afin de dissimuler toutes les laideurs du monde (« You must begin to cover all the ugly and boring things in the world », « Begin at once and I'll see what you can really hide »). Le conte se referme sur l'image de la navette avec son mouvement continu et régulier : « But the spiders were already obedient. Back and forth, precisely they had begun to spin ». L'adverbe « precisely » signe et corrobore le triomphe de l'ordre nécessaire car constitutif du sens. En outre, il fait partie de ces mots, comme les adverbes « just » ou « exactly » que l'auteur multiplie et qui semblent toujours trahir un manque. A la fin de « The Spiders » tous les éléments sont scellés, le cercle est fermé, l'ordre est rétabli¹⁵¹.

Cependant, à côté du discours narratif et en rapport étroit avec lui s'élabore une autre strate de signification qui rend compte de la densité sémantique du récit. A l'intérieur de l'univers du merveilleux, du cadre de « The Spiders », est enchâssée une narration seconde. Le conte se désarticule et fait signe vers ce qui est de l'ordre de la faille. Texte perce-muraille : le trou dans le mur figure la mise en abyme du texte qui creuse dans sa verticalité et dans sa profondeur :

A long passage was visible ; it was something unexplored, something fantastic. It was filled with a cloud of dust and was vaulting away into the darkness no one knew where. They even thought they saw a shadow weaving within the hole.

Un espace intérieur fermé et secret (« no one knew where ») est délimité, une zone obscure se devine (« vaulting away into the darkness », « unexplored », « a shadow », « within the hole »). Le récit révèle ses strates sous-jacentes, ses couches fantasmatiques (« fantastic » partage la même origine que « fantasm »). L'auteur fait du conte un lieu privilégié pour explorer les régions souterraines de l'être, lieu à la fois attirant et effrayant : « the wart on his soft nose trembling with curiosity, fear and a certain wish of adventure », « down and down he went almost without his wishing it ». L'adverbe « almost » traduit un

¹⁵¹ Voir à ce propos Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : Bordas, 1969) 115

sentiment d'étrangeté également exprimé par « even » (« They even thought they saw a shadow weaving within the hole ») : le trou donne à voir le vide sur lequel l'ombre travaille dans un mouvement de va-et-vient continu que suggèrent les répétitions sonores (« a shadow weaving within »). A l'activité de l'araignée occupée à tisser sa toile s'oppose la lutte acharnée entre le héros et les araignées géantes : « He stabbed about him at the fat stomachs of the spiders. But they stiffened those little swords (...) and began to fight back », « there were many hard places, many ups and downs in this battle ». Cette lutte suggère le conflit des pulsions mais aussi un conflit sexuel latent : les pattes velues de l'araignée peuvent évoquer l'organe féminin mais aussi la mère castratrice (l'étymologie rapproche les termes *arachné*, l'araignée, et *ananke*, la goule¹⁵²). Le tissage est ici synonyme d'enfermement et de mort : peur d'être pris dans les fils de la toile, d'être absorbé par l'insecte menaçant. L'araignée est donc associée à son aspect hideux (« What nasty beasts, what bitter crawling things ») et à son pouvoir maléfique (l'origine des mots « lien » et « maléfice » est proche). A travers l'image de l'araignée se greffe ainsi la problématique centrale du fil et du tissage, comme lien mais aussi comme nœud que le conte tente de délier, ce point autour duquel se noue le fantasme.

Le conte est bien un lieu où s'entrelacent et s'imbriquent une série d'événements parallèles mais, du début jusqu'à la fin, il y a toujours un fil pour relier les différents morceaux entre eux, les coudre ensemble pour former un tissu résistant. Par son architecture interne, il offre, comme le poème, une structure totale.

L'article

L'œuvre d'Anne Ryan rassemble toute une série d'articles écrits au début des années trente lorsque l'auteur était à Majorque. Ils sont le fruit d'observations et d'expériences personnelles et ont une valeur à la fois documentaire et autobiographique. Ce sont des textes que l'auteur envoyait régulièrement au magazine *The Commonweal*. Elle y dépeint la vie quotidienne des habitants de l'île, comme dans « Mediterranean Fishing Boats », « Para Lavar » ou « The Women of Ibiza ». Elle y décrit également les habitudes (« Perfumeria »), les fêtes et les coutumes (« The feastday of the stallions »), l'architecture des maisons et des églises (« Petra de Mallorca », « Mass at Palma », « San Bernadino »), un magasin (« The Linen Shop »), une fabrique de chocolat (« Chokolateria »), une rue (« The Street of the Silversmiths »). Anne Ryan cherche à y fixer une rencontre, des impressions, un événement du quotidien dont elle révèle le caractère unique et exceptionnel. Les textes, essentiellement descriptifs, mêlent souvent des bribes de conversation et des commentaires, comme dans « The Linen Shop »¹⁵³. Le texte décrit un magasin de Palma appelé « Casa Bonet », réputé pour ses broderies en lin (« Casa Bonet is the shop where the finest embroidered linen may be bought »). Ce qui frappe à la lecture de ce récit, c'est le souci d'exhaustivité de l'auteur. En effet, le texte est saturé de détails, comme le sont la plupart des écrits sur Majorque qui concentrent dans une forme ramassée un contenu dense.

152

153 Voir Annexes p. 36-37

« The Linen Shop » suit un ordre chronologique, dicté par les mouvements des visiteurs dont la présence est signalée par la reprise du pronom personnel « we » : « The famous embroidery is in a distant part of the Casa Bonet (...) We would like to stop there », « At the end of the passage we are ushered into a room », « When we have selected, he takes us into the work-rooms », « At the door, as we looked back », « When we come out ». Parallèlement, il souligne le passage d'un lieu extérieur à un espace intérieur. Le paragraphe introductif donne des détails précis sur le lieu où est situé le magasin dans Palma (« It is directly opposite the fourteenth century church of San Nicolas »), les heures de fermeture dans la journée (« Every day at siesta from one to four »), sur la façade (« This Renaissance (*sic*) air ») et sur l'intérieur des vitrines (« windows filled with their thin, permanent spring of linen »). Puis l'auteur décrit l'intérieur du magasin jusque dans ses coins les plus reculés (« The famous embroidery is in a distant part of the Casa Bonnet. A clerk shows the way », « There are three steps down to an unlit hallway », « At the end of the passage »). Le dernier paragraphe relate la sortie des visiteurs et le récit se referme sur une nouvelle référence à l'église San Nicolas, faisant ainsi écho à la phrase d'ouverture.

Le texte se caractérise par une série d'images comparatives qui associent différentes sensations, visuelles et auditives pour faire revivre une atmosphère. Le vocabulaire est simple, emprunté à la vie de tous les jours, au monde végétal et animal. Ainsi les couturières, des jeunes filles de la campagne, ressemblent-elles à des bouquets de fleurs ou à des tortues de mer aux corps délicats :

This is another whole wing, the girls in the first sunny window having been only as a nosegay in the front parlour chosen from a garden concealed in the back of the house. (...) Small, dry turtle-bodied women work without looking at the light.

Les hommes sont comparés à des animaux. Ce sont des personnages typés, figés dans les habitudes, les codes et les traditions du monde qu'ils incarnent :

(...) the cashier lives among ledgers, tame as a squirrel in a wire cage. (...) Don Carlos is called. He comes in quietly, the brown eyes heavy, the lips bloodless and the head, reaching out from a soft black scarf, as bald as a fish.

Les détails prolifèrent : ils concernent les bruits ou les formes des objets :

The rounded cobbles of the Spanish street are like taut drums eaten with sound when a cart passes. (...) A bell sounds overhead as the door is opened. It is a copper bell like a call lily, nodding at the end of a wire (...). Dozens of handkerchiefs (...) spilled like some wind-cut peaks of snow.

Rien n'échappe à l'attention de l'auteur dont le but est d'évoquer un monde de la permanence, de la solidité et des liens¹⁵⁴. Les maisons, semblables à des forteresses, sont des lieux protecteurs (« solid shutters », « Casa Bonet is as securely locked for these three sleepy hours as if a seige battered outside the city walls »). L'adverbe « still », répété à deux reprises dans une même phrase (« the peasant faces surrounded by their lacy headdresses (...) still worn so that here, with visitors gazing at their turned heads, they should still feel some of the deep security of their homes »), trahit le désir de retrouver les traces d'un passé où les hommes vivaient en harmonie (« sewing girls have

¹⁵⁴ Cette question est traitée dans le chapitre suivant

grouped themselves », « Pieces are passed from hand to hand »), où le temps est au ralenti (« Every day at siesta », « No one hurries »). Cette impression est confirmée par les sentiments de l'auteur : « We would like to stop there, under the pretence of examining the embroidery frames (...) to admire the peasant faces ».

Par ailleurs, le tissu métaphorise l'espace protecteur recherché ; il figure une enveloppe ou une sorte de cocon. Les murs du magasin sont capitonnés (« padded to the ceiling with bolts of cloth »), les vitrines déversent des pièces de lin (« windows filled with their thin, permanent spring of linen »), une table est entièrement recouverte de velours (« an immense oval table of fucia pan-velvet »), une pièce ressemble à une boîte en peluche (« a room like plush box ») et les métiers à broder sont visibles partout (« The air is filled with tilted frames »). L'image du cercle (« the experience of three generations has been circled into his advice ») et du filet (« sewing girls have grouped themselves in front of the netted light ») corroborent l'impression d'unité. Enfin, les notations de lumière et les couleurs contribuent à la métamorphose du lieu, comme en témoigne la comparaison avec la villa Médicis (« what is expected when all the maroon-fronts are taken down again at four o'clock is nothing less than the sight of the stuffs and colours of the Medici »). En outre, la texture des objets est décrite pour suggérer un espace intérieur tactile, chaleureux et sécurisant, à l'abri du monde extérieur. Quant à la porte, elle figure le passage du lieu intérieur à l'extérieur et signale, au début du dernier paragraphe, la clôture de « The Linen Shop ». Le texte se referme ainsi sur lui-même.

La nouvelle

Les textes écrits à la fin des années quarante et au début des années cinquante, à une époque où l'auteur se consacrait essentiellement à son œuvre plastique, diffèrent par la thématique et la tonalité. A l'approche réaliste succède une écriture plus concise et plus fragmentaire même si certains textes sont parfois longs. Les nouvelles donnent à lire une suite de récits semblables à des instantanés qui fixent un épisode dans la vie d'une femme ou d'un couple. La plupart sont des huis-clos à l'intérieur desquels se tissent et se détrament des relations humaines. L'auteur reprend les thèmes développés dans les années vingt, à savoir la solitude, l'absence et le manque. La scène se déroule dans une grande ville (« The Coat », « The Kiss », « Ludvica », « She Was Divorced ») ou, le plus souvent, à la campagne dans des lieux retirés (« Autumn », « The Wedding », « Fear », « Late Blooms The Eglantine », « The Darkest Leaf »).

« She Was Divorced », publié en 1954, l'année de la mort d'Anne Ryan, condense dans un espace restreint le récit de la vie d'une femme brisée subitement par un divorce¹⁵⁵. Le texte exhibe la problématique de la séparation et de la perte toujours au cœur de l'œuvre.

La nouvelle s'ouvre sur une phrase courte qui répète le titre et dont la position stratégique oriente la lecture. Elle est suivie d'un blanc et se trouve isolée pour mettre en exergue tout l'implicite qu'elle recèle. C'est un énoncé abrupt et incisif qui se lit à la manière d'une sentence, telles les paroles prononcées par le juge mettant un terme à une

¹⁵⁵ Folder Magazine, 1954. Voir Annexes p. 38-42

vie conjugale. L'incipit introduit d'emblée une rupture et souligne la fracture thématique du texte annoncée par le titre. La phrase figure aussi le point de bascule entre le passé et le présent, une rupture que signe le marqueur temporel « now » placé au début de la nouvelle (« When she woke now the disgust of life »), puis répété au milieu (« Now it was over ») et à la fin de (« But now she felt »). Cet indice de temps amorce, par ailleurs, le procédé de focalisation interne sur la femme qui, par le truchement d'un narrateur omniscient, livre ses sentiments, ses pensées et ses hésitations.

« She Was Divorced » s'articule autour des notions de vide, d'absence et de perte mises en lumière par l'empilement de termes négatifs, privatifs et restrictifs (« the uselessness », « The poignant word "home" was meaningless, stamped out », « She had no interest left, no children, no youth, only the deep hidden prison of her mind », « There was no dull fury in her thoughts, only disappointment and loss », « This was the lover, but not for her ; this was the husband, but lost, lost and gone forever »). La douleur de la séparation s'accompagne d'un profond sentiment de solitude (« analyze the panic or the deep loneliness », « there is only descent and more and more silence »). Les mots dévoilent une lutte intérieure renforcée par le modal « must » (« She must endure it, put up with it, and struggle ») et l'image du labyrinthe (« in the maze of her thoughts », « She had no interest left (...) only the deep hidden prison of her mind to wander in »). Le thème de l'enfermement est d'ailleurs repris plus loin dans la nouvelle et développé à travers l'image de la vitre de la voiture qui marque une coupure et une limite. La femme est assise à l'intérieur de sa voiture et observe, pour la dernière fois, la maison de ses origines (« the gabled Victorian house which had been her mother's and afterwards hers ») dont elle va être privée. Elle est donc doublement séparée : d'une part, du monde extérieur et, d'autre part, du foyer conjugal qui est aussi la maison des ancêtres (« She saw everything between two thicknesses of glass, behind the glass of the porch and through the glass of the car. She was doubly shut away »). Comme par jeu de miroirs réfléchissants, la clôture annoncée dès le début se réalise à la fin de la nouvelle dans une image circulaire destinée à boucler le récit : « Wrapped and lost, her sorrow loomed over her and time was still ». Le texte se referme sur l'adverbe « still » qui signe la rupture finale.

A l'intérieur de cette structure englobante s'inscrivent deux analepses qui fonctionnent comme des ruptures dans le mouvement diégétique. La première prend place dans un long paragraphe où s'amorce un déplacement de focalisation sur le mari de Margaret (« The thought of music was a quick stab of memory to Margaret » jusqu'à « he was the example, John Cupland Quint, the brilliant lawyer, the good musician »). En quelques phrases est brossé le portrait d'un homme, un avocat passionné de musique et un séducteur à l'attitude et aux manières donjuanesques (« How many times had some strong, exciting sonata been the beginning of a feminine interest for Cuppy ! He was a philanderer who easily looked into a woman's eyes over a keyboard and his gaiety and good manners awakened the rest »).

L'image du fil traverse ces lignes, à la fois comme métaphore des liens et de l'harmonie mais aussi de la coupure. La musique emblématise le rapport à l'autre à travers cette double vision :

It had been the positive link between Cuppy and her. It was the link, yet the

scissors too, for it cut at last what bound them together as nothing else had after so many years. Sometimes she thought that music was the only thread left between them.

Les mots traduisent la fragilité des liens (« the only thin thread left ») et la déchirure (« scissors » et « cut » font écho à « stab of memory »).

Le thème de la blessure est repris dans la deuxième analepse (« It was after their middle years that Margaret noticed a difference in Cuppy » jusqu'à « His lawyer friends covered up for him easily, and there were only a few lines in the evening paper »). Cette séquence est ponctuée par des signaux temporels (« Time after time in winter », « A night later », « The next afternoon », « The court day came ») qui ont pour effet de mettre en lumière tous les éléments ayant mené à la rupture. Elle se caractérise en outre par la mise en place d'un procédé d'amplification. Le texte se charge d'une accumulation de détails destinés à rendre compte de l'incompatibilité entre l'homme et la femme. Il fonctionne sur le mode de la juxtaposition et de l'opposition. Il déroule une succession de phrases commençant par les pronoms personnels « he » et « she » (« He was safe and secure », « He grew gayer, more social », « He was attractive to everyone », « He was in demand », « She was older than he was », « She was getting old, thinner, quiet, while a new upsurging tore at Cuppy »). A ces phrases s'ajoute une série d'énoncés à sens restrictif marqués par la récurrence de la conjonction « but » (« This was the lover, but not for her ; this was the husband, but lost », « She knew that in a divorce court (...) but the real cause, the hidden, the dismal and secret cause never got into the record », « He had kissed many others but this was the first time », « she almost laughed at them, but she only slipped back into the dark house »). Comme dans d'autres écrits, se lit ici la hantise du vieillissement (la dégradation physique de la femme qui ne séduit plus et qui est donc mise de côté, un écho ici de « cornered » et « jaded » dans « Tin Su Tan »). A l'inverse, l'homme poursuit ses aventures amoureuses (« He was in demand, the eternal youth, the eternal buoyant spirit », « That youth was what everyone wanted to be near and to imitate »). Ainsi la femme apparaît-elle comme une victime : les structures passives abondent (« She was divorced », « It was decided that », « it's all settled »). Quant au vocabulaire, il est lié à l'idée de résignation (« She must endure it, put up with it », « she must go through that », « she had to suffer (...) at night ») et à la violence physique de l'acte sexuel associée à l'animalité et à la brutalité (« he was indulging in one of the most hideous acts of life, a vicarious love-making, impersonal and brutal », « Then when she was just dozing at last, he made a great noise as he opened the front door, threw it back violently, slammed it and bolted it and rushed up the stairs »). La blessure se lit dans l'adjectif « vicarious » (la femme souffre à la place d'une autre) ; c'est la souffrance d'un corps qui se dit ici, celle que subit toujours la femme chez Anne Ryan et qu'exprime également le verbe « cringe away » : « She was crying with shame and fear as she cringed away ». La femme se situe du côté de la fragilité (« her fragile treasures »), de la déchirure et de la mort (« It was like tearing up in little pieces the whole order of the rooms », « The usual scene was over and the more she ripped up and threw out, the more stale she felt ; deadened »). La récurrence des images reliées à la chute et au gouffre (« there is only descent and more and more silence », « she only slipped back into the dark house », « bitterness falls back into darkness ») atteste son impuissance à agir et à se faire entendre. Sa voix résonne dans le vide : « Don't... don't... ». Par ailleurs, les véritables causes du

divorce ne seront jamais divulguées (« tense and horrible reasons which would never be revealed », « the real cause (...) never got into the record and no one knew about it, or even wanted to », « His lawyer friends covered up for him easily »). La question du statut et de la place de la femme dans la société américaine est ici sous-jacente, une préoccupation constante chez Anne Ryan, liée à la reconnaissance de la femme en tant qu'écrivain mais aussi en tant que peintre¹⁵⁶. Dans la nouvelle, quelques indices confirment cette impression, comme la prise en charge du discours par une narratrice dont le point de vue s'affirme par intermittence, par exemple, à travers les répétitions, l'adverbe « surely » (« The disgrace of divorce, the exposure in court, every word written down, every word listened to, she must go through that. She surely had every reason, tense and horrible reasons ») ou à la fin dans des phrases à valeur de commentaire au présent (« When two have had the same bed, the same table and roof and many years behind them (...), the words of a judge seem very small »). En outre, les différentes scènes décrites avec précision, sont perçues à travers le regard de Margaret dont la narratrice dévoile les sentiments les plus intimes (de crainte, de dégoût, de haine, de désespoir), les pensées et les réflexions. De plus, à la fin du texte, la focalisation est à nouveau sur Margaret, comme à l'ouverture. Les mots se font écho, les structures négatives et le rythme ternaire se répètent : « no interest left, no children, no youth » renvoie à « no sense of time, no backwards or forwards of shadows, no hands to the clock » pour dire l'issue impossible. Le temps est à l'arrêt, comme crucifié (« time was still », « A certain kind of death had come »). « Still » marque la rupture, brutale et définitive, comme l'est la chute du texte. Un des derniers mots est également « loomed » qui dit le poids du vide et de la solitude, un avenir troué par le manque et l'absence : « Wrapped and lost, her sorrow loomed over her ».

A l'image des araignées qu'elle décrit dans « The Spiders », l'auteur tisse avec acharnement une toile qui ne semble jamais terminée. De la poésie à la prose : elle passe d'une écriture de la compression à un art de la dilution. Elle multiplie les détails, étire les syntagmes, à la manière d'un peintre créant une anamorphose. Elle construit et expérimente toujours non seulement pour masquer les failles et se ménager des espaces sécurisants mais aussi pour faire du texte un objet mémorable et laisser ainsi une trace. Son œuvre est apparemment décousue ; cependant, un fil la traverse, un *je* continu qui s'entend dans le tissu sonore des mots et dans le rythme des phrases. La voix du poète est lien, elle relie et recoud les différents fragments de cette œuvre métissée, telle une rhapsodie, qui étymologiquement est un *chant cousu*¹⁵⁷.

CHAPITRE IV : DE FILS A RACCORDER

¹⁵⁶ C'est également la propre vie de l'auteur qui se lit en filigrane dans ce récit : sa vie marquée par des années douloureuses partagées avec un homme, avocat de profession et un pianiste talentueux, son divorce et l'exil en Europe

¹⁵⁷ Là est aussi le lieu du féminin qui, comme l'écrit Marie-Christine Lamardeley-Cunci, « ne peut qu'être *rhapsodique*, c'est-à-dire *cousu* ». Voir *Adrienne Rich, Cartographies du silence* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990) 191.

Pour Anne Ryan, l'écriture est une lutte contre le vide et une défense contre l'effondrement ; de ce fait, elle est réparatrice. Outre le travail sur la forme, une autre manière de rapiécer le tissu troué ou effiloché est de re-penser le rapport à l'autre, au monde et au divin. C'est ce que l'auteur elle-même a tenté de faire en choisissant la voie de l'exil dans le dessein de renouer des liens avec le passé et avec l'homme dans son quotidien le plus élémentaire et le plus authentique.

Le sens du sacré

La quête de sens s'accompagne, chez Anne Ryan, d'un besoin intense de sacré et de spiritualité. Elle réside dans ce mouvement vers un temps antérieur par lequel l'auteur tente de saisir la vie de tous les jours. De surcroît, elle participe du désir de reconquérir les valeurs du passé et de retrouver des traces, celles d'un passé enfoui et d'un temps où l'homme vivait en symbiose avec son environnement. Ce sentiment traverse les textes sur Majorque tous teintés d'un profond sentiment de nostalgie. Ils ont été écrits entre 1931 et 1933, au cours des années où l'auteur a séjourné sur l'île. Certains ont été publiés dans des journaux et des magazines dont *Newark News* et *The Commonwealth* mais la plupart sont inédits.

L'exil

L'exil est le signe à la fois d'une distance et d'une coupure. Pour Anne Ryan, quitter l'Amérique semble avoir été une nécessité : une rupture indispensable pour oublier, pour colmater une fêlure, suturer une blessure creusée par de multiples déchirures¹⁵⁸. John Bernard Myers évoque les années difficiles qu'a connues l'auteur tout en soulignant la condition précaire des artistes dans les années 20 à New York : *The twenties in Greenwich Village were not easy for artists. Many of them, desperately poor, went abroad to live and work. Wanting a complete break with her past, Ryan went to one of the least expensive places of all, to Petra, Mallorca, a little village where the great Franciscan, Junipero Serra, founder of the mission cities of the West Coast of America, was born*¹⁵⁹.

Anne Ryan était profondément croyante et elle s'intéressait à la vie des religieux et des mystiques. Ecrire sur la vie du franciscain, Junipero Serra, le fondateur des missions en Californie, était pour elle rendre hommage à un homme trop longtemps laissé dans l'oubli. Par ailleurs, elle se sentait en décalage par rapport à l'Amérique industrielle et

¹⁵⁸ Parmi les repères biographiques, quelques éléments sont à noter : le suicide de sa mère lorsqu'elle avait 11 ans, la mort de son père 6 mois plus tard ; son mariage en 1912 et son divorce en 1921 ; enfin l'internement de son mari schizophrène dans un asile psychiatrique où il resta pendant 20 ans jusqu'à sa mort. Dans le journal écrit par les anciens élèves de l'institution religieuse où Anne Ryan fut interne pendant 10 ans, sa fille évoque la série d'événements tragiques qui ont marqué la vie de sa mère : « a life shadowed by unhappiness and tragedy. Her husband – my father, William J. McFadden – suffered a complete mental breakdown in the development of which their marriage disintegrated and for many long years thereafter he lingered in a state institution », « there was a long period of trouble, emotional and financial, the outcome of which was that Mother ultimately lost her husband and her home ». *The Saint Elizabeth Alumna*, Spring 1956, p.4-5

¹⁵⁹ John Bernard Myers, « Anne Ryan's Interior Castle », *Archives of American Art Journal* 15 : 3 (1975) 9

matérialiste des années vingt. L'exil était une fuite et correspondait à une recherche de stabilité, de liens et de tranquillité. Cette idée sous-tend son œuvre. En effet, tous ses textes posent la question douloureuse du rapport à l'autre et plusieurs traduisent en filigrane la vision d'un monde désorganisé et fragmenté.

D'autres évoquent des situations tragiques provoquées par la guerre, l'indifférence et la cruauté des hommes, des idées exprimées dans la correspondance¹⁶⁰ et surtout dans le journal de l'auteur¹⁶¹.

Partir pour oublier mais aussi pour se consacrer à l'écriture (son intention était de compléter la biographie du franciscain, Junipero Serra), loin de la foule, loin des vicissitudes du monde moderne et près des petites gens dont elle aimait l'existence simple et authentique¹⁶². Quitter l'Amérique impliquait non seulement un déplacement physique et géographique mais signifiait aussi un exil intérieur, celui d'une femme à la recherche de son identité et de son intégrité (désir de se retrouver dans un ailleurs). La question de l'altérité est centrale car « être exilé » suppose également « être exilé de soi », de son corps, un corps étriqué et prisonnier que dévoile la production littéraire et un corps fragmenté que montre son œuvre plastique, en particulier ses collages de papier et de tissu déchirés donnant à voir des compositions éclatées.

Le langage qui retranscrit l'exil est empreint de nostalgie car il est porté par le sentiment douloureux de la perte et la question de l'unité sans cesse poursuivie. Il est fortement imprégné des traces du temps, celles d'un passé proche des origines¹⁶³. L'exil correspond à un mouvement en arrière (« ex-il » dit l'antériorité tout en soulignant la coupure) et à un retour sur soi. Tous les écrits sur Majorque mettent en œuvre une écriture fondée sur le mode de la répétition dont la fonction est de signaler le refus de la

¹⁶⁰ Pendant son séjour en Europe, Anne Ryan entretint une correspondance étroite avec sa fille à qui elle envoya ses manuscrits. Celle-ci se chargeait également de les transmettre dans les différentes maisons d'édition. Ce sont des lettres chaleureuses entre une mère et sa fille, une sorte de journal sur les activités quotidiennes de l'auteur et sur la vie de la population sur l'île. Même si elles sont surtout anecdotiques, l'auteur y mêle quelques commentaires sur la société américaine.

¹⁶¹ Dans son journal, écrit entre 1938 et 1942 et dédié à son petit-fils, l'auteur parle essentiellement de ses expériences picturales et de ses rencontres avec des peintres. Cependant, ses notes sont ponctuées de références à la guerre. Elle écrit, par exemple, le 2 décembre 1941 : « A December rain today. (Note. Everyone is worried if we are to have war with Japan or not – with Japan who used the most awful form of war, gas on the Chinese.) It is dreadful to mix up thoughts of destruction & terror in this your book but terror is now part of each day, striking at the calm, crumbling hours. Europe in ruins, city after city... strange unknown names, whole maps spread out and dotted with red ! » *Journal of Anne Ryan 1938-1942*, p. 13

¹⁶² Sa fille écrit : « Then Maida [Maida Veeres Bradshaw] went to Morocco and returned with news of cheap prices in Spain. Mother, her children in school, took off for Majorca. While there she wrote a biography of Rev. Junipero Serra, the Majorcan priest who helped colonize California, conserved her savings by selling articles on Majorcan life to American magazines and developed an undying love for the simple, gentle people of the Spanish island ». *The Saint Elizabeth Alumna, Op. cit.*, p.5.

¹⁶³ L'Europe est la terre des ancêtres. Les origines lointaines de l'auteur se situent en Irlande, lieu symbolique des racines, des traditions et de l'attachement à la terre mais aussi de la séparation : de là sont partis ses arrière-grand-parents, contraints d'émigrer pendant les années de famine. A plusieurs reprises, elle évoque ses origines irlandaises.

fragmentation et de la discontinuité.

Ce qui frappe à la lecture des textes, c'est le rapport étroit qu'ils entretiennent avec le quotidien. En outre, l'énonciation est prise en charge par un narrateur observateur, témoin et/ou acteur. L'auteur est le plus souvent à l'arrière-plan et parfois elle signale sa présence. Une voix s'affirme, celle d'un sujet « déplacé » dont le désir est de s'immerger au sein d'une communauté. Elle écrit, par exemple, au début de « Para Lavar » : « Living for a month the only foreigner in a town of Mallorca called Petra, there is opportunity to observe » et ponctue ses récits de remarques personnelles. Aucun élément de son environnement n'échappe à son regard et ses descriptions se caractérisent par une profusion de détails. Volonté de tout dire, de percer les moindres secrets de ce lieu « autre » afin de ne laisser aucune place au vide.

De nombreux textes portent la trace du sujet énonciateur, une présence mise en lumière dans la structure chronologique de « Perfumeria », comme le montre la phrase d'ouverture des différents paragraphes : « In Palma the women are dressy », « The Perfumeria of Santa Eulalia is named », « Two girls enter », « Delicately the rice powder is weighed », « Now the jasmine », « At last it is my turn ». A partir de ce dernier énoncé où s'affirme la voix de l'auteur s'amorce une focalisation sur le narrateur et la mise en place d'un discours centré sur un jeu de parallèles et d'oppositions :

At last it is my turn. They are kind and lenient with foreigners who ask the price of everything and wish to smell some of the bottles. They like to chat. Immediately they want to know about New York (...) ¹⁶⁴ .

Deux mondes sont confrontés ; puis le texte se referme sur lui-même, dans un mouvement d'inclusion et de circularité produit par la référence au temps et la reprise en chaîne des éléments du début :

“Yes, yes, it is better here,” they say ; every one agrees, the weigher of powders, the customers, the shop-boy – and the cat yawns. It is one o'clock. In the tower of Santa Eulalia far above a slow bell sounds, floats down and dissolves in the golden air. It is time to close the doors for siesta, for the afternoon nap which in summer lasts until five o'clock ¹⁶⁵ .

Le discours se réduit à un énoncé bref de paroles rapportées et le rythme des phrases ralentit. C'est l'heure de la sieste, le temps est suspendu : le promeneur est invité à se reposer, bercé par les sons apaisants de la cloche de sainte Eulalie. Une impression de bien-être (« Eulalia » rappelle « lallations ») habite les lieux, impression corroborée par la répétition de la liquide produisant un effet d'enveloppe sonore (« Eulalia », « slow bell », « floats », « dissolves », « golden »).

Le même procédé est mis en œuvre dans le long paragraphe introductif de « Para Lavar » :

They are to do a great peasant wash today, a para lavar. (...) We compare. Everything is different, every process, every implement. They ask questions and

¹⁶⁴ *The Commonweal*, May 6, 1938, p. 44. Voir Annexes p. 47. 8 *Ibid.*, p.47

¹⁶⁵ *Anne Ryan Papers*. Voir Annexes p. 42

are delighted because that which seemed so simple to them has, in some way, become curious and rare ; an element of strangeness has entered into their homes¹⁶⁶

Tout concourt à souligner la différence : l'opposition entre les pronoms «they » et « we », le substantif « strangeness » de même que les mots « foreigner » et « visitor » mentionnés plus loin dans le texte. L'étranger (ici l'auteur/l'autre) pénètre dans ce monde, comme par effraction (« an element of strangeness has entered into their homes »). Cependant, à la fin du récit, le sentiment d'étrangeté a disparu, l'ordre est rétabli (« the ancient patio is familiar again and still »). Le texte fait retour sur lui-même.

C'est donc dans cette zone frontière entre l'étrange et le familier que la voix énonciative inscrit sa place. Ailleurs, elle affirme sa présence parmi les femmes, comme dans cet énoncé partiellement biffé mais révélateur : « How good it is to be in the midst of These strong, healthy, feminine tasks ! »¹⁶⁷. Cependant, l'auteur est toujours en retrait et c'est dans la distance qu'elle parvient le mieux à se dévoiler. Dans les écrits sur Majorque, elle livre ainsi ses préoccupations et ses désirs les plus profonds : sa quête d'identité et de sens, sa recherche de liens et d'unité.

Rites et traditions

Le temps retrouvé

L'adverbe « still » est un mot clé dans l'œuvre : il est une sorte de fil qui parcourt la trame des récits. Il dit le lien, le rapport entre passé et présent et le glissement constant que l'auteur opère entre ces deux temporalités. Il revient de façon inlassable pour signifier l'arrêt du temps (« standstill » dans « Para Lavar »), un désir qui trahit cependant l'angoisse de la mort toujours sous-jacente (« Along the road the cypress, fluted in black/Standing mourning still » écrit le poète dans « Mary Salome, Widow »). Même si, par association, le mot est porteur des connotations de la mort, comme dans standstill » ou « stillborn » (une préoccupation que laissent entendre les scènes répétées de la nativité) ou encore dans « still life » (les collages d'Anne Ryan peuvent être perçus comme des natures mortes), il est néanmoins constamment associé à la notion de continuité. En effet, partout se lit le désir de retrouver un temps perdu, le temps mythique de la permanence, de la sécurité et de l'authenticité. Les habitants de l'île de Majorque incarnent ces valeurs, d'où le souci de l'auteur de décrire leurs rites, leurs coutumes et leurs habitudes, et la mise en place d'une écriture du détail.

Le temps retrouvé est d'abord le temps de la fixité et de l'unité que représente, pour Anne Ryan, le Moyen-Age. De nombreux textes prouvent sa fascination pour ce temps reculé de l'histoire (les adjectifs « remote » et « hidden » reviennent sous sa plume). Le village natal de Junipero Serra, Petra, en porte les traces. Elle écrit dans le premier paragraphe de « Petra de Mallorca » : « The village of Petra is still medieval » et clôture le récit avec l'adverbe récurrent « still » : « Petra is authentic ; the centuries there are

¹⁶⁶ Sur le para-texte, voir partie III chapitre intitulé « Traces et empreintes », p. 341-352

¹⁶⁷

unhurried and not jostled still »¹⁶⁸. Rien n'est déplacé dans ce monde qu'elle dépeint sous tous ses aspects avec un vocabulaire d'une extrême précision. Le village est scellé à son passé : les maisons portent encore les insignes d'un travail corporatif (« The trades are as they were when the guilds flourished ») c'est-à-dire unifiant, comme elle l'exprime dans un vocabulaire simple, à travers l'image cyclique de la vie et de la mort : « From the girl who embroiders the baptismal robe to the carpenter who hammers together a coffin all are completed simply and finally within the town itself »). Dans « Para Lavar » où elle décrit avec minutie le travail des femmes affairées à la lessive, elle rappelle à l'aide de quelques traits le passé de Petra, passé dont les traces se lisent sur les pierres des maisons :

Visitors who swarm its [Mallorca's] capital city of Palma seldom see the wild fastness of the hidden valleys or these remote medieval towns retaining their ancient ugliness (sic) scarcely unchanged for a space of five hundred years. Yet they exist, and it is possible to step back into this other age¹⁶⁹.

Le passé fait retour (« step back into ») : l'auteur dévide l'écheveau du temps et révèle ce qui se love à l'intérieur des maisons, comme en témoigne l'image de la bobine que l'on déroule : « In houses such as these, generations unwound like a slow coil ». Parallèlement, elle multiplie les occurrences du préfixe « un- » (« unchanged », « undisturbed », « unexpected ») et répète les mots « same », « again », « repeated », « rhythm », « pattern ». Elle alterne aussi les formes affirmatives et négatives et joue sur les oppositions (« all » et « no », « within » et « without ») pour renforcer le contraste entre passé et présent. Les phrases de type déclaratif abondent et elles encadrent des passages descriptifs :

In the isolation of Petra lies the root of its security. There is no fear in this place (...), in all there is the same fierce expression of men thinking only of rhythm. (...) In a simple unending poverty lasting from life to life there is no pretense. (...) There is no uprooting. (...) There is nothing forced or of any value false in these lives¹⁷⁰

A ces phrases sont reliés des verbes suggérant l'idée de fixité et de solidité : « fitted », « holds », « attached », « hung up », « hinges », « clasped », « fastened ». Dans « Mass at Palma » dont le sous-titre est « The Fortress of God », la solidité et la dureté de la pierre sont inscrites dans le matériau phonique des mots produit par la récurrence de l'occlusive /k/et par les répétitions :

High, strong from the sea are the rocks of the coast, first rocks with their crescents of foam. From these, after a stretch of road, soar the walls of the city, but walls set against a rise of land, set like a bulwark. They enclosed forts. The Arab-crooked streets are in full view above; this was a city not afraid, a city standing on a headland with its tremendous strength beneath it¹⁷¹

A travers l'architecture des villes et des maisons se lit toujours le désir de sécurité.

¹⁶⁸ Anne Ryan Papers. Voir Annexes, p. 48

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.42.

¹⁷⁰ Anne Ryan Papers, p. 1, 4, 5, 6.

L'auteur écrit encore à propos de Petra, lieu symbolique des racines recherchées :

In the isolation of Petra lies the root of its security. There is no fear in this place ; fear and the uncertainty of daily life have long been covered. (...) In every street fourteenth century houses exist and the wonder is that they are not out of place¹⁷²

Il en ressort la vision d'un tout, celle d'un monde proche du Paradis, un lieu préservé, véritable havre de paix¹⁶. Ecriture fusionnelle : le temps retrouvé est associé aux odeurs et à la terre ; il dit aussi les liens qui unissent l'homme à la nature et au cosmos. « The Dove at San Vincente », récit sur la désintégration d'une famille, relate dans la première partie le quotidien d'un groupe de tisserands vivant dans un lieu reculé, en symbiose avec leur environnement et au rythme des saisons :

They stopped the looms because it was evening to look at the black mass of the house, tight against the sky ; Its (*sic*) outline was as secure to them as part of their heavens. They could see the sheepfold with its arched doorway dark as a cavern, then the house for the shepherd's family with a barnyard before it, next the chapel rising solidly over all and beyond that the dwelling of Dona Louisa with a square tower on the end. All these walls were attached. The silent, empty chapel lay between the house and the sounds of the animals in the stables¹⁷³.

Les maisons sont attachées les unes aux autres, les hommes sont soudés à leur environnement : les liens sont indiqués par les mots de liaison (« then », « next ») dans la longue phrase centrale et à la fin (« between (...) and »). Les hommes ne font qu'un avec l'univers, avec le monde ici-bas et l'au-delà. Le choix du possessif biffé ("their") trahit la vision d'un monde protégé et paradisiaque. D'autres mots confirment cette idée d'un lieu préservé, hors du temps et du monde extérieur, tels les adjectifs « enchanted » et « eery » (« one of the last eery and deserted rims of land left in the world *Mediterranean (sic)* »¹⁷⁴). Dans ce lieu à l'écart du monde, abandonné par les hommes, et à travers les sonorités de « Mediterranean » se lit un désir, celui de faire entendre l'écho même du nom de l'auteur. Elle revient sur le signifiant « name » dans le long paragraphe introductif de « Petra de Mallorca » à l'origine intitulé « Certain Names of Towns » :

Certain Names of certain towns are overlaid with a luster that is known beforehand ; Sienna, Malaga, Cairo, or a dozen others are in themselves windows without glass, windows filled with the fresh, unsealed and tawny colors of journees (*sic*). It is in the stranger names which, when we read them, mean nothing, or when we hear them are repeated without interest, that visited at last are so unexpected and final, so blunt, mild

¹⁷¹ *The Commonweal*, March 9, 1932, p. 521

¹⁷² « Mass at Palma », *op. cit.*, p. 1.

¹⁷³ Elle exprime un sentiment de bien-être et de bonheur dans une lettre adressée à sa fille, de Petra, en mars 1932 : « Darling, I'm so happy at last and not worried like I used to be at Beverly St. Those were awful years and I'm glad they're over. I never want to go back to them and if I keep on getting accepted I never will. I'll take a house over here in this peaceful island and have all my darling children just playing and not worrying. »

¹⁷⁴ *Anne Ryan Papers*, p. 4. 18 Cf. partie III, p. 343-352

and without pretense, that a curiosity is aroused and a wonder hidden in all the streets¹⁷⁵.

Quelque chose de magique et d'envoûtant est imprimé dans le tissu sonore des noms, tous suggestifs, comme entourés d'une aura (« overlaid with a luster »). Le texte fait signe vers un sens à découvrir, notamment dans la texture lustrée des mots. La question du nom, reliée à la problématique centrale du dévoilement et de la dissimulation, est posée à travers cette image de la brillance et du recouvrement et à travers l'opposition que souligne l'auteur entre le connu et l'inconnu (« known beforehand », « visited at last », « a wonder hidden »). En outre, cette opposition est mise en lumière par la métaphore de la fenêtre sans verre et l'image du plein (« windows without glass, windows filled with »).

La même préoccupation autour de la question du nom et de l'appartenance se lit dans la première phrase de « The Dove at San Vincente » :

That inland sea which is the Mediterrean (*sic*) seems enchanted ; of the three continents whatever shore it touches is rich in old tales ; Greece, Egypt and Spain, Corfu and Capri are there and those islands as lonely and ancient as lost tombs¹⁷⁶.

A travers l'évocation des différents lieux en retrait, à l'abri de toute présence humaine (« On the Spanish island of Mallorca there is a stretch of wild coast on the northeast where a cove, much too small for shipping, lets in the waters in a deep crescent (*sic*). The trackless sands (...) »), se devine le désir de retrouver des traces et des empreintes, celles d'un être confiné dans sa solitude à la recherche de ses racines : « as lonely and ancient as lost tombs ». L'auteur se livre donc ici à une lecture personnelle et son écriture a pour visée de déchiffrer des traces et des indices.

De même, Petra, si souvent cité, dont le nom est porteur de sonorités suggérant la pétrification, symbolise le lieu minéral, fossilisé et hors temps : The narrow ^{streets} roads between houses are stoney ; the low dwellings all have the same studded, weathered doors and ochre walls ; the tiles of the roofs are held in places by rocks¹⁷⁷. Le village est le lieu même des racines et de la plénitude. L'auteur tente de restituer cette vision à travers une scène qui évoque des paysans en train de se recueillir dans un champ :

On windy days everyone can see the two mills turning ; even in the fields these two sentinals (*sic*), whose white and shining blades cut the air not with single strokes but with a wheel of slashing, are visible reminders of plenty, and peasants bend upward from their stooping over furrows to gaze at them for an instant and taste beforehand the bread, sweet as nuts, and the good oil which they shall pour over it¹⁷⁸

La scène décrite, qui rappelle le tableau de Millet, *L'Angélu*, traduit la vision d'un monde paradisiaque associé au plein (« visible reminders of plenty ») à travers l'image de la terre nourricière (« taste the bread », « the good oil ») travaillée par des paysans dont le corps

¹⁷⁵ Voir Annexes p. 48

¹⁷⁶ *Anne Ryan Papers*, p. 1

¹⁷⁷ « Petra de Mallorca ». Voir Annexes p. 48

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 48

voûté porte les traces d'un dur labeur. Cependant, la vision est fugitive (« gaze (...) for an instant ») et, au coeur des phrases qui contiennent des images de circularité (« mills turning », « wheel »), les mots trahissent la coupure (« blades », « cut », « strokes », « slashing »), ou encore la folie, comme le laisse entendre l'expression rayée « sweet as nuts »¹⁷⁹. La blessure est également inscrite dans le paysage sauvage et protégé de « The Dove at San Vincente » : « the sound of the masons echoed on the mountain peaks off Las Porlas. Stone was quarried and left a bright wound in the side of one cliff ». Par ailleurs, le personnage principal est une femme, solitaire et secrète, en proie à des crises d'hystérie.

Le texte ne parvient donc jamais à dissimuler la fracture, d'où les nombreuses images liées à la problématique du tissage et du recouvrement. Par exemple, dans « The Women of Ibiza », Anne Ryan décrit les costumes traditionnels que portent les femmes le dimanche en notant les textures, les couleurs, les bijoux, bref, tout ce qui est de l'ordre du visible et de l'ostentation, tout ce qui masque un corps :

Thus a girl parades with all her wealth visible, shining ; the accumulated heirlooms of generations bedeck her¹⁸⁰

Dans chaque texte s'affirme la volonté de tout dire, en s'approchant au plus près des êtres qu'elle observe avec attention, en collant aux choses les plus insignifiantes. Un autre exemple frappant se trouve dans « Para Lavar » où l'auteur détaille, non seulement les gestes, les attitudes et les vêtements des femmes mais aussi tous les objets environnants en expliquant à chaque fois quelles sont leur forme, leur couleur, leur fonction, leur matière, comme si son désir était de toucher à la substance même des choses :

The water is bubbling in the kettle now and everything is ready to begin. These two old sisters are placing ten lengths of bamboo upright into the great jar ; cemented into the corner these will hold the linen away from the sides so the water can circulate. A piece of bamboo is fitted into a small hole in the base of the boiler (...)¹⁸¹

La scène est restituée dans son immédiateté grâce à l'aspect progressif du présent et à l'indice temporel « now ». Par ailleurs, le choix des verbes « placing », « hold » et « fitted » avec la répétition de la préposition « into » et les mots rajoutés de la main de l'auteur (« cemented into the corner ») ont pour effet de renforcer la notion fondamentale de liens à retrouver, de fils à raccorder. D'autres mots corroborent l'idée de solidité : la répétition de « solid », l'adjectif « tough » et l'image du sarcophage : « there is also a hamper of almond shells, those tough, woody shells which will be cast between the twigs to make a solid bed of fire » « Three other tubs, solid as sarcophagi, are further along ». Ainsi le texte élabore-t-il une écriture de la jointure et de la couture :

Clara is filling a linen bag on the stone table - wood ashes are going into it ; it is

¹⁷⁹ Cette question est éludée dans l'œuvre et, pourtant, certains signes sont révélateurs. Il faut voir ici le trou béant d'un englobement du signifiant. Sur la fonction signifiante du vide, voir partie III, « traces et empreintes », p. 342-353.

¹⁸⁰ *Anne Ryan Papers*, p. 3

¹⁸¹ Voir Annexes p. 44.

like a gray melon, particularly when she begins to sew it up¹⁸² .

Comme le montre cet énoncé, Anne Ryan a toujours recours, dans ses textes, à un vocabulaire simple, sans ambages ni fioritures, empruntant des images concrètes liées au vécu, à l'environnement proche des hommes, à la nature ou au monde animal.

Enfin, le temps retrouvé s'apparente également au temps de la petite enfance, du conte et de l'oralité. Les personnages décrits sont souvent typés, comme le patron du magasin de tissu à la tête chauve dans « The Linen Shop » ou les enfants dans « Perfumeria » qui ressemblent à des poupées. Dans « Chocolateria », l'adverbe « magically » et le mot « fairy-tale » sont mentionnés ; les objets (miniaturisés ou disproportionnés) à l'intérieur de la petite fabrique de chocolat sont évocateurs d'un univers féérique :

A great pendulum clock stands on the far side of the steps ; the wood is fine and mellow and looks so like a musical instrument that one almost expects it, magically, to play. (...) the six little panes, crooked, haphazard, look like windows out of a fairy-tale ; and that is the atmosphere of the whole shop (...)¹⁸³ .

Le quotidien se métamorphose dans ces bribes d'un discours oralisé, comme pour tenter de ralentir ou de suspendre le temps. Le poétique, chez Anne Ryan, s'inscrit dans une recherche de l'instant immobile.

Le Temps suspendu

Les premières phrases de « Para Lavar » introduisent la notion d'un temps autre :

Visitors (...) seldom see the wild fastness of the hidden valleys or these remote medieval towns retaining their ancient ugliness (sic) scarcely unchanged for a space of five hundred years. Yet they exist, and it is possible to step back into this other age, into the poverty of the stony streets, into the austere and comfortless houses by merely getting out of the bus when it lurches to a standstill in the bitter, harsh piazza, pungent with dust¹⁸⁴ .

L'image de l'autobus brinquebalant qui s'arrête brusquement signe le passage d'un temps linéaire à un temps cyclique. Plusieurs textes se referment sur cette image d'un temps en suspens, comme à la clôture de « Perfumeria » (« It is time to close the doors for siesta, for the afternoon nap which in summer lasts until five o'clock »¹⁸⁵) ou encore de « Petite Recreo » :

That is the last dance, the finale, and a great sigh of delight settles over the café. The show is ended. The deep Spanish night closes in, is at last quieted. It is growing silent in the Petite Recreo. It is three o'clock¹⁸⁶ .

¹⁸² *Ibid.*, p. 44.

¹⁸³ « *Chocolateria* », December 1931, *Anne Ryan Papers*, n. p. La fascination de l'auteur pour l'objet miniature se retrouve dans ses collages au format minuscule

¹⁸⁴ Voir Annexes p. 42.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 47

C'est le temps de la fête, des coutumes et des rites auxquels s'associent tout à la fois les notions d'interdit, de transgression, d'ordre et d'équilibre. Pour l'auteur, ce temps correspond à un désir de tisser des liens avec le sacré en réintroduisant du sens. Elle montre que le sacré ne se limite pas à la croyance en Dieu mais qu'il est intimement lié à l'existence humaine. En effet, par le sacré et par les rites qui sédimentent la société, l'homme prend conscience de son rapport à l'autre, de sa place et de son appartenance au monde. De surcroît, comme l'indique l'étymologie du mot, le sacré dit le séparé, le « tout autre » : il contient donc à la fois l'idée de danger et de séparation. Le monde du sacré est un monde de force et il suscite l'effroi et la fascination. Majorque est pour Anne Ryan ce lieu attirant de la communication et de la communion entre les hommes. En outre, ce sont les femmes qui incarnent avant tout ces valeurs.

La plupart des textes portent, en effet, sur le travail et les activités des femmes. Ils relatent des épisodes de la vie quotidienne sur l'île que l'auteur-témoin restitue et transforme en des moments uniques et sublimes. Anne Ryan évoque les habitudes, fait revivre les rites, tout un ensemble de gestes ancestraux qu'elle charge d'un caractère solennel, comme le jour de la lessive à Petra. Ainsi ouvre-t-elle « Para Lavar » : « They are to do a great peasant wash today ». Avec précision, elle décrit tous les gestes et les mouvements des femmes dans leur simplicité, leur dignité et leur beauté :

Dona Clara commences to pour ; she scoops out the boiling, soapy water from the kettle and raises it to the clothes ; it runs out of the bamboo pipe into the kettle again so the clothes are not really boiled but only have this steaming water poured over and over. Her motions become rhythmical, (...) How good it is to be in the midst of These strong, healthy, feminine tasks ! have their own magnificence

Les mots transcrivent une scène ordinaire dans laquelle se glissent les bribes d'un discours où se dévoile l'intime. La rature (« How good it is to be in the midst of ») trahit un désir de féminité et souligne un sentiment de bien-être, une idée que corroborent la série d'adjectifs « good », « strong » et « healthy ». L'auteur est en retrait ; cependant, même si elle est étrangère, elle se place parmi ces femmes dont elle révèle la beauté et la force physique. Ainsi sont-elles à l'image du lieu qu'elles habitent, fortes et stables, comme les pierres des maisons : « Dona Clara (...) is as steady as a wall ». La femme incarne la force et l'énergie et elle est intimement liée au sacré.

Par ailleurs, elle est tout entière dans le mouvement (« pour » revient à trois reprises) et la musicalité, dans la rime et le rythme, comme le laisse entendre l'adjectif « rhythmical » ainsi orthographié dans la seconde version. Elle est la figure emblématique de la continuité et des liens (le lavoir est le lieu où se rencontrent les femmes, où s'échangent les paroles, où résonent des voix : « Their voices as they work are raised into snatches of age-old chants »). C'est donc autour d'elle que se tisse le rapport entre création et procréation, rapport mis en lumière par le jeu phonique entre « rhyme » et « rhythm ». Le désir de s'immerger au sein de cette communauté de femmes est exprimé dans une autre phrase biffée au début du texte : « I must go down for I told them the night before that I wanted to see every process of this para lavar ». Ainsi l'auteur métamorphose-t-elle des gestes simples du quotidien pour dire son désir de retrouver ce

¹⁸⁶ Anne Ryan Papers. p. 4

temps de la sécurité, de la permanence et de la communion. A la fin de « Para Lavar », elle évoque la vision d'une totalité à travers l'évocation d'un jardin allégorique où les arbres, recouverts par endroits de linge blanc, ressemblent à des candélabres d'argent :

(...) the lighter pieces are spread everywhere, on the bushes, on the grass – even the flowers of orange and lilac are overlaid with patches of white, (...) even the old fig tree, waiting like a silver candelabrum where the girls climb branches to find last boughs, can scarcely keep a dignity. (...) Lingering a moment outside in the corral (sic) the glow of the embers make the grotesque trees into a new and allegorical garden, one as strange as a tale of some enchantment where there is always spring - fruits of sugar sugar for fruits or candied- spun stars things¹⁸⁷ .

Dans un vocabulaire pictural qui préfigure le travail du collagiste (« spread », « overlaid », « patches of white » et la référence au filage dans « candied-spun »), elle clôt la scène sur une image où se côtoie l'intime et l'étrange. Le jardin, lieu familier du plein et de la permanence, prend soudain un caractère d'étrangeté (« one as strange as a tale of some enchantment »)¹⁸⁸ . Le procédé de métamorphose à l'œuvre ici est emblématique de la mise en place d'une écriture de la sublimation étroitement associée à la notion de désir et au sacré.

C'est ce qui ressort également de « Perfumeria », un texte centré sur le désir et la transgression. La scène se passe le dimanche, jour de repos et de dévotion où le temps est en suspens :

In Palma the women are dressy, and on Sundays the children look like dolls, are led up and down the "Paseo" by their back-satin Mamas (...). Women coming out from their devotions can see at once the painted lintel, the arch open and inviting, and are compelled to stop for a moment in the ambient air crowded with scents of flowers¹⁸⁹ .

Ce jour-là, les femmes de Palma se parent de leurs plus beaux vêtements et, après l'office, se rendent dans les boutiques pour acheter des parfums et d'autres produits cosmétiques. Le temps du récit est le présent itératif associé au temps du désir : « the arch open and inviting », « are compelled to stop for a moment ». Le sacré se manifeste ici en relation étroite avec le divin : le magasin de parfums porte le nom de l'église qui se trouve juste en face (« The Perfumeria of Santa Eulalia is named from the church across the way », « The perfumeria is ever available, ever across the street from the door of Santa Eulalia »). De surcroît, la porte figure les limites entre les deux mondes tout en soulignant un rapport de proximité signalé par la répétition des prépositions « ever » et « across ». Quant au linteau de bois peint sur la façade du magasin, il marque la continuité par son axe horizontal et renvoie à la fois à l'idée de frontière et de seuil, ainsi que le rappelle l'étymologie du mot « linteau ». De même que l'église, le magasin est un lieu où

¹⁸⁷ Voir Annexes p. 45

¹⁸⁸ Ce rapport entre l'intimité du sacré et son caractère d'étrangeté est souligné par Michel Leiris : « Etre en même temps parfaitement "soi" et parfaitement "hors de soi" ; telle est, par excellence, l'état sacré. » *L'Homme sans honneur* (Paris : Editions Jean-Michel Place, 1994)

¹⁸⁹ Voir Annexes p. 46

l'on se sent bien, protégé. En outre, il est attirant : « Women coming out of their devotions can see at once the painted lintel », « are compelled to stop ».

D'emblée, l'accent est mis sur la notion de visibilité grâce à l'adjectif « extravagant » qui dit l'ostentation et la transgression : « Palma is a capital of a province, it is gay, extravagant, naive ». Ici, la femme est masque et parure (« In Palma the women are dressy ») se couvrant de parfums et de poudre de riz. Elle appartient au monde du faste et de la mise-en-scène¹⁹⁰. Le texte est ponctué de références aux sensations olfactives (« the fine scent », « a very fine product ») et de détails relatifs à l'éclat et à la brillance (« black-satin », « shinning (sic) », « gleam », « glinting »). Le désir de montrer est, en effet, une idée centrale : les robes des femmes, leurs visages sur lesquels se lit l'influence mauresque (« rich traces of the Moors is still visible in their faces »), leurs coiffes, sont décrits avec précision : « Over their black dresses their *tiny black* shawls fleck and a veiling covered with dots shades their faces ». Des détails sont rajoutés, comme « tiny black », deux adjectifs que l'auteur répète inlassablement. L'adjectif « tiny » fait écho à « little », autre mot récurrent (« the tiny beauty shops », « the little shop », « a tiny crystal bottle », « the little box », « the poor little perfumerias », « their little shop ») qui renvoie à l'idée de fragilité et de délicatesse (« delicate », « dainty », « fine »). Quant à la couleur noire, elle est la couleur du deuil et celle de l'habit traditionnel de la femme en Espagne qui dissimule un corps marqué par le travail et la maternité (« a lifetime of labor ») et qui protège tout à la fois. Dans « Para Lavar », l'auteur décrit longuement l'habit que portent les femmes à la campagne, en particulier les petits foulards noués autour de leurs têtes qu'elle associe à la sécurité et à la protection :

Below Dona Clara is standing in the patio smiling and tying again more securely the ends of her black head cloth – that cloth which is pinned far back on the hair to make a triangular frame for her face. A snug little shawl is secure about her throat and is fastened flat over her sunken breasts. The Spanish woman here never goes without this extra covering ; sometimes it sets off the beauty of fine shoulders and arms, or as now, it conceals a figure wasted by a lifetime of labor

¹⁹¹ .

A l'inverse, dans « The Women of Ibiza », c'est la femme à la fois fragile et sensuelle, délicate et soumise qui est dépeinte :

(...) their white slippers move in and out as they walk like caught birds. These slippers are unique, are made of plaited straw, very strong and firm with a woven turned up toe-cap like a Turkish slipper, and a heel-strap with laces – nothing more ; almost the whole arched foot is visible¹⁹² .

Enfin, dans « Petite Recreo », lieu où se rencontrent les gitans et les prostituées pour danser le flamenco, les femmes exhibent leurs corps : « Her waist is tiny, her skirt molds her buttocks and is heavy with ruffles to the floor. (...) The gypsy is superb »¹⁹³ .

Deux images de la femme sont donc mises en parallèle : d'une part, la femme

¹⁹⁰ Dans « cosmetic » sont également réunies les notions d'ordre et de chaos que l'on retrouve dans les collages.

¹⁹¹ Voir Annexes p. 43.

¹⁹² Anne Ryan Papers, p. 1

charnelle, la mère et, d'autre part, la femme sensuelle et séductrice. Chacune évolue dans une sphère qui lui est propre mais toutes les deux ont partie liée avec le sacré.

La fête appartient également à l'univers du sacré car elle est le signe même de la transgression. Elle est un moment privilégié de communion, comme le montre « The feastday of the stallions ». Le texte relate les fêtes de la saint Jean à Minorque au cours desquelles les habitants assistent à une sarabande de chevaux mâles, sorte de corps à corps entre l'homme et l'animal ou combat des centaures : « It is an unknown rhythm and for a monstrous dance of men and horses, up and down, an unpremeditated dance »¹⁹⁴. La danse est un dépassement : « monstrous » dit l'animalité mais aussi la subversion et la volonté de montrer, ici d'atteindre ce qu'il y a de plus intime en l'homme. Le texte fait signe vers l'interdit et la suppression des limites dans la fusion homme/cheval. L'identité des cavaliers n'est plus reconnaissable car ils ne font qu'un avec l'animal (« They move so swiftly that none are distinguishable, the grace is too quick, the proud arch of the neck too tormented and violent and all is passed before the eye can follow »). Moment de dissolution : la transgression de l'interdit prend ici le sens d'un retour à la nature dont la manifestation est l'exaltation de l'animalité et des forces primitives de l'homme (« an unpremeditated dance », « such heat and such maleness », « too tormented and violent »). Le texte rend compte d'un moment de communion où ce qui habituellement est étouffé fait surface. Seuls les hommes prennent part à cette danse de nature érotique¹⁹⁵ :

Women stand in the doorways and wind their black shawls about them and come no nearer because of the smell and the danger while men run with long jerky steps oblivious to all except the heavy pull of their arms.

Deux mondes s'affrontent, celui de l'homme sensuel et dominateur et celui de la femme recluse dont le désir est effacé (le geste des femmes nouant leur châle noir avec lequel elles enveloppent leur corps figure la retenue, l'exclusion et la soumission). La clôture du récit signale le sacrifice de l'animal qui est béni et la fin de la fête : « At last the animals are quieted and the blessing commences ». La bénédiction marque le retour dans la sphère du religieux et de l'ordre. Tel est l'univers du sacré où se côtoient deux mondes antithétiques, où sont mêlés des sentiments opposés, comme la crainte et le danger d'une part, l'attrait et la fascination d'autre part.

D'autres textes trahissent la fascination du corps, en particulier du corps masculin. Dans « Mediterranean Fish Spearing » où l'auteur reprend le mythe de l'homme viril cher à Hemingway¹⁹⁶, la pêche à l'anguille est décrite comme une lutte charnelle et érotique entre l'homme et l'animal : « The man is powerful and excited – yet at the same time

¹⁹³ *Ibid.*, p. 3

¹⁹⁴ *Anne Ryan Papers*, p. 1. Voir Annexes p. 52.

¹⁹⁵ Ce mot est pris dans le sens où l'entend Georges Bataille : le domaine de l'érotisme est celui de la violence et de la violation. L'érotisme écrit-il est « l'approbation de la vie jusque dans la mort ». *L'Érotisme* (Paris : Les Editions de Minuit, 1957) 15.

¹⁹⁶ Dans une lettre du 4 mai 1933, le fils d'Anne Ryan, Liam McFadden, alors en visite à Majorque parle de la première course de taureaux qu'il est allé voir avec sa mère. Il mentionne également le livre d'Hemingway, *Death in the Afternoon*. *Anne Ryan Papers*.

controlled ; he spears faster and more rythmically ¹⁹⁷ . Deux forces sont mises en présence qui ont pour valeur emblématique de souligner l'opposition entre forces masculine et féminine :

One monster is caught - a great eel six feet long. It is hard to kill an eel ; a spear will not kill it. The fisherman takes a knife out of his sash. It is an odd knife about eight inches long and from the tip of its horn handle to the point of the blade it is one delicate and sure curve – a cool, moonlike curve with something feminine about it. In a slice the head of the eel is off. Even after that there is a writhing and terrible animal struggle ¹⁹⁸ .

Le couteau signe le passage de la capture à la mort de l'animal et métaphorise l'union entre le masculin et le féminin. Ce n'est pas un couteau ordinaire (« It is an odd knife ») et ce n'est pas son aspect tranchant qui est mis en lumière ici mais sa finesse et sa fragilité (« delicate ») de même que sa forme échancrée évoquant les courbures d'un corps féminin (« a cool, moonlike curve with something feminine about it »).

« Mediterranean Fishing Boats » montre également une focalisation sur les gestes, les mouvements et les corps des pêcheurs : « Then the marvelous hauling in unisson begins. What back muscles these men have ! » ¹⁹⁹ . Enfin, « The Women of Ibiza » s'achève sur la description d'une danse traditionnelle à Ibiza au cours de laquelle les hommes font la cour aux femmes :

The man's part is to leap into the air in perfect rhythm always facing her ; every muscle is brought into play. In this dance his whole great strength is clear – he seeks to attract by his very masculine force. When he can leap no more another takes his place. The girl watches narrowly, demurely with head on the side ²⁰⁰ .

A nouveau l'homme exhibe sa virilité alors que la femme, toujours secrète et modeste, s'affirme par la retenue. Chacun est à sa place et la femme accepte sa position avec résignation, comme le laissent entendre les phrases de clôture du texte au style abrupt et concis : « Night comes. Women are locked in their houses. And no one speaks. »

Ainsi le désir de communion est-il toujours sous-jacent, désir qui implique l'interdit et la transgression. Un rapport s'établit entre le sacré et le divin car tous deux suscitent l'effroi et la fascination. L'auteur traduit ce sentiment dans « Parable in Stone » par le substantif « awe » : « Now their stitches were mingled with a feeling of awe ».

Dans les écrits sur Majorque, le monde des humains et le divin sont constamment associés. Les lieux sacrés, par exemple, portent les signes de la présence humaine, comme le grand porche de la cathédrale de Palma qui montre, dans le tympan, la Vierge Marie entourée de symboles liés à la vie quotidienne sur l'île :

She is alone there, but surrounded by symbols (...), as though she must be

¹⁹⁷ 41 *Anne Ryan Papers* p. 2

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 2-3.

¹⁹⁹ *Anne Ryan Papers* p. 3.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 4.

permanently and naively reminded of the daily life of Mallorca²⁰¹ .

Parmi les objets mentionnés figurent un puits, un verger clos (« a walled garden »), une tour, une ville fortifiée (« a walled town »), un palmier, toute une série de signes métonymiques d'un tout. Ces objets sont accompagnés de symboles cosmiques (« a star, a sun and the moon »). Par la description minutieuse qu'elle fait de l'édifice religieux, Anne Ryan rappelle ainsi les liens étroits qui unissent l'homme au divin.

De même, dans « Petra de Mallorca », elle consacre un long paragraphe à la description du retable de sainte Anne dans l'église paroissiale, représentant dans le panneau central en bas-relief une scène de la nativité de la Vierge. Elle décrit la sainte dans un environnement humble et familier : « Here the artist (...) depicted the saint in a Mallorcean bed and having a Mallorcean brazier to warm her »²⁰² . Tous les détails, comme la répétition de l'adjectif « Mallorcean », ont pour effet de souligner la dimension humaine de la sainte (« The details which were added in making this altar so full of poetry, so human »). Par ailleurs, il s'agit d'une scène de la nativité que l'auteur détaille dans une longue phrase :

(...) so human – the saint raising up on her elbow to see the child who was promised her by an angel and turning away, because this sight was better than food from the neighbor who is offering some gruel steaming in a bowl ; the midwife sitting on her low chair contemplating for a moment the lovelines of the infant before she dips it in its bath ; the servant holding up the towel before the fire to warm it – all these homely details of birth are now like lights directly opening on places in forgotten lives long covered with dark²⁰³ .

Dans la partie centrale de la phrase les adjectifs « human » et « homely » se font écho. Par ailleurs, plusieurs mots sont reliés à la vue (« see », « sight », « contemplating ») ; ils renforcent la focalisation sur le nouveau-né. La comparaison à la fin de la phrase où le substantif « lights » se rapproche phoniquement de « lives » semble trahir un fantasme d'origine : la venue au monde s'accompagne d'angoisse voire d'un traumatisme lié au sentiment d'abandon que laisse entendre « forgotten lives ». Ce sentiment est confirmé par un texte parallèle où l'auteur revient sur la description du retable de sainte Anne. Le passage apparaît dans « The Boyhood of Junipero Serra » :

(...) all these homely details of birth are now like windows directly opening on places in forgotten lives long covered with oblivion the night.²⁰⁴

A nouveau le désir de l'auteur est de rappeler une présence, ce que corrobore le jeu sur le prénom « Anne » (celui de la sainte et celui de l'auteur) qui réunit la femme/la mère et la sainte. Le texte fait écho à un autre passage où est décrite une petite statue de sainte Anne dans l'église de Whippany aux Etats Unis :

(...) a seated figure no more than fifteen inches high. The treatment of the robe,

²⁰¹ *Mass at Palma* », p.3.

²⁰² Voir Annexes p. 51

²⁰³ *Ibid.*, p. 52

²⁰⁴ *Anne Ryan Papers*, p. 76

veil and uplifted hand is of the greatest tenderness ; carved are the tiny fingers holding the book, carved the young grace of the maiden and the sorrowful, deep brooding of the saint ; there is no look at all in her face for the child but reverie and listening. It becomes in an instant a place to kneel, a place of understanding and compassion²⁰⁵ .

Ici, le style est plus solennel, comme le souligne la reprise anaphorique de « carved » et l'accent est porté non seulement sur la fragilité de la sainte mais aussi sur son regard détaché et absent, plongé dans une rêverie intérieure (« no look at all in her face for the child »). A travers ces deux passages, l'auteur réaffirme la notion fondamentale de liens entre les hommes (par le rapport entre la mère et l'enfant) mais aussi entre l'humain et le divin..

Le sentiment religieux

Pour Anne Ryan, qui était profondément croyante, le monde des humains ne peut être dissocié de la sphère du religieux. D'ailleurs, le sentiment religieux traverse sa production littéraire et plastique. Certains écrits s'articulent autour d'une figure de sainteté, comme Marie de Magdala (« Magdalene »), Marie Salomé (« Mary Salome, Widow »), la Vierge (« Our Lady of Chartes » (*sic*), « Mass at Palma », « San Bernadino », « The Chapel of the Bride », « Two Churches with Carvings ») ou Junipero Serra, le franciscain fondateur des missions en Californie. D'autres ont une forte résonance religieuse, comme « XXIII », « Tyrol Christmas », « The Symbol », « Parable in Stone » ou encore « Extreme Unction ».

L'œuvre plastique et figurative de l'auteur (les gravures) figure des scènes de la vie religieuse, comme *Annunciation*, *Crucifixion*, *Pentecost*, *The Visit*, *The Infant in his Mother's Robe*, *Sudarium or Veronica's Veil*, *Lazarus*, ou *Symbol*. Partout s'expriment le besoin de transcendance et la recherche d'une plénitude spirituelle.

L'appel au divin

Dans « religion » dont l'étymologie fait entendre la proximité de *lier* et de *lire*, deux notions essentielles se combinent pour dire le rapport de l'homme avec le divin. Fil tendu entre l'homme et Dieu qui est l'essence même de la continuité : l'Invisible se manifeste à travers des signes à déchiffrer.

« The Symbol », un poème sur la nativité de Jésus, pose, comme son titre l'indique, la question du signe²⁰⁶. Le mot « sign » apparaît d'ailleurs dans la deuxième strophe où il est mis en exergue par des points de suspension. Des moines, assis dans le réfectoire de leur couvent, attendent dans le silence l'apparition d'un signe :

It was the eve of the Nativity. On this night in the stone halls there were early tapers coming, and chill, sandaled feet. In the vaulted refectory with their food before them all smoking with a watery fragrance, the monks sat waiting for

²⁰⁵ « Two Churches With Carvings », *The Commonweal*, November 4, 1931, p. 17.

²⁰⁶ *The Commonweal*, Dec. 13, 1931, p. 206. *The Literary Digest*, Jan. 23, 1932, p. 19. Voir Annexes p. 23-24.

something, a signal perhaps, a sign... A bundle of straw rested beside each place.

Le texte signale une présence, l'Invisible rendu présent par la médiation du symbole, un signe qui, par la nature même du signifié inaccessible (Dieu), est épiphanie, c'est-à-dire révélation, apparition de l'indicible. Des signes, tels la lune ou l'étoile du matin (« the moon will rise, or the first great star ») annoncent l'avènement du Christ ; d'autres appellent sa présence, comme la botte de paille posée à côté de chaque moine. Ils pointent, au moyen d'une forme visible, vers une réalité invisible, comme en témoigne la répétition des verbes liés au regard (« They watched », « Each looking sideways from time to time at the symbol of straw »). En outre, le pronom personnel « it » renvoie à « moon » ou « star », c'est-à-dire à la lumière annonciatrice du message divin. Cependant, il est également un indéfini et, de ce fait, il atteste l'impossibilité de nommer la transcendance (« A novice will point to it »), d'où le recours au langage symbolique. Le symbole permet, en effet, de suggérer le divin et il est donc ouverture et appel vers l'Invisible. D'autres indices soulignent la notion de lien entre l'homme et Dieu, contenue dans l'étymologie même du mot « symbole » (le rassemblement de deux moitiés nécessaire à la constitution d'une unité)²⁰⁷. La venue du Christ, du Sauveur, figure l'unité recherchée. Par ailleurs, les mots signalent la présence d'une puissance divine par l'évocation de la voûte céleste (« dome » fait écho à « vaulted ») dessinée par le doigt de Dieu (« And the sky was visible, a great dome traced with patterns by a mighty finger »). La phrase souligne la valeur de monstration du signe, c'est-à-dire la question du rapport entre montrer et dire, en particulier dans le domaine du religieux. L'auteur y fait également référence dans « Two Churches with Carvings » où elle explique le pouvoir des icônes sur les mots au moyen d'une image suggérant l'activité du tissage : « Centuries have passed over these medieval pieces ; they are the fine links which bind more firmly than a record ».

Un parallèle entre le poème, « The Symbol », et la gravure intitulée « Symbol » (Fig. 2 p. 169) permet de mettre en lumière la question de la traduction du message religieux. Par ailleurs, tous deux ont pour référent la figure du Christ : le texte littéraire célèbre la naissance de Jésus tandis que l'œuvre plastique figure sa mort.

La composition présente dans la partie médiane un bélier au visage humain tenant une croix. Sa tête est surmontée d'une couronne. La croix, qui occupe toute la longueur, divise la surface en deux plans verticaux reliés entre eux par la ligne horizontale de la traverse. Elle est le point de rencontre de deux segments opposés et figure le point nodal du tableau vers lequel convergent les regards. Elle figure le centre, lieu indispensable pour le passage à la transcendance et permet donc la jonction de l'humain et du divin.

La gravure montre un assemblage de signes : ils réunissent une chimère (un corps mi-humain, mi-animal, sorte de mi-centaure ou chèvre-pied), une couronne, une croix et d'autres signes (en forme de demi-lune), des motifs qui gravitent de part et d'autre de la figure centrale. Par son titre, elle signale ce vers quoi elle tend : permettre par l'image

207

Jean Borella parle de cette fonction de rassemblement du symbole dans l'ordre du religieux. Il écrit que le symbole « est cette "moitié" de réalité, cet anneau brisé que l'Invisible a déposé dans nos mains comme signe de reconnaissance, comme gage de notre élection, comme promesse de notre salut, à la fois mémorial et prophétie, qui nous éveille à la connaissance originelle et nous guide vers la réalité ultime. » Les sémioticiens, quant à eux, évoquent la tessère du contrat de parole antique. Voir l'ouvrage de Jean Borella sur l'histoire et l'origine du symbole, *Le Mystère du signe* (Paris : Editions Maisonneuve et Larose, 1989) 88

l'accès au mystère de Dieu. Elle oriente le spectateur vers l'unité à reconstituer, vers le sens à déchiffrer. Parmi les signes de reconnaissance, il y a le bélier, image de la victime sacrificielle que la tradition chrétienne assimile à l'Agneau de Dieu qui s'offre à la mort pour le salut des hommes. L'animal est à la fois le symbole du Christ et de tous les fidèles. Avec la croix et la couronne, il est la figure emblématique du Crucifié et du Sauveur, de la Toute-puissance, de la victoire du bien sur le mal. D'autres éléments signifiants peuvent s'ajouter, comme la texture du bois qui laisse apparaître des nervures, des rugosités et des irrégularités, des traces semblables à des griffures sur la peau. L'ensemble est de couleur bleu-gris et blanc sur fond noir rappelant les grisailles des vitraux qui laissent filtrer, par endroits, une lumière intense et scintillante. C'est une couleur que l'artiste utilise souvent dans les gravures pour créer des effets de transparence et d'opacité. A travers cette figure christique sacrificielle, c'est toute l'histoire de l'humanité qui est condensée sur un même support. Les préoccupations de l'auteur s'y lisent également, comme le rapport entre la vie et la mort, le sentiment d'abandon qu'elle ne dissocie jamais du contexte religieux.

La dérélition de l'homme est d'ailleurs inscrite au cœur de « Magdalene » et « XXIII », deux poèmes qui mettent en scène des êtres abandonnés à eux-mêmes. « XXIII » s'articule autour de la mort. Il décrit un ermite debout au sommet d'une montagne :

***What hermit standing in his faded robe, with his long staff prodding the few goats
Bleating and crying among the rocks, We cannot tell***²⁰⁸

L'homme apparaît comme la figure allégorique de la mort mais il est aussi un berger qui conduit son troupeau, veille sur lui et rassemble les brebis égarées :

Perhaps he is Death So kind-eyed Gathering us, the newest dead, Into his robe.

Il est le bon berger choisi par Dieu pour guider et protéger son peuple (la préposition « into » traduit la protection et le désir d'enveloppement). La fin du poème résonne de l'écho d'une voix, d'un appel répété. C'est la voix d'un sujet dans l'affirmation de sa fragilité (« small steps ») et de son impuissance. Le poème est un appel, comme l'indiquent le jeu sur les pronoms « me » et « you » et les vocatifs :

Wait ! Wait for me.

Look back and you will find me

Taking the last small steps

Toward you on the path.

Le rapport à Dieu se lit avec plus d'insistance dans « Magdalene » où la femme abandonnée fait entendre sa douleur :

***For this frail child my love will be A mystery, a smart... But You, who canopy with
stars This moonless waste, will see what scars Whiten on my heart***²⁰⁹ .

Le poète joue sur la contiguïté phonique de « smart », « stars » et « scars » pour désigner la souffrance à la fois physique et intérieure (les rimes finales entrent en résonance avec « heart ») de Marie de Magdala, qui est aussi celle de Jésus, celui qui n'est pas nommé

²⁰⁸ Voir Annexes p. 21.

²⁰⁹ Voir supra, poème étudié p. 102-107.

mais à qui s'adresse la voix narrative : « You, who canopy with stars ». Le Christ est pris à témoin (« will see »). Le pronom « You », marqué d'une majuscule et mis en relief au début du vers central, atteste le rapport de proximité (le Christ homme incarne la souffrance de l'humanité tout entière) et de distance (il est le fils de Dieu et donc loin des hommes) entre l'homme et Dieu ²¹⁰. La dernière strophe sous-tend l'idée de proximité dans l'évocation de la scène biblique où Marie-Madeleine essuie les pieds de Jésus avec ses cheveux :

***I have no alabaster box, No ointment rare ; But from my eyes the tears as rain,
And for Your wearied feet again My sheltering hair !***

La scène suggère une expérience intime par les mots (le rapport à l'autre est signalé par le glissement de la préposition « from » à « for ») liés au corps et à la sensualité (le toucher) : l'image finale de la longue chevelure enveloppante de la pécheresse. A la figure biblique associée au désir s'oppose l'icône qui est truchement avec la divinité et qui, par essence, est intouchable.

L'icône

« Mary Salome, Widow » ²¹¹ est un poème narratif centré autour d'une autre femme proche du Christ, Marie Salomé, mère des apôtres Jean et Jacques, que les Evangiles nomment « Salomé » ou encore « l'autre Marie ». Avec Marie, la mère de Jésus, et Marie de Magdala, elle est mentionnée parmi les saintes femmes qui ont suivi et assisté Jésus. L'icônographie religieuse les présente dans des scènes telles que le chemin du Calvaire, la crucifixion, la mise au tombeau et la résurrection du Christ.

Le poème peut se lire comme un triptyque : le panneau central évoque la crucifixion ; un des volets latéraux suggère la figure mythique de Salomé et l'autre représente une icône, celle de Marie Salomé, la femme sanctifiée et vénérée dans une chapelle au Mexique. Trois strophes composent la trame de ce poème sur laquelle alternent une série de vers de longueur inégale :

***With your headcloth knotted and your shawl pinned tight You come out of your
house this day and close the silent door Mary Salome, widow. You are old, Your
beauty has withered, Encased in age you have forgotten the wastes and the
conflicts and the crimes of your village So long ago settled by Ceasar, While
those nights in which the name Salome was given you Are now as a tale told of
another woman unknown to you. It is not yet light. Along the road the cypress,
fluted in black Standing mourning still. You carry your cup of ointment carefully,
nested in folds and close A neighbor, Hurrying, Grieving for the flogged,
dishonored dead. Later : In the chapel of Dona Maria Forteza They have given you
a niche of silver With a canopy strange and churrigueresque, While for your***

²¹⁰ Pierre Emmanuel parle de ce rapport et de la difficulté de l'homme à nommer le divin : « De Dieu je ne puis parler qu'en termes d'expérience intime, en le nommant des Noms par lesquels je l'éprouve et saisis mon rapport à lui. Le plus simple de ces Noms, celui qui les somme, étant la personne Toi. Toi le plus proche et le plus lointain (...) ». Pierre Emmanuel, *Le Goût de l'Un* (Paris : Editions du Seuil, 1963)

²¹¹ Anne Ryan Papers.

***Office, your name, Always like the ringing of two bells, Is displayed forever
Between figures from the Calvary And a fragment of the resurrection.***

Trois tableaux se donnent à voir selon trois schémas temporels différents qui s'emboîtent les uns dans les autres. Au présent, le temps de la narration, signalé par les repères « this day » et « It is not yet light » succèdent un passé lointain (« So long ago ») et le futur (« Later ») à valeur de présent atemporel. C'est à l'intérieur de ces strates temporelles que se situe l'enjeu du poème.

Le titre lui-même fonctionne selon le procédé de superposition et de juxtaposition. Il accumule trois substantifs : les deux premiers jouent sur l'ambiguïté du nom tandis que le dernier l'associe à la perte et à la privation (Marie Salomé est veuve). « Mary Salome, Widow » s'articule autour de la question fondamentale du nom. En effet, le nom par lequel sont désignées la femme et la sainte est répété dans la première strophe ; en outre, le signifiant « name » est mis en exergue dans la troisième : « your name,/Always like the ringing of two bells,/Is displayed forever ». Cependant, le Christ dont la mort est évoquée dans la partie centrale, n'est pas nommé, si ce n'est de manière métonymique par sa mort sacrificielle (« the flogged dishonored dead »). Il est celui dont on parle, l'absent. Le texte oscille entre dire et ne pas dire, entre montrer et occulter. Il dévoile tout en masquant, à la manière d'un triptyque que l'on ouvre et que l'on referme. Il figure le lieu du pli et du déploiement et, en même temps, le lieu du recentrement.

Marie Salomé est d'abord décrite avant d'être nommée. Elle est dépeinte à l'aide de quelques traits liés à son apparence physique : elle porte un foulard sur la tête et une mantille sur les épaules, la coiffe traditionnelle des Espagnoles souvent mentionnée par l'auteur et associée à la protection et la sécurité. De surcroît, elle apparaît comme une femme ordinaire dont le visage porte les traces de la vieillesse (« You are old,/Your beauty has withered ») et dont le corps est marqué par une vie de labeur. Plusieurs mots sont réunis ici qui attestent le refus de dévoiler et l'enfermement d'un corps (« knotted », « pinned tight », « Encased »). Néanmoins, le poème s'ouvre sur une référence au corps, le mettant en valeur dans la tentative même de le dissimuler. Ce procédé d'effacement contraste avec la succession de phrases parallèles de type déclaratif (« You come out », « You are old », « Your beauty ») et la répétition du pronom personnel « you » et de l'adjectif possessif « your » qui semblent trahir un désir de monstration, d'ostentation. Ce sentiment est corroboré dans la troisième strophe par la présence du verbe « display » (le nom est montré en toutes lettres) dont l'étymologie le rapproche du verbe « unfold » dérivé de « folds » (« Your cup of ointment carefully nested in folds »). La référence à l'onguent soigneusement enveloppé dans un linge renvoie à la thématique du pli et de la mise au secret. La notion de recouvrement, de dépliement ou de déploiement est directement liée au vêtement et au corps : corps à panser (celui du Christ) mais aussi corps emmuré et endeillé (celui de la veuve coiffée d'un voile noir) et corps sensuel et séducteur (celui de Salomé et sa danse des sept voiles).

Par ailleurs, le temps utilisé, le présent, renforce le procédé de focalisation : Marie Salomé apparaît soudain et se révèle, comme sous l'œil d'un photographe. Cet effet crée une impression d'arrêt sur image et introduit une pause dans le poème, signalée également par le blanc dans le texte, la coupure typographique significative après « widow » à la fin de la première strophe. Cet indice iconique est aussi l'indice d'un

déplacement et d'un glissement temporel et sémantique. En effet, sur le visage de la femme dont le nom est mis en relief se superpose progressivement celui de la femme mythique, Salomé, appartenant à un temps antérieur et lointain. En outre, la tyrannie du roi Hérode Antipas, suscitée par le charme perfide de Salomé, et le martyre de saint Jean Baptiste sont évoqués dans un vers long où les substantifs accumulés rendent compte d'une époque de troubles et de violence (« the wastes and the conflicts and the crimes of your village »). Dans une autre version de ce poème, la femme dont la danse lascive a excité la convoitise du roi est associée à la folie :

With your headcloth knotted and your shawl pinned tight You come out of your house this day And close the silent door. You are alone, Mary Salome, widow. Your life has faded : The misery of your youth, The lost madness of your love And those nights in which the name Salome was given you, The waste, the murders and chaos of your village, long ago settled by Caesar, All have drifted away like a mist of tales which encircle Another woman unknown to you²¹² .

Les deux versions traduisent le sentiment de la perte (« lost » répond à « forgotten », l'adjectif « unknown » est repris, « faded » fait écho à « withered », de même « mist » laisse entendre « missed »). La figure légendaire est démythifiée et son image peu à peu effacée, comme le soulignent l'effet de distanciation produit par le déictique « those », les mots « long ago » et la préposition « away » dans « drifted away ». Le vocabulaire trahit le désir d'occulter le nom de Salomé dont le mythe a été exploité et continue de l'être dans la littérature, l'art pictural et musical. Elle n'est plus objet de séduction et de désir : dans la deuxième version, le substantif « beauty » est remplacé par « life ». Le signifiant « tale » et l'image du flou rendue par « a mist of tales » contribuent également à renforcer l'idée d'occultation. « Tale » renvoie au discours oralisé, donc susceptible de déformation ou d'altération et « mist », associé à « encircle », suggère l'aura, cette nébuleuse qui entoure le visage des saints. Cette image annonce la strophe 3 et la figure de l'icône. Quant au vers final (« Are now as a tale told of another woman unknown to you »), il a pour fonction de souligner le procédé de mise en retrait et il semble être un écho de la célèbre tirade de Macbeth sur la vanité du monde²¹³. L'intertextualité prolonge ainsi l'idée de distanciation et d'étrangeté. Par le procédé de superposition, d'apparition et de disparition, le poème met en œuvre un jeu de miroirs déformants renvoyant, telle une anamorphose, le reflet d'un sujet néantisé (« faded » et « withered » laissent entendre la dégradation et l'anéantissement). Le voile tombe : l'être se révèle derrière le masque, sous le paraître. Le retrait du voile – ou des voiles successifs – représente la découverte du sens (les sept couches du sens) et de la vérité du sujet.

Marie Salomé apparaît ainsi comme une figure de l'ambivalence puisqu'elle possède à la fois les attributs de la femme et ceux de la sainte : les mots juxtaposent le nom de Marie et celui de la femme profane. Le poème dit le nom pour re-nommer et faire renaître dans la mémoire collective une femme tombée dans l'oubli.

Le deuxième tableau est une évocation de la Passion du Christ que figure le panneau

²¹² *Anne Ryan Papers*

²¹³ « Life's but a walking shadow (...) it is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing ». William Shakespeare, ed. Kenneth Muir, *Macbeth* (London : Methuen & Co. Ltd, 1964) 154 (V, 5, 24-28).

central du triptyque. Le décor est un paysage méditerranéen avec des cyprès bordant une route sur laquelle marche une figure solitaire. Le jour n'est pas encore levé et le paysage baigne dans une sorte de clair-obscur qui laisse entrevoir des arbres, à la forme allongée, striés de noir (« Along the road the cypress, fluted in black »). C'est un moment de transition, entre le jour et la nuit, où le temps semble suspendu, un moment propice à la prière et au recueillement. Le thème de la mort parcourt la strophe. Les arbres sont les figures allégoriques de la douleur et du deuil : le signifiant « dead » résonne dans le vers final, par le choc des occlusives : « **Grieving for the flogged, dishonored dead** ». L'adverbe « still » et la succession des formes verbales participiales (« mourning », « Hurrying/Grieving ») renforcent l'idée de souffrance. En outre, l'adjectif « flogged » est une allusion directe à la flagellation du Christ et « dishonored » renvoie aux scènes du jugement et du calvaire. La scène du Christ en croix qui apparaît en filigrane dans la strophe du milieu est l'axe principal du poème. En effet, par sa structure horizontale et verticale, la croix est la forme symbolique du lien et elle participe de ce désir de recentrement si fortement exprimé dans l'œuvre. La croix n'est pas désignée mais sa valeur symbolique est essentielle car sa présence se lit avec insistance dans la production écrite et picturale de l'auteur où il est toujours question de croisements, de jonctions et de disjonctions, d'errance et d'écart.

Marie Salomé marque ces scènes de sa présence (dans la chapelle, elle se tient aux côtés du Christ : « Between figures from the Calvary/And a fragment of the resurrection »²¹⁴ . Elle est également citée parmi les femmes qui se rendirent au tombeau à la fin du sabbat pour embaumer le corps du Crucifié. Dans ce deuxième tableau, elle apparaît sur le chemin du Golgotha portant un vase d'onguent destiné à panser le corps meurtri de Jésus (« You carry your cup of ointment carefully, nested in folds »). L'adverbe « carefully » témoigne de l'attention portée au Christ et la référence à l'onguent suggère des sensations tactiles. Le texte sous-tend un rapport de proximité, contrebalancé dans la strophe finale par la notion d'interdit liée au corps et rappelle les scènes où figure Marie de Magdala. La rupture dans la chaîne signifiante après « folds » et l'enjambement suivi de deux vers courts signalent un glissement et une réticence. Malgré la proximité et l'écho sonore entre « folds » et « close », le vers souligne un écart et axe le poème vers le non-dit.

Poésie de la retenue : le texte d'Anne Ryan révèle, par des ruptures et des silences, un corps en souffrance. La troisième strophe emblématise l'opposition entre montrer et dissimuler, entre la femme charnelle et la sainte. Elle présente une icône, l'image sacrée de Marie Salomé, immortalisée dans une chapelle (« Always », « forever »).

Le dissyllabe qui ouvre la scène marque une rupture temporelle et spatiale, soulignée également par la ponctuation : « Later :/In the chapel of Dona Maria Forteza ». La sainte apparaît comme un élément de l'espace architectural : elle est enfermée dans une niche et elle est à l'abri, protégée par un dais. L'idée de protection est renforcée par un rétrécissement progressif du champ spatial. L'espace se réduit, de la chapelle à la niche où est enchâssée l'icône. La strophe s'articule autour de deux mouvements contradictoires, le rapprochement et l'éloignement. La sainte est proche de Dieu mais

²¹⁴ Dans ce vers se lit un nouvel écho de l'œuvre d'Emily Dickinson

aussi des hommes par le pouvoir qu'elle exerce sur eux : elle les fixe et les tient sous son regard. Néanmoins, elle est en retrait, distante et intouchable (étymologiquement, le saint est celui qui fait l'objet d'une sanction, celui qu'il est interdit de toucher). Elle n'a pas de corps, elle s'inscrit dans une structure spatiale qui lui en tient lieu. Quelques détails décrivent le lieu qui l'entoure (« a niche of silver/With a canopy strange and churrigueresque »). L'adjectif « churrigueresque » évoque les formes baroques de l'architecture espagnole du 17^e et du 18^e siècle, un espace dynamique où jouent les volumes, les formes et la lumière. L'autre adjectif, « strange », rend compte d'un sentiment d'étrangeté et de crainte suscité par l'exubérance des formes. Le spectateur se sent comme dessaisi face à l'icône qui le regarde, le hante et lui échappe tout à la fois.

A travers Marie Salomé, figure de l'entre-deux, c'est un corps, complexe et divisé, et un nom, que le poète cherche à affirmer. « Mary Salome, Widow » a été écrit en 1932, à une époque où Anne Ryan écrivait beaucoup mais parvenait difficilement à être publiée. Ainsi cherche-t-elle ici à faire entendre sa voix, à clamer son nom, celui d'une femme qui se privera (sera veuve) de la parole. C'est à travers des figures de l'humilité, des gens ordinaires qu'elle s'identifie toujours.

Le héros de sainteté

La fascination de l'auteur partie sur les traces de Junipero Serra, autre figure de l'oubli, participe tout à la fois de sa quête d'identité et de son désir de renouer avec les origines. Dans la nouvelle intitulée « Junipero Serra », elle pose la question de l'identité, centrale dans son œuvre. Le texte est ponctué de références au nom. Anne Ryan a voulu connaître le passé de ce héros. Dans une lettre adressée au père franciscain de Petra de Majorque, elle parle de son intention d'écrire sur l'enfance et la jeunesse de Serra, occultées selon elle par le chroniqueur du missionnaire :

(...) except for the first chapters of Palou's book I can discover nothing about Serra's family , or the incidents of his life between the year of his birth and the time when he left Mallorca for America. Father Palou passed over the early period of Serra's life with only slight mention of it. It would be very desirable to treat this early period more fully²¹⁵ .

Ecrire sur les premières années de la vie de Serra était pour elle combler un manque, obturer les trous laissés vacants par l'histoire, reconstruire la trame. Son travail poétique et pictural dit la hantise du vide et du déracinement (les mots « roots », « uprooted », « rootedness » reviennent sous sa plume). Son intention est donc de faire un parcours à rebours. Elle s'en explique longuement dans la première partie de « The Boyhood of Junipero Serra », un texte qu'elle n'a jamais pu faire publier :

(...) he [Father Francisco Palou] passed over in three pages all the early roots – the daily life of Serra's village, the particular feasts, the condition of his family, the furniture and utensils of his house - yet in these were the foundations, forgotten and obscure, of Serra's later zeal²¹⁶

²¹⁵ Lettre du 29 août 1929, Anne Ryan Papers

²¹⁶ « The Boyhood of Junipero Serra », Anne Ryan Papers, p. 9.

Elle exprime dans un vocabulaire simple emprunté au quotidien ce qu'elle considère être à la base de toute existence humaine et insiste sur l'enfance dont elle évoque les différentes étapes. A la question de l'identité, elle rapproche les notions de stabilité et de sécurité. Sa fascination pour celui qui est devenu une figure mythique (elle parle de « legends which surround the name of Serra »²¹⁷) est fortement exprimée dans la nouvelle intitulée « Junipero Serra »²¹⁸. En deux pages elle trace la vie du franciscain, depuis ses origines, sa naissance à Petra, jusqu'à sa mort en Californie. Aux notes d'archives qu'elle disperse dans le texte, elle mêle des sentiments personnels, une profonde admiration pour les qualités physiques et morales du héros guerrier (l'adjectif « great » est répété comme dans « the great work of his life », « this great soldier-priest »). A « great » répondent d'autres adjectifs et substantifs : « brave », « his perseverance, his eloquence, his wisdom », « full vigor », « good », « value ». Au fil du texte, elle multiplie les répétitions, comme le verbe « devote » et emploie un vocabulaire hyperbolique. L'adjectif « great » double d'intensité pour devenir « gigantic » (« the gigantic figure »). Puis la syntaxe des phrases se fait plus opulente, déploie un rythme ternaire balancé par des échos allitératifs : « and the Indians (...) at once knew his humility, his healing hands, and his eyes blazing with holiness »²¹⁹. La figure du héros se dessine : un personnage hors du commun, à la fois proche des hommes et lointain, héros guerrier (« Like the good general he was », « this great soldier-priest of the West ») mais aussi héros de sainteté. Dans la lettre au père Francis Thorens l'auteur ajoute que son but est de faire ressortir l'héroïsme spirituel de Serra (« to bring out the spiritual heroism of Serra's character »).

Le héros est un homme qui fait don de sa vie pour une cause et pour les autres et la notion d'engagement implique le renoncement à soi. Anne Ryan parle du désir brûlant qui animait le franciscain en accumulant une série de substantifs et d'adjectifs tels que « desire », « zeal », « fervor », « excess of zeal », « blazing ». Au désir sont associés le plaisir et la douleur, douleur d'un corps tiraillé par les sacrifices auxquels il est soumis. Dans « The Boyhood of Junipero Serra » l'auteur s'étend sur le noviciat du jeune moine. Elle exprime la ferveur de Serra mais aussi son déchirement intérieur et évoque les affres de l'abnégation par une image liée au corps qui rappelle la souffrance du Christ sur la croix : « the thorny and ever-pricking zeal of a new apostle ». L'image de la figure sacrificielle est reprise et développée lorsqu'elle rappelle la fascination de Serra pour un franciscain, San Francisco Solano, loué pour ses exploits héroïques. Celui-ci, pour inciter les Indiens à se repentir, s'infligeait les supplices de la flagellation :

What stirred him most were the penances of this saint who, to induce the Indians to repentance, scourged himself in the pulpit with a heavy chain, beat his breast with a stone and burnt his flesh with a lighted candle before the eyes of the neophytes²²⁰.

²¹⁷ *Ibid.* Lettre du 29 août 1929

²¹⁸ *The Commonweal*, June 20, 1932, p. 309 - 310. Voir Annexes, p. 53-56

²¹⁹ C'est moi qui souligne

²²⁰ *Anne Ryan Papers*, p. 102

Désir et violence sont donc étroitement liés dans l'expérience intense que vit le héros de sainteté. Les nombreuses références à la lumière et au regard (« burned in him the desire to devote his life to pagan conversion », « the one light visible », « blaze, rise, beacon ») traduisent l'ardeur du désir qui l'anime. Guide spirituel, le héros est le lieu de convergence de tous les regards (« every » et « all ») sont récurrents comme dans « in all the alleys », « in every remote teepee », « The name of this great soldier-priest of the West is written on every page of its history : he was its history, he was the West »). Il est une figure omniprésente pleine de lumière, d'une lumière invisible qui se transmet aux hommes sans la médiation du langage : « the Indians (...) at once knew »²²¹. Le héros est bien une figure centrale : le verbe « be » répété et mis en italiques atteste sa fonction emblématique car il est aussi le lieu de projection des fantasmes, de puissance, de dépassement et de fusion.

« Junipero Serra » met en place un discours laudatif édifié d'une part, autour du nom, celui d'un homme que l'histoire a laissé dans l'ombre et, d'autre part, autour d'une figure idéale, celle de l'élu, homme choisi par Dieu. Plusieurs éléments sont réunis qui témoignent d'une volonté d'identification et le désir de trouver une figure forte et stable, l'image du père. Le texte est porté par un sentiment d'étrangeté : quelque chose d'indéfinissable, à la fois énigmatique et familier, se glisse entre les mots (« a half-familiar name »), comme le suggère le début de la nouvelle :

There is something inner, dim and tunneling about browsing in a bookshop – the unexpected is at hand, a new country like a half-familiar name is found, or a newly linked memory ; moods like a smoldering fire burn, and a name in the pages may blaze, rise, beacon, to be seen a long way off.

Cette phrase à la syntaxe expansive et au rythme ternaire oppose une série d'images associées aux notions de surface et de profondeur, de lumière et d'intériorité (« inner, dim and tunneling », « browsing », « smoldering », « blaze, rise, beacon »). Ce sont des indices qui prouvent que, derrière la figure de Serra, se lit une autre strate de signification de l'ordre du symbolique. Anne Ryan était hantée par la question du nom et de la filiation. Elle insiste sur la notion d'antécédent et décrit la maison paternelle, le lieu de l'origine et de l'enracinement, comme un pivot : « The child seeks the world from the hub of his father's doorstep »²²². Ainsi, la maison du père figure-t-elle un point nodal. Privé de cette assise, le sujet ne peut constituer son identité.

Comme le père, le saint ou le héros sont des figures d'idéalisation capables de combler un vide ou une souffrance²²³. Dieu en est l'image suprême. Dans le texte sur

²²¹ Joseph Campbell rappelle l'itinéraire du héros dans sa quête quotidienne : « L'aventure du héros représente le moment de sa vie où il a atteint l'illumination, le moment nucléaire où, de son vivant, il a trouvé et ouvert la voie vers la lumière qui brille au-delà des murs de ténèbres de notre mort vivante ». Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages* (Paris : Editions Robert Laffont, 1978) 206

²²² « The Boyhood of Junipero Serra », p.9

²²³ Guy Rosolato explique que le « passage du fantasme, de l'idéalisation, à l'idéal se fait par la délimitation d'une *source de perfection*, d'une puissance maximale, interne ou externe, capable de corriger un manque, une souffrance ». *La Relation d'inconnu*. *Op. cit.*, p. 179

l'enfance du franciscain, l'auteur parle du parcours prédestiné de l'homme : « Thus is the mosaic of a man's life fitted piece by piece into the circle marked »²²⁴. Entrer dans ce cercle qu'est le royaume de Dieu signifie échapper au sort des mortels, c'est-à-dire au chaos du monde et à l'inconnu. La fascination de l'auteur pour d'autres figures de sainteté comme sainte Thérèse d'Avila ou saint Jean de la Croix témoigne de son admiration pour des êtres qui, par la recherche de la perfection et de la contemplation, ont su transcender la réalité quotidienne.

L'expérience mystique

L'expérience mystique est cette épreuve solitaire qui vise à atteindre un dépassement et à rechercher l'union avec l'absolu par un dépouillement intérieur. Elle implique un travail sur soi et le désir de transcender le monde physique limité. Les premiers vers de « The Symbol » évoquent une atmosphère propice à la solitude et au recueillement :

On a high inaccessible peak stood an old castle inhabited by monks. Valleys lengthened away from it on every turn (...)²²⁵

Pour Anne Ryan, parvenir à un dépassement de soi grâce au travail et à la volonté, semble avoir été une voie recherchée. Le mot « will » revient sous sa plume, sous la forme du substantif ou de l'auxiliaire. La volonté, tout comme la foi, était pour elle un rempart contre le désespoir et contre la mort. Dans plusieurs écrits, elle exprime sa fascination pour des hommes et des femmes dont le quotidien est entièrement tourné vers une recherche spirituelle, comme le montrent les textes sur Junipero Serra. Par ailleurs, de nombreux récits ont pour cadre un monastère et portent sur la vie solitaire et ascétique de religieux, notamment des franciscains et des carmélites. Comme le rappelle John Bernard Myers, elle aimait lire des ouvrages retracant la vie de saints et de mystiques. Il note que ses auteurs favoris étaient Evelyn Underhill et les poètes saint Jean de la Croix et sainte Thérèse d'Avila²²⁶.

Son œuvre littéraire et plastique porte les empreintes de cette quête mystique. Dans ses écrits, les images centrées autour du vide et de la pétrification (comme le nom récurrent « Petra ») et autour de la liquidité prolifèrent. Le désert, lieu infertile, de souffrance et de combat, est une image qu'elle répète également pour traduire la mise à l'épreuve, la nudité, le dépouillement et la privation. Par exemple, dans « Lines to a Young Painter », elle décrit le geste du peintre et apparente son acte créatif à la quête du mystique : And that stretch of poverty which you shall perform, Singly, like another St. Francis (...)²²⁷.

²²⁴ « The Boyhood of Junipero Serra », p. 65.

²²⁵ Voir Annexes p. 23.

²²⁶ Il écrit : « her Catholicism was unconventional ; after a certain point in her life she no longer went to Mass. Her religion became personal, increasingly inward ; she delighted in reading the lives of saints and mystics. One of her favorite books was Evelyn Underhill's *Mysticism* ; two favorite poets were St. John of the Cross and St. Theresa of Avila ». « Anne Ryan's Interior Castle », *op. cit.*, p. 10.

²²⁷ Voir Annexes p. 18

Plusieurs éléments sont rassemblés pour souligner le parcours individuel et intérieur, la longue période de gestation que connaît le religieux avant de parvenir à un renoncement de soi total. Trois mots reliés entre eux par la sifflante (« stretch », « Singly » et « St. Francis ») renvoient à l'expérience solitaire de saint François d'Assise, à sa vie marquée de privation et d'humilité. Comme le mystique, le peintre ou le poète traversent des épreuves : l'acte de création est lutte contre la mort, contre le réel. Tous deux font l'expérience du vide : le signifiant « stretch », associé à « poverty », rend compte à la fois de la notion d'espace (le cheminement spirituel du religieux) et de l'idée de dépouillement. Il est l'écho de « waste », autre mot que le poète utilise pour évoquer le travail de création (« the far whirligig of cities or waste/Which you shall meet »). Le désert est le lieu du dehors et du dénuement où les repères sont abolis, où les images chaotiques se bousculent. Il métaphorise le vide intérieur, un vide dynamisant, comme en témoigne une autre image récurrente dans l'œuvre, celle de la navette que le tisserand lance dans un mouvement alternatif. Le peintre fait la même opération de tissage lorsqu'il étire la toile ou encore la couleur afin de dissimuler les trous ou les fissures. Le substantif « waste » renferme également l'idée de fragments, de restes et s'associe à la notion de perte. Enfin, le désert figure la voie du renoncement et de l'abnégation de soi qui seuls permettent de parvenir à l'union divine²²⁸. Dans la Bible et dans les Evangiles, il est la forme symbolique de la mise à l'épreuve. A la fin de la première partie de « Parable in Stone », l'auteur définit ce qu'elle entend par « union mystique » :

For mystical union is something far beyond ordinary thought ; the curious or even the courageous know nothing about it ; there are no words for the hidden, no words for the ineffable change which takes place²²⁹.

Elle parle d'une expérience hors du commun (« far beyond ordinary thought ») et d'une union transformante, évoque une plénitude hors langage car l'union est éprouvée au terme d'un dépouillement. Pour dire l'ineffable de l'union, elle a recours à des négations et à des métaphores de l'obscurité qu'elle met en parallèle : « no words for the hidden, no words for the ineffable change ». Elle semble faire allusion ici à la nuit obscure (« the hidden ») dont parle saint Jean de la Croix et que doit pénétrer le mystique.

Les deux novices (le noviciat est aussi une mise à l'épreuve) décrites au début de « Parable in Stone » sont les figures emblématiques de l'union avec Dieu. L'habit qu'elles sont en train de coudre pour la cérémonie de vêture est la métaphore du lien qui les scelle à Dieu. Par ailleurs, la robe dont elles vont se couvrir signe le retrait en soi et en Dieu, la séparation du monde et de ses tentations, le renoncement au monde matériel :

The white satin, the lace, the tulle which now moved through their fingers would feel in that moment of renunciation, the weight of the pall, a weight which covering, defining

²²⁸ Saint Jean de la Croix décrit l'itinéraire rude menant à Dieu. Pour s'élever à Dieu, écrit-il, il faut « désirer entrer pour l'amour du Christ dans un dénûment total, un parfait détachement et une pauvreté absolue par rapport à tout ce qu'il y a en ce monde ». Saint Jean de la Croix, *La Montée du Carmel* (Paris : Editions du Seuil, 1947, 1972) 84. Cioran, quant à lui, définit ainsi la mystique : elle « oscille entre la passion de l'extase et l'horreur du vide. On ne peut connaître l'une sans avoir connu l'autre ». *Des Larmes et des saints* (Paris : Editions de l'Herne, 1986)

²²⁹ Voir Annexes p. 26.

the young body, making a first shroud of impenetrable black, was at once the symbol of death and of their dying²³⁰.

L'idée dominante dans ce passage est la mort (« pall », « shroud », « death », « dying »). Le tissu léger et soyeux qui glisse entre les doigts des novices se transforme en une étoffe pesante : « weight » fait écho à « first shroud ». L'adjectif « impenetrable » dit le vide, l'enfermement et la privation du corps, corps empesé (« Their starched coifs restricted their motions ») à la fois dissimulé et dévoilé (« covering » s'oppose à « defining the young body »). Cette opposition entre le dehors et le dedans est signifiée par le jeu sur les couleurs, notamment le noir et le blanc. Enfin, la dernière phrase du paragraphe introductif sous-tend l'imminence de la mort :

Now their stitches were mingled with a feeling of awe as though they had already reached the last steps of the altar, were prostrate, were taken.

Prendre la vêtue signifie ainsi renoncer à son corps, faire don de soi, s'immoler. La référence à l'autel rend compte de l'idée de sacrifice et de soumission : les novices s'abandonnent à Dieu : « were prostrate, were taken ». Tout le texte est marqué du signe de l'ambivalence contenue dans le signifiant « awe » qui traduit l'attrait et en même temps l'effroi, la crainte devant la puissance divine (« their stitches were mingled with a feeling of awe »). Il articule une tension toujours perceptible entre renoncement et désir, comme le laisse également entendre l'écho paronomastique entre « morning » et « mourning » dans un énoncé à sens passif à la fin de la nouvelle : « that dress which the old nun had worn just before she received her habit was still as fresh as if it had been taken off that morning ». En outre, le titre est significatif. La para-bole indique ce qui est « à côté de » et, étymologiquement, le mot veut dire *lancer*, comme Jésus qui « lance » son enseignement à ses apôtres et à la foule. La deuxième partie du titre « in Stone » renvoie à la problématique de la dissimulation et au corps. Ici, ce sont les tourments d'un corps que l'auteur laisse deviner, ceux d'un sujet aliéné, dépossédé de soi car entièrement tourné vers un seul objet de désir, Dieu. Tel est aussi le sentiment que connaît celui qui vit une expérience extatique.

L'extase

L'extase s'apparente à un état de ravissement ou d'étourdissement du sujet qui se perd et ne conserve plus le sens de son individualité. Le nom *ek-statis* indique l'action de « déplacer », de « porter dehors » mais aussi d'« abandonner », de « renoncer ». Cette définition correspond à la description détaillée que fait l'auteur de la Vierge en extase sur le portail nord de la cathédrale de Palma :

(...) there is simply a shallow arch of grey stone, worn, fluted, and a square elevation above of Gothic tracery. But in that delicate arch there is one figure – nothing to distract, not an angel in sight, not another face, nor any symbol. She stands alone, without a veil, without a crown, rather plump, mediaeval, a Virgin in ecstasy, with her face raised, her hands clasped lightly – quite ready to be borne away – but small and not magnificent at all²³¹.

Etre en extase veut dire être déplacé : l'image ascensionnelle (« with her face raised ») et

²³⁰ *Ibid.*, p. 25

le participe « borne » suivi de la préposition « away » traduisent le transport. C'est aussi être arraché à un lieu pour renaître ailleurs (« be borne » fait songer à « born »). L'arrachement s'apparente à ce sentiment qui habite les mystiques, à savoir une jouissance qui est « au-delà »²³². L'expérience extatique est un élan et la manifestation d'un abandon total de soi (« quite ready to be borne away »). Les adjectifs « delicate » et « small » soulignant la fragilité de la Vierge renforcent cette impression. De même, l'accumulation des termes négatifs (« nothing », « not », « nor », « without ») prouve que l'expérience mystique s'accompagne d'un dépouillement du langage.

Dans « The Symbol », le regard des moines est rivé sur l'objet de leur attente, le signe divin : « They watched the windows eagerly, raptously (*sic*) ». La substitution de l'adverbe « eagerly » par « raptously » dans une orthographe proche de l'origine latine « raptus » atteste la violence qui accompagne l'expérience extatique, une idée reprise à travers l'image de l'aigle, l'oiseau de proie :

All the old monks, their chins on their scapulars, appeared to take the same attitude, doubt less from ennui of repeating worn customs Endlessly while their thoughts were as eagles for God.

Les pensées des moines sont assimilées à des rapaces (les mots « rapace » et « ravissement » partagent la même origine). Le texte traduit la fascination mêlée à un sentiment de jouissance qu'est l'extase, dans le sens où il n'y a pas de désir au-delà de Dieu. L'expérience extatique suppose le renoncement de soi et la fusion, donc la perte d'altérité. Cette idée est suggérée dans « Mass at Palma » où le maître de chapelle a l'apparence physique d'un faucon prêt à se jeter sur une proie (« he is like a sentinel-bird », « standing there at the first steps of the altar, alert, a falcon of God »²³³). La contiguïté entre « altar » (orthographié « alter » dans le manuscrit) et « alert » rend compte d'une part, du rapport entre sacrifice et désir et, d'autre part, de la question fondamentale de l'altérité. Le texte oscille entre dissimulation et révélation, comme le signale également la conjonction « while » dans « The Symbol » qui scinde la phrase en deux parties.

Comme les moines qui répètent inlassablement les mêmes gestes et les mêmes prières (« repeating worn customs/Endlessly »), les religieuses dans « Parable in Stone » ressemblent à une masse uniforme (« the same attitude ») ; elles sont des sortes de figurants ou d'objets mécaniques. L'auteur résume le quotidien des carmélites murées dans leur silence :

Their days combined the virtues ; compassion and rapture, purity and obedience ; with them there were no riches, all were rich ; the humblest tasks became sublime ; the words of their mouth, holy, mingled with prayers worn thin as beaten gold²³⁴.

²³¹ *Op. cit.*, p.521

²³² C'est ainsi que Lacan définit l'amour extatique. Les mystiques, écrit-il, éprouvent la jouissance mais « ils n'en savent rien ». Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XX Encore* (Paris : Editions du Seuil, 1975) 71.

²³³ *Op. cit.*, p. 522

²³⁴ Voir Annexes p. 26

A la solitude et au sentiment extatique s'ajoute une réduction du langage : « words (...) mingled with prayers worn thin as beaten gold ». Privé du langage, le sujet s'anéantit ; il est battu, affiné, comme le suggère l'image de l'or que l'on bat jusqu'à obtenir de fines feuilles, de même que la métaphore de l'habit élimé (« worn thin »). A travers les différents portraits de femmes que présente l'auteur – la femme traditionnelle, la mère, la vieille fille, la séductrice ou la prostituée, la religieuse ou la sainte, la veuve ou la femme abandonnée – se devinent la recherche d'une identité et le désir de révéler la beauté et la sensualité mais aussi les réticences, la fragilité et la souffrance d'une femme. Figures en retrait, en marge de la société : Anne Ryan les cherche et les découvre dans des lieux retirés (dans un couvent, à l'intérieur d'une maison, dans un patio ou sur le seuil d'une porte).

Elles incarnent l'humilité, la force et l'énergie, symbolisent la continuité. Elles sont dans le rythme et l'oralité et ce sont elles qui tissent les liens entre les hommes (« the continuous song of women is like a shuttle from lips to lips » écrit l'auteur dans « Junipero Serra »). Ainsi sont-elles intimement associées au sacré. Enfin, à travers elles, l'auteur se livre à un questionnement sur sa propre identité, sur son statut de femme et d'écrivain. Dans ces textes écrits au début des années trente, elle pose la question du regard de l'autre. Femme écrivain laissée dans l'ombre, elle dit la souffrance liée au manque de reconnaissance. Anne Ryan n'a jamais sombré dans le désespoir. Cependant, en 1936, elle exprime un profond sentiment de découragement. Ne parvenant à être publiée, elle tente alors de traduire son rapport au monde par un autre mode d'expression, l'écriture plastique.

Deuxième partie : L'écriture plastique

Tout comme l'œuvre littéraire, la production plastique d'Anne Ryan donne à lire des approches diverses et montre une volonté d'expérimentation. A la source de ce travail de fouille dans le langage iconique, cet autre champ des possibles, se répète le désir de l'auteur de rappeler un nom et une origine. Le mot « experiment » revient sous sa plume et en particulier au début de son journal où elle parle de ses tâtonnements dans le domaine pictural : « Everything is new and vital and carries me along from every new experiment. I like experiment. It is what a painter should do », « Always change. Always experiment »²³⁵ .

Stimulée par le milieu intellectuel et artistique dans lequel elle vivait à New York et encouragée par son ami Tony Smith et le peintre Hans Hofmann, son voisin à Greenwich Village, elle débute par la peinture et la figuration. Ses premiers tableaux sont des pastels, des aquarelles et des peintures à l'huile représentant des paysages (*Church in the Mountains*, *The Swamp Tree*), des portraits (*Women in Black Hat (sic)*, *Portrait with Green Background*) et des natures mortes. Certaines scènes sont des réminiscences de son séjour à Majorque, comme *Spanish Women walking on the Road near Cala Ratgada* ou encore *Rocks Outside of Ibiza*. Ainsi suivait-elle les conseils de Hans Hofmann qui suggérait à ses élèves de commencer par dessiner des objets et des figures observés dans leur environnement. Au début, elle assiste aux cours de l'artiste allemand mais très vite ce dernier lui conseille de travailler seule²³⁶ . Peintre autodidacte, elle va donc observer, emprunter, expérimenter jusqu'à ce qu'elle trouve sa propre écriture. En 1941

²³⁵ *Op. cit.*, p. 5 et 6.

elle rencontre le graveur Stanley William Hayter et, sous son influence, tente la gravure sur bois en couleurs qu'elle travaille avec acharnement jusqu'en 1948, année où a lieu l'exposition de Kurt Schwitters à la Pinacotheca Gallery à New York. Fascinée par le travail de l'artiste dadaïste, le soir même dès son retour de la galerie, elle réalise son premier collage.

La gravure et le collage révèlent le mieux les préoccupations picturales d'Anne Ryan car ce sont deux techniques que l'artiste a explorées et travaillées abondamment²³⁷. Les gravures sont essentiellement figuratives : elles montrent des portraits, des scènes de rue (*In a Street, Tenements in a Sea Town*), des oiseaux (*The Captive, Bird in the Grass, Frightened Bird*) et quelques natures mortes. A ces œuvres s'ajoutent des scènes de la vie religieuse (*The Crucifixion, The Flight, The Visit*) et des compositions évoquant le monde de la mythologie (*Hercules bringing Ceberus from Hades, Helios*) et du cirque (*The magician, Circus IV*). Quelques gravures seulement sont de facture abstraite (*Primavera, XXXIII, XXXIX Trial*) ; elles préfigurent ses collages.

Ce qui l'attire avant tout dans la gravure et le collage, ce sont les propriétés physiques et intrinsèques du matériau : le maillage et la veinure du bois, la trame du tissu, le grain du papier et de l'étoffe, bref, tout ce qui constitue sa texture. Le terme « texture » est, de surcroît, un des premiers mots qu'elle utilise en parlant de sa peinture : « In 1938 I began to paint. First pastels. The texture of the paper, the right paper with the definite nap & color then the chaulk (*sic*) »²³⁸. En outre, dans le carnet qu'elle avait toujours près d'elle dans l'atelier de Hayter, elle note le mot en lettres capitales : « To get TEXTURE »

²³⁹ .

CHAPITRE V : FIBRE ET FORMES

Comme la page, l'étendue de la toile constitue pour le peintre le lieu où s'inscrivent des figures, des lignes et des formes qui trament un espace multiple. L'espace est la substance même de l'univers pictural d'Anne Ryan qui s'élabore à partir de la matière (le bois, le papier, le tissu), un matériau organique, fibreux, ductile et tactile dont elle fait ressortir les propriétés en jouant sur les variations de couleurs, les épaisseurs, les effets de transparence, de brillance et de matité. La matière constitue à la fois le support, le vocabulaire et la syntaxe de son écriture plastique.

²³⁶ Elle écrit dans son journal en 1938 : « April : Georgio Cavallon (abstract painter, second floor) brought Hofmann the German artist-teacher. He liked the portraits best and some others. He gave advice – not to go to school, not to look at pictures but to paint ». *Ibid.*, p. 1

²³⁷ Sa production plastique compte une centaine de gravures sur bois et plus de 400 collages réalisés entre 1948 et 1954

²³⁸ *Journal of Anne Ryan, op. cit.*, p. 1

²³⁹ *Anne Ryan Papers*

Les gravures, et les collages en particulier, au format généralement réduit, fonctionnent selon le procédé de la juxtaposition, du recouvrement, de l'enchevêtrement et de l'emboîtement. Il en résulte des œuvres aux formes variées : englobantes, chaotiques et géométriques.

Formes englobantes

Le goût d'Anne Ryan pour les formes closes se retrouve dans son travail plastique. Comme ses poèmes, et les sonnets notamment, ses compositions donnent à voir le plus souvent un espace comprimé et fortement architecturé. Les gravures et les collages sont des lieux où se concentre une totalité car le désir de l'artiste est toujours de cerner, de lier et de rassembler pour contenir ce qui risque de se disloquer ou de se perdre.

L'ovale

« *Obliquely, cut into cubes, and cornered... I see the world through an oval of translucent jade* »²⁴⁰

Ces vers extraits de la dernière partie de « Tin Su Tan » intitulée « Jade » traduisent la vision d'un espace tissé de formes à la fois anguleuses et douces, vision d'un monde fragmenté et total proche de la perception des peintres cubistes. Les différentes composantes de l'œuvre picturale de l'artiste sont annoncées et réunies ici : l'espace, la forme, la couleur, la lumière et la matière. A une perception visuelle le poète ajoute une perception tactile suggérée par les nervures du jade²⁴¹.

L'ovale, comme le sonnet, est la représentation d'un espace fermé dans lequel évoluent une multiplicité de signes. Dans le choix de la forme, se lit le désir de cerner les choses au plus près ; en même temps se devine la volonté d'appropriation à la fois visuelle et tactile d'une réalité qui échappe sans cesse. Tous les éléments réunis concourent à la construction d'une totalité et à la création d'un espace unitaire. Au début du siècle, les cubistes avaient exprimé la nécessité de composer une image totale. En restructurant une réalité fragmentée, ils lui redonnaient un poids, une ordonnance et une densité. Peintres et poètes partageaient ce langage. Les poètes Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars et Pierre Reverdy avaient senti le lien entre l'image plastique issue du rythme et de la couleur et l'image poétique bâtie sur des mots. Les poèmes, comme les tableaux, étaient perçus comme des objets en soi, des présences rigoureuses, solidement architecturées et tissées d'éléments quotidiens, de la réalité simple et familière. L'œuvre devait se suffire à elle-même, seule importait son unité. Pour Apollinaire également, le poème fait d'éléments disjoints, devait être une totalité.

²⁴⁰ «*Tin Su Tan*», voir Annexes p. 10

²⁴¹ cf. p. 31. Outre la référence à la beauté et la connotation érotique et sexuelle associée à « jade », il est important de rappeler la place stratégique du pronom personnel « I » et considérer l'autre sens de « jaded », à savoir la notion d'épuisement, de mise à l'écart faisant écho à « cornered » (la vieille fille qui ne sert plus, qui est mise dans un coin). Cette réminiscence est une évocation de la continuité fantasmatique entre le linguistique et l'iconique, une question étroitement liée à la problématique du tissage et du dé tissage.

Anne Ryan se rapproche des peintres cubistes par le souci de créer un espace total et par l'architecture de la plupart de ses compositions. La forme ovale permet d'enfermer et de contenir toutes sortes de matériaux hétérogènes. Picasso avait choisi cette forme pour son premier collage, *Nature morte à la chaise cannée*, qu'il avait encerclé de corde, marquant ainsi un contour net et visible. L'espace nouveau était ficelé, comme si sans la corde, il était menacé de se dissoudre et de disparaître. D'autres artistes ont exploité cette forme, depuis les peintres de la Renaissance jusqu'à nos jours. Braque l'a expérimentée, tout comme Kandinsky, Jean Arp et Paul Klee, ou encore Robert Motherwell. Kurt Schwitters a également utilisé l'ovale, par exemple, dans *Miroir-collage* réalisé en 1920 où se mêlent du plâtre, de la peinture et des objets collés sur un petit miroir à main. Kandinsky l'a choisie pour des œuvres à caractère essentiellement privé, comme *Message intime* ou *Chuchoté*. Une de ses œuvres intitulée *Ovale animé* (1935) donne à voir un ovale rebordé cinq fois. Le tableau opère un mouvement vers l'intérieur et évoque l'icône protégée par une large bordure d'or. La technique est celle de l'enchâssement et de la mise-en-abyme qui semble avoir séduit Anne Ryan.

L'artiste a exploré la forme ovale dans les gravures comme dans les collages. La gravure intitulée *Head of a Girl* (1945) (Fig. 3 p. 204) montre la tête d'une jeune fille vue de face, au visage allongé, inséré dans un ovale. Elle a les paupières baissées et sa bouche est légèrement ouverte. Son front est dégagé, ses cheveux sont dissimulés sous une coiffe ample dont les bords ramenés au sommet de la tête sont attachés par un médaillon. Il en résulte une impression de volume, de souplesse et de mouvement. La tête forme une masse de couleur monochrome, un fondu de blanc, beige et jaune strié par endroits de touches noires qui font ressortir le support. L'artiste utilisait toujours un support de papier noir ou foncé qu'elle pressait de ses mains ou à l'aide d'un petit rouleau de laine afin d'obtenir des variations de couleurs et pour masquer ou laisser apparaître la texture du matériau. Elle explique :

The print is pulled on black or dark paper rubbed in varying pressure with the hand or a wool roll. The textures of the wood are plainly visible or can be blocked out with plastic wood²⁴².

Ici l'impression produit des contrastes de couleurs, des percées de lumière et des zones plus foncées dans la couleur rouge. La tête repose sur un fond ovale qui la cerne, rehaussé par un bord sur les côtés droit et gauche. Ce fond ressemble à une chaise car la tête semble sertie dans le matériau, comme le suggère l'effet de profondeur créé par les touches de couleur bleu pâle dessinant un mouvement vertical. Plusieurs éléments rappellent les visages de saints nimbés d'or sur certaines icônes : la frontalité, le visage hiératique, lisse, apaisé, recueilli et serein de la jeune fille. Une sorte de mystère et de beauté s'en dégagent, telle la beauté de la Vierge et des . espagnoles au visage ovale que l'auteur célèbre dans « The Childhood of Junipero Serra »

The women kneeling before this Madonna were strangely like her. They reflected each other until no one could tell who had been the model ; the soft beauty of the Virgin's face was the same dark, oval Spanish beauty raised and spiritualized²⁴³.

²⁴² *The Tiger's Eye*, vol. 8 (June 1949) 46

²⁴³ *Anne Ryan Papers*, p. 67

La gravure fait apparaître ce visage qui, cerné par la coiffe et par le cadre, donne l'impression d'être entouré d'un halo. Par ailleurs, il est placé au milieu du support, point de convergence à partir duquel s'organise la distribution des couleurs, c'est-à-dire des tons clairs au rouge foncé. Cependant, le regard de la jeune fille ne fixe pas le spectateur ; il se dérobe, comme l'icône, tout en s'imposant grâce à l'ovale qui lui tient lieu de cadre. Celui-ci fait surgir une présence de ce visage absent, en proie à une sorte de ravissement. Comme l'écrit Daniel Arasse à propos d'un tableau de Vermeer, le cadre « est la *circonstance* de l'apparition, ce qui, autour du visage le fait tenir et l'offre au regard », il « en-visage l'absence »²⁴⁴. Ici, le visage est doublement encadré, par la coiffe et par l'ovale marqué d'un cerne noir.

Ce procédé d'encadrement et d'enchâssement est mis en œuvre dans une autre gravure intitulée *Head* (1945), (Fig. 4 p. 206) une composition où se lit l'influence de l'art cubiste et des masques africains. Une tête de femme vue de profil se détache d'un fond bleu pale et blanc de forme allongée qui l'entoure, lui-même encadré par une bande de couleur rose. Le visage est noir les traits sont anguleux. La figure a la bouche ouverte, comme si elle était saisie dans l'acte de parole. La tête est reliée au fond par un filet qui court sur le front de la femme et entrelace ses cheveux. Des stries de couleur rose apparaissent sur la partie supérieure et à droite. La composition en entier procède par emboîtement et cadrage, un effet créé par un jeu de correspondance entre les deux couleurs. Par sa facture stylisée, le visage ressemble à un masque africain et rappelle la fascination de certains artistes dans les années trente pour l'art primitif. Barnett Newman, Mark Rothko et Adolph Gottlieb, par exemple, avaient été attirés par l'art africain mais aussi par l'art et la calligraphie des Indiens d'Amérique. Le Musée d'Art Moderne de New York avait organisé plusieurs expositions à ce sujet entre 1930 et 1940. Ces artistes puisaient là des mythes et des symboles capables d'exprimer des sentiments et de dire la complexité de la vie intérieure de l'homme. A l'art primitif, Anne Ryan a emprunté essentiellement la forme simplifiée et les contrastes de couleurs. Quelques traits suffisent pour donner l'impression que le sujet de la gravure et la matière ne font qu'un.

Le désir d'englober et d'enchâsser est formulé dans le titre même de certaines gravures, comme *Embrace* (1945) (Fig. 5 p. 208) qui figure l'étreinte et la fusion. Celle-ci présente un format étroit au fond noir à l'intérieur duquel se donne à voir une composition allongée à la partie supérieure arrondie, évocatrice d'un vitrail, comme le suggère également le choix de la couleur, le bleu-gris translucide des grisailles. Dans cet espace serré et confiné se tient un couple enlacé. L'homme est présenté de face, la tête penchée vers la femme qui se devine de profil. Celle-ci a le visage enfoui dans l'épaule de l'homme et seule la partie supérieure de son corps est visible. A droite, une coulée de bleu glisse sur le support et accentue la verticalité de la composition et l'effet de cadrage. Puis progressivement les couleurs s'estompent et se mêlent à toute une constellation de signes. Ainsi le corps de la femme se fond-il dans l'amas de lignes et de stries noires qui sillonnent et s'enchevêtrent sur la surface du tableau. Ces traits créent une impression de mouvement qui contraste avec la position statique et figée du couple. Ils tracent un réseau de formes géométriques au-dessus des deux figures et forment une sorte de fil continu et

²⁴⁴ Daniel Arasse, « En-visager l'absence : un cadre dans un tableau de Vermeer », *Cadres & Marges*, Actes du Quatrième Colloque de *Cicada* 2-4 déc. 1993, textes réunis par Bertrand Rougé (Pau : Publications de l'Université de Pau, 1995) 38

sinueux qui part du corps de la femme et remonte en une ligne droite, au milieu, là où se rencontrent les deux visages. Ce point figure l'axe nodal de la gravure, c'est-à-dire l'endroit où le visage de la femme est dissimulé. Il fait signe vers une absence de visibilité, vers le lieu où le sens est à décrypter. En effet, la position de la femme trahit la fragilité et le désir de protection. Là, les visages et les corps fusionnent et font un avec la matière picturale, forment un seul corps qui se découpe et s'intègre dans l'espace réduit cerné d'un large bord qui les enveloppe. Le tout s'organise autour d'un entrelacs de lignes, de formes et de couleurs qui contribuent à produire une impression d'unité. Le traitement de l'espace et le choix de la forme ovoïde s'intègrent à la problématique de l'un dans l'autre qui sous-tend le travail d'Anne Ryan.

Cette gravure fait songer aux œuvres d'autres artistes qui, comme elle, avaient un souci de la forme et du cadre, par exemple aux sculptures de Brancusi, tel *Le Baiser* ou à des peintures, comme *L'Etreinte* de la période bleue de Picasso ou *Le Baiser* de Gustave Klimt, des œuvres que l'artiste a vraisemblablement pu observer dans les musées et galeries de New York.

Une autre gravure, *Annunciation*, (1945) (Fig. 6 p. 211) fonctionne sur le mode de l'emboîtement et de la superposition mettant en lumière le lien entre forme et contenu. Sur un fond ovale noir, elle superpose une forme rectangulaire faite d'une juxtaposition de couleurs. Trois éléments la composent : la croix au centre à l'arrière-plan, la Vierge à droite et l'ange Gabriel à gauche. Seul le haut de la croix est visible, dans un poudroisement de lumière satinée blanche et jaune laissant apparaître par endroits les veinures du bois. Là s'inscrivent le visage de l'ange et celui de Marie. Celle-ci se tient en contrebas et se détache du fond. Elle est vêtue d'une robe rose et d'un long manteau bleu qui tombe jusqu'au sol. Les plis de ses vêtements sont accentués, ce qui produit un effet de pesanteur et ancre la figure dans le monde matériel des humains. A l'inverse, l'ange au visage à peine perceptible dessine une silhouette aérienne sur la grisaille. Messagère de l'invisible, elle se tient en suspens. C'est une figure d'apparition, d'irruption, de rencontre : son regard est tourné vers la Vierge et elle dirige son bras droit vers elle. Son bras gauche pointe vers les hauteurs et forme avec l'aile un triangle qui délimite son visage. A l'arrière, deux bandes noires en diagonales reliées à son corps se croisent, comme si la volonté du peintre était de lui donner plus de poids et une certaine présence physique. Dans la partie inférieure, au milieu de la gravure, entre les deux figures, est posé un vase de fleurs d'où part un faisceau de traits ténus, sortes de griffures sur le support.

La superposition des zones de couleurs produit un effet de va-et-vient entre les deux plans du tableau. En jouant sur les contrastes entre opacité et transparence et en laissant apparaître des traces ou restes de couleurs qui débordent du fond, la gravure montre des couches de peinture éclatantes, tel un glacié qui évoquerait les strates du temps. Cette impression est renforcée par l'aspect satiné et fluide de la couleur jaune qui diffuse une lumière vibrante et perlée²⁴⁵. Il en résulte une œuvre à la texture lumineuse, riche et dense à certains endroits, délavée et transparente à d'autres, un effet produit par

²⁴⁵ Anne Ryan était fascinée par la qualité de la lumière dans les églises. Elle écrit à propos des vitraux de l'église de South Orange : « In this church the finest glass is to be seen ; prismatic ; light is shattered, glistens and quivers ». « Two Churches with Carvings », *op. cit.*, p. 17

les applications d'huile sur le support. En effet, Anne Ryan utilisait des encres à base d'huile afin de créer des contrastes de matière. Dans *The Tiger's Eye*, elle explique :

Color Woodblock is attractive to me because the simple method I use is almost as effective as painting. (...) The oil base ink can be applied as heavy as paint or as thin as needed²⁴⁶.

Pour certains critiques comme Barbara Cavaliere, cette composition rappelle non seulement l'influence de Hans Hofmann, notamment dans le traitement de la couleur mais surtout de celle de Morris Graves, en particulier dans le choix du sujet et la fragilité du trait pictural :

Although Ryan was influenced by Hans Hofmann, these prints, made during the late 1940s, seem closer to the semi-surreal work of Morris Graves. Both artists draw their imagery from a personalized mythology although Ryan's, in such pieces as Green Man or Annunciation, is more familiar than Graves' totemic bird. She also shares Graves' fragile quality (...)²⁴⁷

Enfin, par le procédé qui consiste à rajouter et à superposer de la matière, la gravure évoque un palimpseste d'où se donne à lire une double lecture. D'une part, l'œuvre représente une scène religieuse, la scène de l'Annonciation, c'est-à-dire elle signale le message par l'ange de la conception miraculeuse de Marie et, d'autre part, elle figure la mort future du Christ symbolisée par la croix à l'arrière-plan. La naissance et la mort sont donc intimement liées et contenues ici. Ainsi, c'est dans l'espace englobant que trace l'ovale et dans la mise-en-abyme de la croix qui fait face au regard du spectateur, que tout le drame de la condition humaine se trouve condensé, inscrit et mis en exergue.

L'ovale est bien la forme privilégiée capable de signifier la totalité et la dualité puisqu'elle est une sphère à double foyer ; en d'autres termes, c'est une anamorphose du cercle, figure plastique qui contient le plus grand nombre de signes possibles dans la plus petite surface possible. Après la gravure, l'artiste a poursuivi son travail d'exploration de la forme ovale dans les collages.

Les collages ovales chez Anne Ryan ne sont pas cernés par de larges bords noirs à la façon des peintures cubistes mais par une sorte de ligne invisible qui en découpe la forme. Le plus souvent, l'artiste utilise l'assise géométrique cubiste insérée dans un ovale, à la manière de Braque et de Picasso, et mêle des formes anguleuses et des motifs décoratifs. Parfois, elle comprime et sature l'espace d'une multiplicité d'éléments rassemblés sur un support de papier rectangulaire qui donnent l'impression d'être scellés dans la matière. La forme ovale dessine des lignes arrondies, des courbes lisses et délicates au toucher, telles les sculptures ovoïdes de Brancusi. Les compositions sont des sortes d'enveloppes protectrices, le lieu de la fusion totale (« I see the world through an oval of translucent jade » écrit le poète dans « Tin Su Tan » et elle ajoute : « So must the world have been in its beginning »). L'ovale est donc la matrice originelle, la forme parfaite de l'œuf, comme le rappelle son étymologie.

Le collage sur papier crème granuleux et moucheté *Untitled* (non daté) (Fig. 7 p. 215)

²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 46.

²⁴⁷ Cavaliere Barbara, « Review », *Art News*, vol. 77 (Feb. 1978) 139

est la représentation même du corps maternel, d'un espace feutré ou ouaté. Divers fragments s'entremêlent et se chevauchent à l'intérieur d'un espace ramassé où les couleurs pastels jouant sur les tons de bleu et de jaune donnent une apparence duveteuse et des effets de transparence. Une chaleur moelleuse, une force protectrice et une énergie s'y dégagent. Des taches bleues de tonalités différentes tapissent les bords de la partie supérieure à droite et ressemblent à une membrane fœtale. D'autres gravitent à l'intérieur de la composition, mêlées à des morceaux de papier de couleurs beige, ocre, jaune ou bleu. L'ensemble présente un camaïeu jaune et bleu rehaussé par quelques touches de couleur rouge, un métissage de formes triangulaires, carrées, allongées ou ovales, comme la forme incomplète qui se devine dans la partie centrale. Là se lit l'esquisse d'une autre forme ovale faite de l'amalgame des couleurs agencées dans la composition. C'est l'image de la partie dans le tout, de l'un dans l'autre que donne à voir le collage tout entier. Celui-ci est le reflet de la fusion parfaite. En même temps, il figure un corps enveloppé ou emmaillotté, complètement recouvert. Le collage opacifié et cerné de toutes parts, trahit un vide. Il masque et, tout en dissimulant, dévoile les bribes d'une identité. Le nom de l'artiste, « A. Ryan », apparaît en bas dans la partie la plus arrondie, fixé à jamais dans l'espace englobant. Le mot épouse la forme et le matériau brut, le papier et le tissu, matière enveloppante d'un corps à révéler révéler.

Le collage est matière vivante et organique, tout à la fois le lieu du plein et du vide. L'ovale montre un espace évidé et il est la matérialisation de ce bord contre lequel l'homme bute. Il figure donc l'impossible et l'inconnu, un lieu vacant ou une béance que l'artiste se charge de circonscrire et de combler, d'où cette volonté de toujours surcharger, d'opacifier le support. Pour dire son rapport au réel, Anne Ryan emprunte l'écriture abstraite qu'elle définit ainsi :

Abstract is : Space outside of time The unknown enclosed²⁴⁸

Elle donne à lire ici sa conception de l'art fondé sur la dialectique du plein et du vide. Enlever (le signifiant « abstract » dit le retrait et la coupure) et rajouter, couper et coller sont en effet les deux pôles de son travail pictural. La peinture, art de l'espace, permettrait de contenir l'inconnu (« The unknown enclosed ») et d'endiguer le flux du temps.

L'ovale est aussi la forme évocatrice du miroir qui met le sujet face à lui-même et le renvoie au regard de l'autre ; il rappelle le médaillon à l'intérieur duquel s'inscrit la trace de l'être disparu et ainsi il a partie liée avec le temps et la mémoire. Le médaillon exhibe l'absence, montre et figure l'inscription d'un corps, d'une identité et d'une mémoire. Il est l'empreinte d'un vécu, le signe de l'appartenance à une communauté définie, à une famille nommée. Enchâssée dans un cadre, la figure est présence par le regard qu'elle offre à celui des autres. Accroché au mur, le portrait dans le médaillon est là pour marquer une continuité, faire revivre la mémoire d'un homme, rappeler un nom. Anne Ryan a cru au pouvoir de l'image : soumettre un tableau au regard de l'autre afin d'être regardé, y apposer un nom afin d'être re-nommé. « With a painting all you have to do is hang it on the wall and all the world can see it » a-t-elle déclaré avec amertume et ironie le jour où elle a dû se résigner à changer de mode d'écriture, faute de pouvoir être lue²⁴⁹. Cette

²⁴⁸ Anne Ryan Papers

²⁴⁹ Cité par Donald Windham, « Balance, elegance, control. Anne Ryan and her collages », *Art News* (May 1974) 78.

phrase est lourde de sens car elle signale en creux que l'écriture « verbale » suppose un mode de transcription qui est différent de l'inscription iconique. En outre, l'énoncé « all you have to do » trahit la difficulté pour l'auteur de se séparer des mots. Le passage d'un mode d'écriture à un autre relève donc d'une privation et serait de l'ordre d'une souffrance. Ainsi, même si la peinture permet une re-naissance, elle ne serait qu'un pis-aller, une sorte de rempart protecteur contre l'angoisse du manque et du vide.

Quelques collages inscrivent une coupure à l'intérieur de l'ovale, comme la composition *No. 540* (1954), (Fig. 8 p. 218) ovale au fond blanc uni sur papier jaune clair également uni. Celle-ci est différente du collage précédent car elle se caractérise par un style plus dépouillé. Elle appartient à la série des derniers collages réalisés par l'artiste qui, à cette époque, tendait vers une écriture plus elliptique. Seuls quelques éléments la composent : sur un morceau de papier déchiré épais et moucheté de couleur foncée sont collés sur la gauche, une pièce de tissu effrangé rose foncé et, sur la droite, une bande de papier feutré au grain irrégulier tachetée de noir au milieu et sur les côtés. Ces deux pièces forment des lignes convergentes. Sur le bord droit droit du tissu effiloché se chevauchent et alternent des petits morceaux de papier et de tissu (tissu noir sur papier jaune au milieu, papier bleu sur tissu satiné blanc collés sur un carré de papier brun dans la partie inférieure). L'ensemble est scellé par une fine lamelle de papier blanc qui dessine une courbe au milieu de la composition et relie les deux bandes latérales. Cela ressemble à une sorte de balafre ; cependant, elle ne donne pas l'illusion de la profondeur et semble plutôt avoir été ajoutée pour ses qualités plastiques. En effet, elle brise la symétrie du tableau, opère des oppositions de couleurs et de matière et apporte mouvement et souplesse. Elle accentue les contrastes, fait ressortir les effilures, les plis dans le papier, les bords irréguliers ou encore les ondulations dans le fond dues au travail de la colle. Elle ne suggère donc pas la fracture ou la déchirure, à la manière des toiles trouées ou lacérées de Lucio Fontana et d'Alberto Burri. Par ailleurs, une certaine harmonie se dégage des couleurs à la tonalité chaude et douce. Enfin, la pièce ajoutée trace à la fois une courbure et une sorte de ligne horizontale entre les deux barres esquissant ainsi la lettre « A », celle du prénom de l'auteur dont la signature se détache du fond blanc en bas dans l'ovale. Ce procédé qui consiste à ébaucher le prénom ou le nom du peintre se retrouve dans d'autres compositions. Il témoigne du souci de l'artiste de rappeler, par quelques traits seulement, une identité.

C'est, au moyen de différents signes et d'indices formels et, par le collage notamment, art de la fragmentation et du discontinu, qu'Anne Ryan tente ainsi de recoller les débris d'une unité brisée et de recomposer une totalité. Elle mènera sans relâche ce travail de construction et d'assemblage jusqu'à la fin de sa vie en expérimentant toujours de nouvelles approches et de nouvelles techniques picturales.

Le cercle

Le cercle est cette autre figure de la totalité et de l'unité parfaite, une forme que l'artiste a explorée dans les gravures. *Sleep* (1946) (Fig. 9 p. 221) s'organise autour de trois figures disposées sur un support rond de couleur noir recouvert d'une mince couche bleue. Comme dans la plupart des gravures, seules quelques lignes noires tracent le contour des figures toujours reliées entre elles. La partie centrale révèle un corps de femme

appuyée sur ses genoux et dont les bras relevés derrière la tête suggèrent un état d'étirement. Les trois figures dessinent des courbes et des lignes sinueuses, des formes souples et harmonieuses qui évoquent le moment de détente précédant le sommeil. Elles se lovent à l'intérieur de l'espace arrondi qu'elles habitent, chacune évoluant isolément. Celle de droite, la plus petite, à moitié repliée sur elle-même, semble prise dans une position fœtale et toutes ne forment qu'un avec la matière dans laquelle elles se fondent

250 .

Dans cette composition, la texture du bois (l'ensemble des nervures et le maillage plus serré sur les parois latérales) apparaît avec netteté. Anne Ryan avait choisi la technique de la gravure sur bois de fil, encore appelée xyloglyphie, une technique ancienne et simple permettant de laisser apparaître la structure naturelle du matériau. Ici, la surface de la gravure donne à voir les fibres du bois, une matière filamenteuse qui évoque une peau veinée et crée une composition à l'espace tactile, dynamique et vivant.

La même impression se dégage de *XXXIX Trials* (1949), (Fig. 10 p. 223) une gravure non-figurative parsemée d'une multiplicité de lignes et de traits noirs. Elle présente un ensemble de stries qui dessinent diverses formes longitudinales et des motifs circulaires esquissés par les taches de couleurs. Des gerbes de traits, rappelant des incises dans le bois, sont visibles ici et là. Parmi ces signes semble se deviner un portrait oblique d'homme. L'œuvre montre les griffures que suggère le titre. Ainsi, la gravure met-elle en scène un lieu de tension où s'affrontent et luttent un nombre infini de signes enfermés et encerclés dans un tout. Telle est bien la conception de l'art pour Anne Ryan qui écrit dans « Still May Embark... » : « Windows are for sunsets. Frames well-made/For battle colors ! »²⁵¹ . Ici, elle donne à voir les points conflictuels, en faisant ressortir le maillage du bois sur toute la surface de la composition. Des boursouflures apparaissent qui tracent une série de sillons, un ensemble de lignes horizontales et verticales évoquant une trame. Ce jeu de l'un dans l'autre contribue à la mise en place d'un espace fluctuant. L'influence de Hayter est perceptible notamment dans la fluidité du trait qui donne à la composition un aspect de mouvement intense. Le graveur, en effet, encourageait ses élèves à emprunter une écriture automatique, biomorphique, proche de celle de Joan Miro et d'André Masson. Anne Ryan a suivi ses conseils : le geste est spontané, l'écriture souple et légère. Par ailleurs, le peintre était sensible à la texture des matériaux, ainsi que le prouvent les nombreuses références picturales dans ses écrits, en particulier ses textes sur l'architecture des maisons et des édifices religieux. Par exemple, dans « Two Churches with Carvings », elle montre sa fascination pour les sculptures en bois dans les églises dont le maillage évoque des motifs semblables à de la dentelle ou à un branchage. Elle décrit ainsi l'intérieur de l'église moderne de South Orange où le bois est le matériau dominant :

At intervals wood-carving again decorates like a permanent black lace, but stylized, remote, as though the essential wish of the artist was to make a pattern, graceful, fitting and distant. (...) The carving of the altar-rail gives the impression

²⁵⁰ Selon Judy Chicago, cette forme circulaire, ovoïde, matricielle et invaginante serait au principe d'une « écriture féminine » de la peinture. Voir *Through the Flower, my Struggle as a Woman Artist* (New York : Doubleday, 1977)

²⁵¹ *Op. cit.*, p. 10.

***of branches flattened, an espalier from which the white steps of the altar flow upward behind it*²⁵² .**

Deux styles architecturaux sont évoqués : d'une part, un art aux lignes simplifiées (« stylized ») et, d'autre part, aux motifs sinueux (« pattern », « branches »). D'autres écrits confirment la prédilection de l'auteur pour l'art pictural et sa fascination pour la texture des matériaux, leurs couleurs et leurs formes, qu'elles soient sobres et rigoureuses, comme la petite statue de la Vierge sur le portail nord de la cathédrale de Palma ou extravagantes et foisonnantes rappelant l'intérieur baroque des églises en Espagne.

Formes chaotiques

***So must the world have been in its beginning – A cosmic disorder, and a few creeping shapes*²⁵³**

Dans « Tin Su Tan » le poète fait allusion à un bouleversement, à un état de confusion et de désordre dans l'univers qui, comme l'indique l'étymologie du mot, est avant tout « ordre ». Seuls subsistent ici les restes et les fragments d'un monde désorganisé. L'expression « cosmic disorder » peut s'appliquer à toute une série de collages à la syntaxe éclatée et désarticulée. Dans de telles compositions, les éléments semblent jetés sur le support, dans un geste spontané et dynamique. Ils forment un amas de matière et, le plus souvent, la toile est entièrement recouverte, masquant ainsi les failles et le vide. Ces œuvres, fondées sur le principe de superposition, de juxtaposition et d'enchevêtrement rappellent le tracé sinueux de certaines gravures. Ils font également songer aux improvisations de Kandinsky et à la peinture gestuelle de Jackson Pollock, Willem de Kooning ou Hans Hofmann.

Cette dynamique apparaît notamment dans *No. 236* (1949) (Fig. 11 p. 226) appartenant à la série des premiers collages. Ici se devine l'influence des peintres gestuels qui considéraient la toile comme un champ ouvert composé de formes s'interpénétrant, comme un espace en perpétuelle métamorphose. Il s'agit d'une composition sur tissu beige uni aux bords irréguliers laissant apparaître des traces de déchirure. Quelques éléments, des papiers jaune pâle et vert clair, fondent la structure de base délimitée par des lignes verticales sur les côtés, une barre horizontale en haut au milieu et une diagonale au centre. Autour et à proximité de ce canevas de formes géométriques gravitent des lambeaux de tissu noir, de papier rouge, bleu et vert disséminés sur toute la surface du tableau. Ces derniers dessinent des taches de couleurs et un ensemble de formes mobiles et organiques qui se juxtaposent. Ils sont soit isolés, comme la petite pièce bleue en haut à droite, soit réunis. Certains sont recouverts de différentes traces, de peinture argent ou de particules filandreuses. Ce sont des tissus et des papiers déchirés unis et épais, à l'exception du papier vert, plus fin et transparent qui montre des plis et des ondulations. Les contours irréguliers révèlent la texture du papier, c'est-à-dire son aspect filamenteux. Les pièces de couleur bleu ressemblent à des coulures de peinture sur papier blanc. Quant aux touches de peinture gris argent

²⁵² *Op. cit.*, p. 17.

²⁵³ *C'est moi qui souligne. Op. cit.*, p. 31-32

marquées de stries orange, elles tracent un motif circulaire et créent des effets de brillance dans cette composition opaque et mate. En outre, elles donnent à voir une texture lisse qui contraste avec le grain cannelé du papier crépon. Celui-ci est disposé en bandes verticales et horizontales et il dessine un tissu fibreux à la trame lâche ou serrée. Ces morceaux s'accrochent sur le support, comme pour consolider le tout et engluer les différents fragments dans la matière. Le fil blanc est ainsi partiellement ou entièrement recouvert par ces bouts de papier crépon.

Comme dans la plupart des collages, celui-ci met en scène un jeu du montrer-cacher que figure le passage du fil blanc qui tantôt glisse sous les matériaux, tantôt les chevauche²⁵⁴. Parfois, il se teinte de noir ou de rouge lorsqu'il traverse ou avoisine une zone de couleur. L'effet produit est une impression de débordement et de mouvement continu. Par ailleurs, le support montre des macules, des points et des taches de couleur jaunâtre et rouge, des filaments et des lettres à moitié effacées, comme la signature de l'artiste en dessous du fil noir ; bref, toute une série de traces qui se déploient et semblent errer sur la surface. Le fil noir signe la dernière touche du peintre. Son tracé s'éploie librement sur la composition dans un geste souple et sinueux. Il fait émerger des parallèles, des bouts de lignes droites, accidentées ou ondulées, des courbes et des méandres, des figures biomorphiques, tout un ensemble de formes fluides réminiscentes des œuvres de Miro et de Jean Arp. Le trajet de la main s'inscrit sur le support et produit un trait spontané et énergique qui semble vouloir sortir des limites du cadre, à droite notamment. La main se laisse conduire, s'arrête et se fixe. Dans ce travail d'écriture proche du corps, quelque chose se dépose : une empreinte. Celle-ci transforme le geste spontané en une matière palpable et ductile. La surface de la toile devient alors non seulement un espace d'investigation, un champ d'opération où évoluent divers éléments mais une aire imprégnée d'une texture riche et tactile.

Par la spontanéité gestuelle, cette composition rappelle l'automatisme surréaliste expérimenté aux Etats-Unis dans les années quarante par des peintres tels que William Baziotes, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Hans Hofmann, Mark Rothko, Jackson Pollock ou Stanley William Hayter. Anne Ryan qui vivait parmi ces artistes s'est intéressée à ce type d'écriture qu'elle avait elle-même tenté dans les gravures. Dans son journal apparaissent des notes relatives à l'activité surréaliste :

Thoughts 1) The automatic is perhaps (sic) the real functioning of thought 2) The rights of the imagination must be first & foremost above & beyond all other rights. 3) In the automatic there is wrapt at the core the new oneness of waking and sleeping. 4) Reality is the absolute of Dream... 5) The Marvilous (sic)²⁵⁵

Elle répète en fait la définition que donne André Breton du surréalisme dans le premier Manifeste²⁵⁶. De plus, elle ajoute d'autres éléments caractéristiques de cette écriture, notamment l'importance accordée à l'imagination, au merveilleux et à la fusion du rêve et

²⁵⁴ Jeu de l'apparition et de la disparition. Vibration aphanistique-épiphanique : l'image oscille d'un mouvement de visibilité/invisibilité. La question est de savoir comment dire la profondeur sur une surface plane. Les sémiologues parlent de vibrations et de vacillations de la « surface polyplane ». Cette question concerne également les mots.

²⁵⁵ *Op. cit., le 4 décembre 1941, p. 15. Elle écrit aussi le 13 octobre 1941, p. 8 : « I was at a surrealist meeting in a huge studio (I knew nothing about it) »*

de la réalité²⁵⁷. Dans *Tiger's Eye*, elle revient sur la toute-puissance de l'imagination :

The rights of the imagination are greater than any other rights. In the secret country where the solitary mind exists, where it is possible for only one, the self, to enter, all colors, arcs, patterns, images, have steady room for themselves to move about and resolve at last under the fingers²⁵⁸.

La main du peintre enregistre, se laisse conduire et façonne pour informer (« resolve » sous-tend l'idée d'une écriture qui cherche à dévoiler). Parallèlement, pour elle, dans l'acte pictural l'artiste vit une expérience qui dépasse l'aspect purement technique :

There is obviously something beyond technique, beyond what can be taught slowly and singly in each afternoon as the years drift up and down like a great eddying tide backward and forward replacing or steadying themselves. All at once, in an hour, perhaps, the known and the unknown, the oneness of waking and sleeping, comes into view and is there to be manufactured, made, forged, with all the five senses thrown in as five great arcs of light, rigid and taut, lacing across the mystic sky²⁵⁹.

La peinture est mouvement et trame (« backward and forward »), lieu de rencontre mais aussi de tension entre des forces visibles et invisibles (« the known and the unknown, the oneness of waking and sleeping, comes into view ») et espace où s'enchevêtrent différentes formes (« lacing across »). A l'élaboration, à la fabrication (pris dans son sens artisanal) de l'œuvre (« manufactured, made, forged »), un travail qui implique le corps tout entier, elle ajoute une dimension spirituelle : « lacing across the mystic sky ». Elle fait allusion à cette force interne (« something » renvoie à l'opacité du tableau) à l'œuvre qui dépasse l'aspect formel. De surcroît, elle revient sur l'expérience individuelle et solitaire du peintre dans l'acte de création (« singly » fait écho à « the solitary mind » et « the self » dans le passage précédent). La peinture, pour Anne Ryan, n'est donc pas seulement une technique mais un contenu, une idée que partageaient les peintres new-yorkais de son époque qui peu à peu rejetèrent l'écriture automatique, la jugeant trop réductrice.

Si l'on examine le collage *No. 236* à la lumière des recherches picturales en cours dans les années quarante à New York, il est certain qu'Anne Ryan a été influencée par les travaux des peintres européens et américains. Elle avait assisté aux cours de gravure de Stanley William Hayter et ses amis étaient autant d'artistes désireux d'explorer de nouvelles formes picturales. Comme les œuvres des peintres gestuels, la composition témoigne d'une écriture énergique et spontanée. Elle est cependant bien différente des toiles de Jackson Pollock par exemple, car elle n'a ni la même frénésie ni la même

²⁵⁶ Breton écrit : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». *Manifestes du surréalisme* (Paris : Gallimard, coll. Idées, 1983) 37

²⁵⁷ C'est ce qu'André Breton appelle une sorte de *surréalité* : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut dire ». *Ibid.*, p. 23-24

²⁵⁸ *Op. cit.*, p. 46.

²⁵⁹ *The Tiger's Eye*, p. 46

violence dans le geste. Le support n'est pas strié d'arabesques amples et mouvementées qui saturent la toile ; au contraire, il laisse voir des espaces aérés et trace des limites. Le collage révèle avant tout une retenue dans le tracé pictural. L'écriture d'Anne Ryan, plus réservée, semblerait plus proche de certaines toiles d'André Masson, de Miro ou encore de Mark Tobey. Dans le mouvement de va-et-vient du fil, la composition rappelle les propres gravures de l'artiste. Elle évoque également l'écriture calligraphique et fait songer au travail de Cy Twombly. L'influence de Hans Hofmann se fait également sentir dans l'intensité des couleurs, en particulier dans le contraste entre les taches rouges qui semblent serties dans le fond et les parties noires qui donnent l'impression de se détacher de la toile, tels des lambeaux flottant sur du vide. Leurs approches étaient certes différentes ; la peinture de Hofmann était plus impulsive, les couleurs plus vives et plus discordantes. Cependant, comme Anne Ryan, l'artiste allemand était sensible aux effets de surface et il considérait le tableau comme un espace tactile. Pour lui, peindre était une question de tâter, de toucher et de marquer plutôt que de simplement inscrire ou couvrir²⁶⁰. En outre, et contrairement à Jackson Pollock, Hofmann n'a jamais rejeté l'héritage cubiste à la base du travail d'Anne Ryan. Ici, comme dans les peintures cubistes, le collage possède un soubassement, une armature qui tient les différents éléments ensemble. Telle est l'architecture de la plupart des œuvres car il y a toujours, chez cette artiste, une volonté de composer et de structurer, d'où la valeur emblématique du fil, comme métaphore du geste d'écriture mais aussi comme limite, lien et relieur.

Dans *No. 319* (1949) (Fig. 12 p. 233) ce sont des bouts de filet qui figurent le lien et la jointure. Le collage procède par superposition de couches de papier et de tissu sur un fond blanc cerné d'un large bord noir. La tonalité de la composition est sombre : l'œuvre montre des taches de couleur foncée sur un fond blanc, des barres verticales noires qui surgissent au milieu de l'amas de matière et des bouts de filet noir. Les morceaux de papier moucheté dans le fond sont répartis sur toute la surface et se détachent du papier blanc. Ils dessinent des formes irrégulières et mouvantes. Par endroits, ils sont recouverts de fragments de papiers fins aux couleurs chaudes (orange, rose) donnant à voir des plis et des nervures. Des pièces de filet brun ou noir les chevauchent ou les recouvrent. Ils prennent alors des tonalités et des textures différentes. Les mailles des filets inscrivent une multiplicité de motifs circulaires, un ensemble de réseaux reliant les différents morceaux entre eux. Les filets bruns atténuent l'intensité du fond blanc tandis que les mailles noires l'accroissent. D'autres petites pièces de tissu à la trame usée, des papiers dorés et bleus, des fils et des effilochures apparaissent ici et là. Dans l'espace ajouré, ils délimitent des points points d'opacité ou font voir quelques touches scintillantes. Enfin, des lamelles de papier bleu sont disséminées de part et d'autre de la composition. La plupart d'entre elles sont collées sur les matériaux ; certaines, cependant, sont recouvertes partiellement et suggèrent des effets de relief. Elles tracent des lignes verticales ou sinueuses, des courbes souples et harmonieuses et évoluent dans un mouvement centripète. Dispersés, les différents fragments s'inscrivent dans un certain ordre et une continuité. A droite de la composition, en haut et en bas, se donnent à lire des lettres noires imprimées sur papier rose. Le verbal fait irruption dans l'iconique à

²⁶⁰ Sur le mouvement expressionniste abstrait et sur Hans Hofmann en particulier, voir l'ouvrage de Irving Sandler, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism* (New York : Icon Editions, Harper & Row, 1970) 138.

travers des mots dont le début ou la fin sont dissimulés sous la matière. Ils sont arrachés à leur contexte d'origine, tout comme les morceaux de papier et de tissu qui les entourent. Le collage tente de tisser des réseaux entre ces deux modes d'expression. Les lettres noires apparaissent avec netteté, de même que les textures des différents matériaux dans lesquels ils sont enchâssés. Cependant, la coupure dans le signifiant opacifie le sens tout en ouvrant l'espace pictural à une pluralité de signes : la terminaison « HKA » fait entendre des sonorités slaves ; quant à « VAG » et « UDE », les restes de deux mots amputés, ils donnent accès à une multiplicité de champs sémantiques différents. Faut-il lire « vague » ou « invaginate » (le premier semble mutilé de part et d'autre) ? Le deuxième ouvre à un champ d'exploration lexicale plus large et peut faire songer à des mots aussi différents que « nude », « elude » ou « prelude » ? Le spectateur devient rhapsode : il coud les parties démembrées que lui laisse l'artiste. Il tente d'établir des liaisons mais le sens lui échappe. L'œuvre révèle, dans les plis du tissu, son propre secret. A l'inverse, la signature du peintre, notée à droite sur le fond blanc et à gauche enfouie sous un papier, est à peine lisible. Cette double inscription à moitié dissimulée émanant d'un sujet unique, à l'origine de l'œuvre, est l'indice d'une préoccupation toujours sous-jacente de montrer un nom et une identité.

Dans le jeu du verbal et de l'iconique se posent donc la question du signe et des limites entre le dicible et l'innommable. Le linguistique semble révéler des réticences, des manques ; la peinture, au contraire, serait plus éloquente. En jouant sur les effets de matière, l'artiste crée des passages et des liaisons tant le désir de dévoiler un être, une intimité, est prégnant dans ses compositions. Ici, les filets aux mailles effrangées figurent le souci de divulguer le secret d'un corps. Par ailleurs, des bribes d'éléments autobiographiques sont perceptibles : les filets sont des réminiscences de l'auteur et de son séjour sur l'île de Majorque. Ils évoquent les paysages de bords de mer où sont étalés les filets pour être séchés ou rabibochés que l'auteur décrit dans « Mediterranean Fishing Boats » (« The road along the water is continually covered with nets drying, nets being mended, or spread out » ²⁶¹). Ils rappellent aussi les châles, les coiffes ou les résilles qui enserrant les cheveux des majorquines d'autant plus souvent mentionnés que l'auteur les associe à la protection et à la sécurité ²⁶² .

Comme les papiers et les tissus, ces fragments ont été choisis pour leurs qualités plastiques et ils appartiennent tous à l'environnement personnel et intime du peintre. C'est dans ce sens qu'Anne Ryan se distingue également des peintres de son époque car son approche était avant Même si à partir de 1951 elle adopte un mode d'écriture plus austère, plus rigoriste, elle continue néanmoins de s'inspirer des expressionnistes abstraits et de réaliser des collages aux formes désordonnées évoluant dans un espace dynamique. *No. 582* (1951) (Fig. 13 p. 237) présente un amalgame de tissus et de papiers collés sur un support en carton. Les fragments se juxtaposent, se chevauchent, s'interpénètrent pour tramer une surface comprimée et opaque aux couleurs variées et vives. Dans la partie centrale, deux pièces de tissu à petits carreaux donnent l'illusion

²⁶¹ *Op. cit.*, p. 1.

²⁶² De retour de Majorque, Anne Ryan s'était entourée d'objets familiers appartenant à l'environnement quotidien des femmes sur l'île : de la dentelle, des peignes en écailles etc. tout intimiste.

d'une certaine profondeur. Les formes ne se distinguent guère du fond tant elles sont enfouies dans la matière. Elles y constituent une couche ou une masse où se déploient des touches de couleurs et de matières mobiles qui rappellent les peintures *all-over* des peintres gestuels. Il en résulte une impression de mouvement et d'espace en métamorphose. Ceci est corroboré par les morceaux de papier moucheté rose et blanc, les petits bouts de papier doré, les franges et les effilures des tissus, la trame ajourée de certaines étoffes. Par ailleurs, des pièces de papier bleu clair sont collées sur toute la surface de la composition créant un rythme tournoyant.

Cette composition impulsive et dense évoque les peintures fluides et mouvantes de Jackson Pollock. Comme le souligne le critique d'art Holland Cotter, les fils entrelacés et le traitement de la matière dans les collages d'Anne Ryan rappellent les giclures dans les toiles de Masson, Hofmann et Pollock :

In others [other collages], torn paper and cloth fragments set in jagged circular motion offer a version of abstract expressionist painting, replete replete with textural "impasto" and thread "dripped" across the surface in the kind of improvisatory calligraphic play we find in the painting of Masson, Hofmann, and, of course, Pollock²⁶³

Cependant, contrairement à ces peintres, chez Anne Ryan, il y a souvent un point focal susceptible d'arrêter l'œil du spectateur, comme ici où l'œil se déplace et peut être guidé. En outre, comme elle travaillait essentiellement sur des petits formats, cela lui permettait de mieux recentrer l'œuvre. A l'inverse, dans les toiles de Pollock par exemple, l'œil est forcé de bouger constamment dans les entrelacs et les dédales superposés jusqu'à s'y perdre. Les formes chaotiques ou géométriques des collages d'Anne Ryan peuvent également paraître labyrinthiques mais elles semblent toujours signaler des repères et des points d'équilibre.

Formes géométriques

Même si les formes légères, fluides et mobiles de la peinture gestuelle ont toujours fasciné Anne Ryan, il semble, néanmoins que ce soit dans l'abstraction géométrique qu'elle ait trouvé sa voie et sa véritable écriture. Ces compositions révèlent l'influence de la peinture cubiste, notamment dans la compacité de la structure de base et l'organisation des éléments mais elles évoquent également certaines toiles des expressionnistes abstraits. Elles sont rigoureusement architecturées et la plupart mettent en scène un procédé qui consiste à juxtaposer différents plans.

Les collages No. 67 (1948) (Fig. 14 p. 240) et No. 30 (1953) néanmoins ne fonctionnent pas selon le principe habituel de la juxtaposition. Le premier est très différent des autres par son architecture éclatée. En effet, ce qui frappe d'emblée, c'est le sentiment de l'absence et du vide qui s'en dégage. Sur le support évoluent un ensemble de formes anguleuses et irrégulières. Celles-ci forment des lignes verticales, horizontales et obliques, un jeu de parallèles et de perpendiculaires. Trois morceaux de papier blanc à la texture épaisse sont mêlés à la construction géométrique et, dans le canevas tressé par

²⁶³ Catalogue de l'exposition à la Washburn Gallery à New York (5-30 novembre 1991) 3

les formes, elles dessinent une sorte de triangle. Toute la composition donne à voir un jeu ininterrompu de formes qui se font et se défont, tel un puzzle à construire et à reconstruire. Elle montre les bribes d'un texte déconstruit, les fragments d'une phrase à la syntaxe éclatée ou d'un mot amputé. Les liens sont rompus : le texte/tissu ne « tient » plus, la trame est trouée. Seuls restent quelques signes qui flottent dans du vide. Le spectateur est face à un espace fluctuant qu'il tente de gérer par le mouvement de ses yeux. Il décrypte un signe à gauche qui semble être l'ébauche de la lettre « A », rappel de l'initiale du prénom de l'artiste. La surface est un lieu de l'entre-deux et un espace de tension : elle articule un mouvement qui avance et recule par le choix des deux couleurs, le blanc et le brun sur fond clair. Un langage plastique est mis en place à partir de ces quelques éléments formels mêlés à la couleur. Il en ressort une écriture dépouillée empruntée au néo-plasticisme de Mondrian, au suprématisme de Malevitch, au Bauhaus et au constructivisme russe. Anne Ryan s'est inspirée de ces peintres dans les premières années où elle expérimentait différentes techniques picturales.

Même si le collage *No. 30* (Fig. 15 p. 242) a été réalisé cinq ans plus tard en 1953, il se rapproche de *No. 67* par sa facture. Il déploie un agencement de formes isolées, une série d'îlots disposés dans un canevas de lignes horizontales et verticales. Ce sont des carrés ou des rectangles, un échantillon de pièces de papier et de tissu réparties sur un espace monochromatique. Collés sur un fond clair, ces morceaux forment un motif par les couleurs qui se fondent dans le matériau ou s'en détachent par endroits, comme les fragments rouge foncé et bleu. Toutes les pièces dévoilent leur texture mise à plat sur le support : leur épaisseur, leur grain et leurs bords effrangés et irréguliers, leurs points de couture, leurs plis, leur aspérité ou leur velouté, ainsi que leurs motifs chatoyants. Un réseau de fils blancs semblable à de la charpie parcourt un bout de tissu satiné ; d'autres débordent sur des pièces avoisinantes ou hors du cadre, comme les morceaux de tissu orange, fins et vaporeux, aux bords flous. Avec les couleurs, cette masse filandreuse et fluide produit une dynamique dans le tableau tout en suggérant la volonté de sortir des limites du cadre. De même, les deux morceaux de tissu de couleur ocre aux stries fines placés dans un sens vertical et horizontal créent une multitude de lignes sinueuses et renforcent l'impression de mouvement. D'autres, à la trame lâche, montrent des trous ou des déchirures et laissent apparaître le fond, telle la pièce de tissu gris à l'aspect rugueux sur un fond rouge. Ce procédé de superposition ou de rapiècement évoque un travail de suture. Par ailleurs, la signature du peintre est placée en bas à droite à la jointure entre deux morceaux de tissu, indice d'une séparation, d'une disjonction et d'une coupure (« signer » signifie se trancher soi-même, trancher l'autre-en-soi).

Ce sont ces signes souvent à peine perceptibles qu'Anne Ryan invite le spectateur à examiner en scrutant la matière dans ses moindres replis et en la touchant pour découvrir ce que celle-ci recèle. C'est ainsi qu'elle le fait entrer dans l'espace intime du tableau et qu'elle l'amène à s'interroger sur la substance même du matériau. Le collage montre la palette de l'artiste riche en couleurs et en texture²⁶⁴. Par la matière, il révèle un lieu intérieur et l'intimité d'un corps : ici, par exemple, les carrés de couleur rouge à l'aspect

²⁶⁴ Donald Windham affirme à juste titre qu'Anne Ryan « peignait » avec le tissu et le papier et c'est là que réside, selon lui, sa touche personnelle. Il écrit : « she *painted* with cloth and paper - using them as pure color and texture, not as shapes or subject matter - as one had done before her ». « Anne Ryan and her collages », *Art News*, *op. cit.*, p. 78.

vaporeux et charnu évoquent la texture d'une membrane. En outre, avec les effilochures, ils font songer à un corps en déliquescence. Construit à partir de vêtements que l'artiste portait et d'objets liés à son quotidien, le collage est imprégné de ses odeurs, de son corps. Il véhicule un passé et les traces du temps. Le peintre a touché et manipulé le papier, coupé dans les étoffes, déchiré et collé. Elle s'est servie d'un matériau proche du corps et en dévoile ici le secret. En un mot, c'est un corps magnifié qu'elle cherche à montrer dans cette composition.

Réalisé en 1953, ce collage rappelle certains tableaux des expressionnistes abstraits et en particulier les peintures de Mark Rothko aux formes rectangulaires et aux grandes plages de couleurs qui se fondent les unes dans les autres. L'espace est divisé en quatre bandes de quatre modules à l'intérieur desquels s'emboîtent parfois un rectangle ou un carré, comme dans *Homage to the Square* (1958) de Josef Albers. Le tout ressemble à une série de collages dans un même collage. Contrairement à la plupart des compositions, celle-ci montre plutôt un échantillon de bribes. En effet, chaque unité constitue un champ aux formes le plus souvent instables et indéfinies, cernées de toutes parts par du vide. Certaines pièces, comme le carré rouge vaporeux en haut du tableau, rappellent les dernières toiles de Nicolas de Staël. D'autres font penser aux abstractions fluides de Mark Rothko, comme les fragments de couleur rouge à la texture intense et chaude ou encore le carré de tissu bleu clair à l'intérieur duquel deux fils sont visibles. D'autres encore, telle la pièce de toile de jute grossière, peuvent évoquer les empâtements tactiles des tableaux de Clyfford Still. Cependant, ce sont avant tout les couleurs douces qui frappent ici et qui confèrent à l'œuvre un équilibre et une atmosphère de sérénité.

De surcroît, par les couleurs et les tons diaprés de certains tissus et par la structure de base répétitive, le collage se donne également à lire comme une composition musicale aux nombreuses variations. La matière et les couleurs (l'opposition entre les tons chauds et les tons froids), telles des sonorités, se répondent et créent des effets de contrepoint. L'on peut aussi opérer des rapprochements avec la peinture aux lignes musicales de Kandinsky dans ses *Compositions* ou *Sonorités* et celle de Paul Klee, en particulier dans ses peintures polyphoniques et ses images quadrillées. Pour lui, d'ailleurs, le tableau était une construction devant mener à un équilibre. Cette définition peut s'appliquer au travail d'Anne Ryan basé sur la recherche d'harmonie. D'où la mise en œuvre, à l'intérieur d'une structure discontinue, d'une écriture de la répétition.

No. 405 (1951) (Fig. 16 p. 246) est une composition en contrepoint fondée sur des oppositions de formes et des variations de couleurs. Il déploie un mouvement créé par les différents tons de bleu. De cette tonalité picturale procède un effet musical. La répétition de la couleur primaire, dans la gamme chromatique des bleus (du bleu foncé au bleu pâle) et l'ajout des complémentaires, comme le vert, évoquent une œuvre musicale. Le rythme résulte non seulement de la répétition de la couleur mais aussi du jeu avec les formes, les horizontales, les verticales et les obliques. Ainsi la petite pièce de tissu bleu foncé au centre se répète-t-elle en haut à droite et en bas à gauche traçant une diagonale. D'autres, comme les fragments de couleur blanc et bleu pâle, dessinent une forme triangulaire. Quant à la structure globale de l'œuvre, elle s'articule autour d'une grille horizontale et verticale qui confère un mouvement régulier et stable.

Avec les couleurs et les formes, la composition montre une œuvre où tous les éléments sont mis en accord afin d'exprimer une résonance intérieure, un rapport synesthésique auquel fait allusion Anne Ryan dans « Blue Collage » :

Blue not captured by the eyes But felt, Blue from a hidden cave Locked within and kept To this day spill upon the canvas²⁶⁵

Un lien entre extériorité et intériorité s'opère par la couleur, le bleu, la couleur de l'auteur, complexe et multiple, la plus profonde et la plus immatérielle, la plus froide et la plus pure, qui éloigne et attire tout à la fois. Cette couleur choisie par le poète est celle qui permet le mieux de traduire une énergie intérieure et le mystère d'un sujet. L'œuvre devient le moyen de canaliser le flux contenu au plus profond de soi qui cherche à se déverser. Elle devient une création intérieure, l'expression d'un contenu invisible. Telle était aussi la définition de la création abstraite pour Kandinsky, une idée développée dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* que les artistes américains connaissaient tous à cette époque.

L'analogie entre peinture et musique trouve un écho dans de nombreux collages et notamment dans les compositions au format réduit où l'artiste semble avoir atteint l'unité recherchée. No. 596 (non daté) (Fig. 17 p. 248) est une œuvre minuscule (27,5 x 20 cm) faite d'un camaïeu de blanc, beige et doré rehaussé de deux touches de brun foncé. Dans ce collage s'affrontent et se rencontrent des morceaux de papier blanc moucheté (Howell) et des pièces de tissu à la texture lâche ou serrée et à l'aspect mat ou satiné doré maculées par endroits. De la confrontation entre brillance et matité, entre opacité et transparence naît une œuvre mélodieuse empreinte d'ordre et de rigueur. A la manière d'un haïku, le matériau se limite à quelques éléments insérés dans une structure répétitive et se donne à voir sur une surface réduite chargée d'une profonde intensité. Tel un poème, le collage révèle un monde qui lui est propre, secret et intime, comme le font les boîtes de Joseph Cornell. Cependant, même s'il donne une impression de légèreté et de fragilité, par le format minuscule, il dit le repli et évoque un mouvement de contraction. Comme un corps étriqué, l'œuvre se trouve confinée dans un espace qui l'opresse. C'est donc à l'intérieur d'une structure compacte que se love et se dévoile l'intime.

Des réseaux se tissent entre l'écriture plastique et la production littéraire : la forme comprimée et le minuscule du format évoquent les mots « folded », « cornered » et tous les dérivés de « little » que l'auteur multiplie. Un lien s'opère avec cette œuvre saturée de matière où les couleurs semblent reculer, s'enfoncer, produisant ainsi une impression d'engloutissement. L'espace se réduit progressivement jusqu'à donner l'illusion de disparaître.²⁶⁶

Pour la plupart des critiques, de telles œuvres au format minuscule définissent la touche personnelle d'Anne Ryan. Pour le critique Gage Otis, par exemple, une grande

²⁶⁵ Poème étudié p. 30-35

²⁶⁶ C'est aussi l'angoisse liée à la réduction de l'espace autour du corps. On songe à Alice redevenue petite tombée par mégarde dans la mare de ses propres larmes et à sa peur de se noyer. Peur de disparaître ou de s'enfermer dans un « cercle dont la répétition indéfinie fait naître un espace vertigineusement concentrique », pour reprendre les termes de Sami-Ali dans son étude sur le rapport entre le corps et l'espace dans l'œuvre de Lewis Carroll. Voir *L'Espace imaginaire* (Paris : Gallimard, 1974) 221

sensibilité musicale les anime (« suggest Mozart in a music box »²⁶⁷) et pour Hilton Kramer, elles sont délicates et font penser à des miniatures :

For Miss Ryan was a miniaturist. She normally worked in a format hardly exceeding the size of a sheet of note paper. The collages she composed, using bits of paper, fabric, thread and paint, have the air of a private conversation, of something confided with affection and delicacy.²⁶⁸

Hilton Kramer revient dans un autre article sur le caractère intime de ces collages et sur le rapport privilégié qu'ils mettent en œuvre entre l'artiste et le spectateur, grâce notamment au choix du format réduit :

In a period when outsize art-paintings that occupy entire walls, sculptures big enough to walk around in – has established itself as an esthetic norm, the small scale art object acquires a special status. It seems to offer itself as a private communication – a kind of secret, or confidence, between the artist and the spectator³⁵. ***A chaque fois, lorsque le travail d'Anne Ryan est évoqué et en particulier ses œuvres au petit format, ce sont effectivement les mots « intimacy », « private », « delicate » ou « subtle » qui reviennent sous la plume des critiques***

²⁶⁹ .

No. 547 (Fig. 18 p. 251) à l'inverse, fait partie des derniers collages, aux formats généralement plus grands. Les formes, les couleurs et la matière constituent également la base rythmique de cette composition aux tons pastels. Le fond est tapissé de pièces de papier et de tissu blanc, beige et bleu-gris, un matériau très fin parfois granuleux, comme les carrés de papier gaufré. Ici, les éléments ne sont pas répartis selon la grille verticale et horizontale habituellement utilisée mais ils sont orientés en diagonale. L'œil du spectateur est ainsi amené à suivre un parcours ; il est guidé par un ensemble de traces (des carrés bleu, blanc et rouge foncé) qui tournoient, notamment dans la partie centrale. A ce mouvement de rotation s'ajoute un jeu interactif entre les formes (carrées et triangulaires) et entre les grandes et les petites pièces. Sur ces matériaux reposent sept fines barres verticales qui tissent un axe horizontal et créent des pauses dans l'espace en mouvement. Par le dialogue entre les formes et les couleurs, le collage évoque une partition. Par ailleurs, les éléments s'inscrivent dans une structure où les matériaux esquissent des formes douces et harmonieuses. .

Avec les couleurs ténues, voire délavées, la composition parvient à suggérer une atmosphère tout à la fois lumineuse et sereine. L'important, pour Anne Ryan, était effectivement de traduire une atmosphère, comme elle l'expliquait en 1941 : « Abstracts which have within them an atmosphere yet have no light nor shade within them.

²⁶⁷ Gage Otis, « Art », *Arts and Architecture*, vol. 72 (May 1955)

²⁶⁸ Hilton Kramer, « Anne Ryan : Bigness on a Small Scale », *The New York Times* (3 Feb. 1968) 25.

²⁶⁹ ³⁵ Hilton Kramer, « Art : Less is More, Two Cases in Point », *The New York Times* (Jan. 26, 1979) 25. ³⁶ Certains critiques rapprochent les collages d'Anne Ryan de l'œuvre de Lenore Tawney, notamment par le travail sur petit format et par l'utilisation d'un matériau fibreux. Toutes les deux étaient sensibles à la matière ; néanmoins les compositions de Lenore Tawney puisent essentiellement dans la figuration. Voir l'article de Robert Kushner « Lenore Tawney at Tenri », *Art in America* (Dec. 1994) 103-104

atmosphere - the goal (*sic*) »²⁷⁰. En outre, dans « Blue Collage », elle écrit : « Blue not captured by the eyes/But felt ».

Contrairement à la plupart des collages, celui-ci ne présente pas de fils, de déchirures ou d'effilochures et il ne fait pas l'objet d'une construction compacte. Il donne à voir des fondus et des transparences, et un champ aéré. Une volonté d'épurer les formes semble se deviner ici. En effet, les derniers collages sont dans l'ensemble plus dépouillés, l'écriture plus minimaliste ; l'espace n'est plus rétréci, les couleurs sont atténuées, comme si le souci du peintre était de parvenir à l'essentiel, de tendre, par une réduction des moyens plastiques, vers l'invisibilité, vers le silence, vers une certaine forme d'ascétisme. C'est, semble-t-il, ce qu'elle laissait entendre lorsqu'elle écrivait en 1949 que son but était d'atteindre la clarté : « clarity is the great aim »²⁷¹. De surcroît, les couleurs délavées font signe vers une volonté d'effacement.

Dans cette œuvre, l'artiste est proche de Mark Rothko, de Barnett Newman ou encore de Ad Reinhardt, un peintre que Holland Cotter compare à Anne Ryan :

(...) as different as their personalities undoubtedly were, both artists spoke of "clarity" as an esthetic goal, both returned to the classicism of geometric abstraction after experimenting with more Dionysian styles, both viewed art as an instrument of interiority rather than selfexpression²⁷².

Tous deux avaient en effet le même but esthétique et leur art est un art de l'intériorité. Néanmoins, le dessein d'Anne Ryan n'était pas de créer un art absolu, hors du temps et immatériel. Ses œuvres, en particulier les monochromes et les collages cruciformes, peuvent suggérer un lien avec un état transcendantal et le religieux. Par ailleurs, la facture minimaliste des dernières compositions les leste d'une force mystique²⁷³. Cependant, elles puisent leur inspiration dans le vécu et le tangible et elles se caractérisent essentiellement par leur matérialité et l'ancrage au corps. Les matériaux de base qu'affectionnait l'artiste sont le bois, le papier et le tissu, des matériaux humbles liés au quotidien. Ils sont pauvres, usés par le temps, chargés d'histoire et de mémoire.

L'œuvre d'Anne Ryan relève d'un art tactile qui file une substance où se croisent le visible et l'invisible, où se mêlent le palpable, le charnel et le sensuel. Inscrits à l'intérieur d'un espace morcelé et discontinu, les fragments prélevés dans l'entourage du peintre recueillent le flux chaotique de la vie, signes d'expériences diverses qui montrent avant tout des traces et les empreintes d'un corps.

²⁷⁰ *Journal of Anne Ryan 1938-1942, op. cit.*, p. 21

²⁷¹ *The Tiger's Eye, op. cit.*, p. 46

²⁷² « *Material Witness* », *op. cit.*, p. 182

²⁷³ On peut voir également des affinités avec l'œuvre minimaliste d'Agnes Martin très intéressée elle aussi par les poètes saint Jean de la Croix et sainte Thérèse d'Avila. En outre, comme Anne Ryan, Agnes Martin a travaillé l'écriture verbale

CHAPITRE VI : COLLAGE : CORPS ECRIT

A l'origine du travail du collagiste, il y a fouille et déplacement, emprunt et appropriation. La pratique du collage suppose un travail de manipulation et la reconstitution d'un espace à partir d'éléments hétérogènes. Déplacement, déconstruction et reconstruction sont les différentes composantes de cet art. Chez Anne Ryan, les objets empruntés appartiennent à son environnement et sont toujours liés à sa vie personnelle. Ce sont des objets de rebut, usés, délavés, déchirés, que l'artiste a choisis non seulement pour leurs qualités plastiques mais aussi parce qu'ils portent les empreintes d'un corps. Comme l'a écrit Eric Gibson, Anne Ryan avait une approche personnelle et elle n'a jamais limité son travail à un simple jeu d'emprunts :

Much as the art of the collage consists of taking items from one context and reconstituting another from them, so her borrowings are uniquely personal applications in one medium of ideas gleaned from another. As such her intention, more than mere quotation, is amplification, following her sensibility wherever it may lead and broadening the range of her medium as she does so ²⁷⁴ .

Dans ses collages se lit la mise en place d'une écriture de l'intime à travers l'exploration de fragments divers, d'objets insignifiants et de restes, tout un matériau abandonné par la société ou chu par un corps.

Le collage : du rebut au rébus

Glaner, accumuler, collectionner

La recherche et l'accumulation d'objets de toutes sortes constituent le travail préliminaire du collagiste. Dès le début, Anne Ryan a glané son matériau de base dans son entourage, un matériau lié à son quotidien et sélectionné pour ses qualités visuelles et tactiles : des papiers d'emballage (de sucre, de fruits, de thé...), des tickets de métro, des coupures de journaux, des timbres-poste, des photographies. A ces objets usagés s'ajoutent des morceaux de toile cirée, de cuir, des tiges de bambou, différents papiers choisis pour leur texture ou leur épaisseur (du papier de verre, aluminium, doré, crépon, chiffon...), des bourres de laine et de coton, de la ficelle, de la charpie, des fils et des tissus épais et/ou fins, rugueux et/ou lisses (de la toile de jute, des serviettes de table, des nappes, des voilages, des étoffes en tweed, en lin, de la gaze, de la soie, du satin, du tulle, de la dentelle...). Ce sont des objets appartenant à des âges différents (de la fin du dix-neuvième siècle aux années cinquante), témoins d'un vécu ²⁷⁵ et en même temps de la société de consommation, tous arrachés à la routine du quotidien. Ainsi se situe-t-elle à la lisière entre deux époques. Ses collages témoignent d'un va-et-vient entre passé et

²⁷⁴ Catalogue de l'exposition *Anne Ryan*, André Emmerich Gallery de New York (13 octobre au 7 novembre 1979).

présent, entre tradition et modernité par le matériau tout imprégné de mémoire et par leur aspect formel : l'héritage de la peinture cubiste et l'influence du mouvement expressionniste abstrait. En fait, ils se nourrissent de ce double emprunt. Certains, à la manière des collages cubistes, montrent aussi des bribes de mots, en particulier dans les premières compositions et des traces de peinture. Tous ces éléments sont utilisés comme des couleurs sur une palette. L'artiste mettait également des objets de côté afin de les voir se métamorphoser par la patine du temps et prendre une nouvelle texture, comme l'explique sa fille : « When something in the house got old, acquired by wear a "feel", and to the usual person was ready for the trash can, then we would say, "Now it's getting to the collage stage" »²⁷⁶.

Par son goût pour le rebut, les choses ternies, décolorées, trouées ou déchirées, elle appartient à cette génération de peintres tels que Kurt Schwitters, Antoni Tàpies, Alberto Burri ou Robert Rauschenberg. Son travail fait songer également aux artistes de l'Arte Povera dans les années soixante qui voulaient faire entrer la matière, l'objet pauvre et insignifiant dans l'œuvre. Pour John Ashbery, même si Anne Ryan n'a pas connu la notoriété de Kurt Schwitters et même si son nom est associé uniquement au milieu artistique new-yorkais, elle annonce néanmoins les artistes matérialistes du milieu des années cinquante :

In several exhibitions at the Betty Parsons Gallery in the early 1950s she quickly established a reputation which has remained largely confined to the New York art world, but which is extraordinarily alive there. In the absence of critical attention one can only conjecture . whether her work hasn't had more influence than is realized. But it does seem a kind of anticipation of the interest in junk and matière of the mid-'50s. Schwitters, of course, was a better-known precursor, but there are passages in Anne Ryan, particularly in her "messier" constructs, where cheesecloth is disintegrating hopelessly and comically, and paper gets the color that can be achieved only by someone stepping on it, that are close to the early Rauschenbergs²⁷⁷

Ses premiers collages, notamment ceux qui mêlent des fragments linguistiques, attestent en effet l'influence de Kurt Schwitters à ses débuts et non pas de l'époque du Merzbau, cette œuvre gigantesque aux formes exubérantes, sorte d'excroissance faite de toutes sortes de détritiques et d'objets de récupération. En outre, comme dans le travail de Schwitters, de Tàpies ou de Burri, son utilisation de matériaux de rebut est empreinte du tragique d'une réalité marquée par la guerre, la récupération et la survie. Son journal est

²⁷⁵ Anne Ryan vivait dans une situation financière difficile et, de ce fait, elle confectionnait ses vêtements ou les achetait dans des friperies. Elle aimait se vêtir de longues robes (par pudeur mais aussi pour se protéger du froid), robes amples semblables à celles que portaient les femmes à l'époque victorienne. Les tissus de ses vêtements étaient ensuite réappropriés pour figurer dans ses collages.

²⁷⁶ *The Saint Elizabeth Alumna*, op. cit., p. 2. L'emploi du pronom « we » confirme les rapports étroits entre Anne Ryan et sa fille. D'ailleurs, après la mort de sa mère, Elizabeth McFadden a elle-même réalisé des collages, dans un souci peut-être de poursuivre un travail de création brutalement interrompu et ainsi de perpétuer une mémoire

²⁷⁷ John Ashbery, « A place for Everything », *Art News*, vol. 69 (1970) 32

émaillé de références à la guerre et à un quotidien difficile et angoissant :

Dec 9 - 1941 First air raid alarm. I shall never feel so frightened again – couldn't. I was in bed with lumbago & Thomas was home sick with a cold. We forgot sickness in a hurry. Packed the string-bag with bottle of water, bread, towel, soap, candle, matches & extra petticoats & sweaters and fully dressed stood in the downstairs hall waiting. (...) Where shall I go ? The values change. I suddenly seem to possess nothing of value²⁷⁸ .

C'était au début de la guerre ; néanmoins l'obsession du manque ne l'a jamais quittée, d'où la tendance à l'accumulation afin de ne rien perdre. Vivant dans une situation précaire, elle achetait ses vêtements dans des friperies. Le 14 novembre 1940 elle écrit encore dans son journal :

Cold. Lighted the stove. Went to Brooklyn to buy some victorian (sic) dresses to keep me warm²⁷⁹ .

La pauvreté, le manque sont par ailleurs à l'arrière-plan de deux textes écrits dans les années quarante, comme « The Coat » ou « Ludvica » :

This was the winter when people walked the streets looking for work; women were desperate, shivered, had red rims around the eyes and a thin trembling on their lips. One old woman had even walked slowly into the river and had drowned deliberately²⁸⁰ .

C'est dans un tel contexte de privation qu'elle réalise ses premiers collages à partir de tissus usagés (des vieilles nappes et autres étoffes en lin) recyclés par le graveur Douglass Howell. Celui-ci se servait d'une méthode traditionnelle apprise à Florence pour créer un papier fait main à base de lin utilisé au début par des dessinateurs et des graveurs et plus tard par des artistes tels que Lee Krasner, Jackson Pollock et Rauschenberg²⁸¹ . Au début, Anne Ryan composait ses collages sur ce papier moucheté, puis vers les dernières années de sa vie, lorsque sa situation financière s'était améliorée, elle s'en servait comme éléments d'une palette pour la qualité de leur texture. Elle utilisait donc un matériau étroitement lié à son vécu et à son corps, porteur de traces laissées par le temps et imprégné d'odeurs. Dans ses oeuvres et dans chaque fragment, la matière se donne à voir et plus encore à toucher, à sentir et à entendre, matière naturelle qui résonne du froissement, du cri du tissu et du papier. Elle constitue bien le véritable langage de cette artiste, comme l'a souligné John Ashbery poursuivant la comparaison avec Schwitters :

And matière is far more important than in Schwitters. (...) The paper talks with the voice of paper, droning where it is square, screeching where it is torn. The cloth

²⁷⁸ *Journal of Anne Ryan 1938 -1942, op. cit., p. 17*

²⁷⁹ *Op. cit., p. 5*

²⁸⁰ « *Ludvica* », *op. cit., p. 116*

²⁸¹ C'est lors d'une exposition de collages d'Anne Ryan à la Betty Parsons Gallery en 1951 que Lee Krasner et Jackson Pollock découvrent ce papier. Sur les origines, la fabrication et l'utilisation du papier Howell par d'autres artistes, voir « Paper Chase », *Portfolio* (May / June 1983) 78-85

is really cloth : it assumes its natural role of a harried mother (it was made to clothe us and doesn't renounce this duty lightly). One is aware of these as parts : they have a density and specific gravity they never had before. And one is aware of the whole as an emanation of them rather than as a syntactical, organic whole

282 .

Le travail d'Anne Ryan se distingue en effet de celui de l'artiste allemand par la chaleur, l'intimité qui se dégagent des compositions de même que par leur fragilité. Dans ses œuvres se lit avant tout la volonté de laisser une marque personnelle et non pas le désir de véhiculer un message social ou politique. Enfant de la guerre, Schwitters interroge le monde en ruines et les êtres qui l'entourent. Héritier du dadaïsme, il construit un œuvre qui s'organise autour des idées de refus et de critique sociale. Anne Ryan ne partageait pas cette attitude²⁸³ ; même si elle se sentait en décalage par rapport à la société de son temps, ses préoccupations n'étaient pas d'ordre idéologique. Elles étaient plutôt celles d'une femme aux prises avec son désir et ses fantasmes qui tentait de dire son rapport au monde et à l'autre. Parlant des tissus, John Ashbery revient sur la relation au corps : pour lui, le travail d'Anne Ryan évoque le rôle d'une mère prodiguant des soins à son enfant. Il ajoute : « Anne Ryan was an artist who knew how to speak that secret language of around-the-house ». L'écrivain Donald Windham, quant à lui, parle de l'engagement personnel de l'artiste dans son travail de création et la compare également à une mère de famille délicate et attentionnée :

She cared for the various arts, not as a dilettante, but as a mother of a family might care for all its children, designing each one's clothes, preparing their meals, leading their games, and making up stories for them before she puts them to bed at night²⁸⁴ .

Artiste passionnée, elle s'est entièrement consacrée à son art :

Her nature was passionate : and I think that working in collage was the last great passion of her life, a passion she gave herself to wholly, without possibility of fulfillment, but without loss of hope and desire²⁸⁵ .

Selon Donald Windham, le collage était véritablement une passion restée inassouvie cependant, comme l'avait été l'écriture. Travail proche de l'activité de sélection et de découpage du poète : l'artiste trouvait dans ce médium une grande satisfaction et un plaisir liés en partie à la manipulation du matériau.

Couper, coller, décoller

Jean Arp disait : « Quand je fais des papiers déchirés, je suis heureux »²⁸⁶ . Tel est aussi

²⁸² *Op. cit.*, p. 32

²⁸³ Sa fille note : « This was, perhaps, curious, because the Dada movement, in which Schwitters was a leading figure, was filled with the breath of anarchy, the palpable joy, as it were, of kicking over the traces and glorifying irrationalism. This she disregarded, taking the means and letting the substance go » *The Saint Elizabeth Alumna*, *op. cit.*, p. 2.

²⁸⁴ *Catalogue de l'exposition Anne Ryan. Collages, Stable Gallery, New York (24 avril-11 mai 1964).*

²⁸⁵ Donald Windham, « Anne Ryan and her collages. Balance, elegance, control », *op. cit.*, p.78

le sentiment qu'éprouvait Anne Ryan lorsqu'elle fabriquait ses collages. Elizabeth McFadden témoigne :

(...) she reveled in the new medium (...), a medium of pure joy (...). An artist, she believed, should experiment always. And this she did, naturally and completely and with great joy²⁸⁷ .

L'art était en fait pour elle un exutoire et une thérapie, comme l'avait été la poésie dans les années vingt. Son acharnement au travail était une lutte contre la souffrance et la solitude, un moyen de survie. Sa fille ajoute :

She often quoted Matisse's, "Work is paradise" (...). It was quite remarkable, the zest with which she did her art. (...) She would work at her art vigorously for about a month or six weeks and then "give it a rest a while" by turning to sewing or reading or making jewelry. For her, the joy of art was a blessing in a life shadowed by unhappiness and tragedy²⁸⁸

C'est dans le collage en particulier qu'elle trouvait cette énergie, un médium qui fait intervenir le corps tout entier dans l'acte de déchirer, de couper, de coller et de décoller. Activité ludique et physique qui joue du hasard et qui relève à la fois du geste spontané et réfléchi. Le corps est engagé dans l'élaboration de l'œuvre : les mains manipulent le matériau, le découpent, le trouent, l'effilochent, l'aplatissent, le froissent, le plissent ou le réparent. Il laisse une empreinte, celle laissée par la main appuyant sur les fragments pour faire glisser la colle et produire des effets changeants.

Chez Anne Ryan, la colle est un autre élément de sa palette, une matière absorbante qui modifie et altère la texture des éléments. L'artiste appliquait la colle avec un couteau, puis avec la paume de ses mains, elle pressait les différentes pièces de papier et de tissu et les défroissait. Une fois sèche, la colle créait un réseau de plis ; elle chiffonnait et froissait alors à nouveau les matériaux pour suggérer une surface tout en mouvement. Holland Cotter explique :

Ryan fixed her components with Higgins's vegetable glue, applying it with a ceramic knife, and smoothed the materials out with the palms of her hands. The drying glue creates patterns of wrinkles in thin materials, but in addition Ryan deliberately crushed paper and bunched cloth to enhance a surface activity (...)²⁸⁹

Le collage *Untitled* (1950) (Fig. 19 p. 264), par exemple, est entièrement imprégné de colle, l'élément de base de la composition. Il montre un assemblage de papiers et de tissus de textures et d'épaisseurs différentes sur un support jaunâtre. Au centre, les papiers épais blancs noyés dans la colle dessinent des nervures et des taches brunes. Ils jouxtent d'autres pièces fines et transparentes, maculées de stries et de filaments bruns et des tissus à la trame serrée ou laissant apparaître des fronces. En bas et à droite de la

²⁸⁶ Jean Arp, *Jours Effeuillés* (Paris : Editions Gallimard, 1966) 432.

²⁸⁷ *Op. cit.*, p. 2, 3.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 3-4

²⁸⁹ *Art in America*, *op. cit.*, p. 181

composition, papiers et tissus alternent et donnent à voir tout un ensemble de motifs : des trous, des plis, des points de couture traçant une croix, des fils, des traînées de couleur bleu, des points rouges. L'espace s'organise autour d'un matériau jauni, usé, fripé et défraîchi qui prend forme et s'anime sous l'effet de la colle. Prises dans un flux dynamique, les matières se fondent les unes dans les autres. Leur texture semble grossie. Dans la salissure se reflète la substance du temps et se révèle le désir de montrer l'essence de la matière, un désir que le peintre a exprimé dans ses poèmes et notamment dans « Lost Hills ». Là se dit la volonté d'aller au delà des apparences et de toucher à la beauté et à la nature intime des choses : « And gathered all its blues with hungry eyes. (...) Groping he'd lost the beauty of the thing », « And stretched thick hand to feel this younger green/As though to grasp and make this beauty his »²⁹⁰. Les verbes « grasp », « gather » et « grope » disent le désir de restituer l'essence de l'objet, ce que Gerard Manley Hopkins a défini par les notions d'*inscape* et d'*instress*. Dans un article intitulé « Anne Ryan's Interior Castle », John Bernard Myers évoque l'influence de la poésie de Hopkins et des écrits du théologien médiéval Duns Scot sur la pensée d'Anne Ryan. Celle-ci était en effet attirée par l'idée de singularité, l'haecceité développée par Duns Scot, un concept repris également par Hopkins et qu'elle traduit dans ses écrits par la notion de *self*²⁹¹. L'« inspect » possède un ancrage pictural, comme le souligne John Bernard Myers et la notion d'individuation se retrouve dans le travail plastique du poète, à savoir dans les collages où chaque pièce déplacée de son lieu d'origine et juxtaposée à une autre, est à saisir isolément afin d'en découvrir l'essence et la beauté cachées :

A small piece of silk, a bit of candy wrapper, some ripped parchment, a square of kindergarten paper were what they were. Their "thisness" could be put together and "transmuted," to use Anne Ryan's word, into a pictorial composition²⁹².

Leur agencement dans le tableau, leurs formes irrégulières et leurs contours contribuent à accentuer leur singularité. Pour l'artiste, chaque fragment a sa propre histoire, sa propre texture à l'intérieur de laquelle se niche la vérité de l'objet. Comme l'affirme Roland Barthes à propos de l'art de Cy Twombly, la vérité se devine avant tout dans les choses usées et salies par le temps²⁹³. La vérité de l'œuvre, la vérité du sujet se lit dans les macules, les mouchetures et les effilures, un matériau humble et fragile qu'Anne Ryan

²⁹⁰ Annexes p. 14.

²⁹¹ Dans son étude sur Hopkins, René Gallet traduit le terme *inscape* par « inspect » et *instress* par « intension » et donne la définition suivante de l'haecceité scotiste : l'haecceité « tend à se joindre à la famille de notions constituées par l'« accuité », le « singulier » ou la « personnalité », et l'« intension », alors que l'« inspect » est ailleurs rangé du côté de l'« essence » ou « nature ». G. M. Hopkins ou l'excès de présence (Paris : Fac - éditions, 1984)

²⁹² *Archives of American Art Journal, op. cit., p. 10*

²⁹³ Roland Barthes écrit : « Prenez un objet usuel : ce n'est pas son état neuf, vierge, qui rend le mieux compte de son essence ; c'est plutôt son état déjeté, un peu usé, un peu sali, un peu abandonné : le déchet, voilà où se lit la vérité des choses. C'est dans la traînée qu'est la vérité du rouge ; c'est dans la tenue relâchée d'un trait qu'est la vérité du crayon ». Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus* (Paris : Editions du Seuil, 1982) 165.

affectionnait tout particulièrement. L'artiste donne ainsi à voir un travail où la matière naturelle et vivante est habitée par des odeurs, celles d'un corps qui s'y exprime au sens littéral du terme.

De plus, les tissus sont le plus souvent effrangés et parfois seul subsiste un fil, reste d'une étoffe récupérée ou qu'elle a détramée. Dans l'attouchement de la matière, dans la palpation du tissu, s'établit un rapport direct entre le collagiste, le support et les fragments rapportés. Ainsi manipulés, le papier et le tissu proches du corps, deviennent objets de désir. Ils s'apparentent à une peau sur laquelle s'inscrivent des griffures, des salissures et autres traces indéfinissables. Le collage fonctionne comme une matrice : il recueille les traces des désirs, témoigne d'une présence en son creux. Dans ce travail de corps à corps, la matière est le signifiant premier, lieu du plaisir (du toucher, du sentir) mais aussi de la jouissance. Matière fantasmatique qui met en scène la jouissance comme étant de l'ordre du possible alors qu'elle a partie liée avec la perte et l'impossible toujours poursuivi²⁹⁴.

Dans la manipulation du matériau, dans le cri du papier (« The paper speaks with the voice of paper (...) screeching where it is torn » écrit John Ashbery²⁹⁵) et du tissu s'affirme cet autre langage du secret dissimulé dans les différentes couches de l'œuvre.

Le palimpseste

Matière-mémoire

De cette écriture proche du corps restent des traces ; certaines appartiennent à un passé récent, d'autres relèvent de perceptions lointaines et de souvenirs profondément enfouis. Elles apparaissent par intermittence sous forme de fragments ou de lambeaux : matière résiduelle semblable à des pans ou des bribes de mémoire que l'artiste rassemble et met bout à bout afin de créer une continuité et donner l'illusion d'une totalité.

Comme le signalent les écrits, le temps est une préoccupation obsessionnelle. Dans les collages, Anne Ryan tente de l'arrêter ou d'en retenir le flux en superposant ou en mêlant, le plus souvent dans un espace réduit et compact, une succession de moments, de souvenirs et d'expériences collectives et individuelles. Par ce travail d'accumulation et d'empilement, elle cherche ainsi à fixer, à immobiliser des souvenirs mais aussi à retrouver la chose perdue et tout ce que la mémoire a éludé et maintient dans des zones d'ombre et de silence. Le papier et le tissu sont une matière-mémoire, des lieux où se déposent des sensations, des émotions ; en un mot, ce que l'artiste a enregistré, saisi ou occulté.

No. 10 (1949) (Fig. 20 p. 268) est un collage dense en matière. Ici, le matériau semble plaqué sur le support et son épaisseur confère à la composition une impression

²⁹⁴ Comme l'explique Nestor Braunstein, la jouissance est de l'ordre de l'ineffable et se situe « hors du temps ». Elle est du côté de la Chose et de l'Autre extérieur intériorisé, l'Autre « extime », selon la terminologie de Lacan. Voir Nestor Braunstein, *La Jouissance. Un Concept lacanien* (Cahors : Point Hors Ligne, 1992) 188.

²⁹⁵ *Art News*, op. cit., p.32.

de pesanteur. Il est lourd, opaque, chargé du poids d'un corps à recouvrir, corps souffrant qui porte les stigmates de la guerre. Les chiffres « 1944 » se détachent au milieu sur un papier marbré vert. Le référent est la guerre, un référent lourd de sens suscitant des souvenirs douloureux. Par la mise en exergue du signifiant, c'est tout un pan de l'histoire collective qui resurgit et se donne à voir dans sa dimension tragique. Le souvenir ébranle les couches superposées de la mémoire et convoque autour de lui une série d'images, à savoir le froid, la survie, la misère, la détresse. Ce sont des images directement liées à l'expérience personnelle de l'auteur. Ainsi note-t-elle dans son journal le 11 décembre 1942 dans un style laconique mais éloquent : « Declare war on Germany & Italy, again a wordless day. Lost Days. Dreadful Days »²⁹⁶. Elle retranscrit ses sentiments quelques années plus tard dans une œuvre plastique où le manque et la privation sont inscrits dans la texture même du matériau : le tissu en laine épaisse (à chevrons et à carreaux) des vestes et manteaux d'hiver. L'artiste elle-même, pour se protéger du froid, portait souvent une robe sur l'autre, couvrant ainsi son corps de plusieurs couches. Le collage montre cette succession de couches de tissus chargés de souvenirs, de sensations accumulées et faites d'une matière chaude et isolante. Ces fragments forment un contraste avec le tissu plissé placé au centre à gauche, une pièce décorative fluide et animée chargée de motifs qui disparaissent et réapparaissent. Par le mouvement des plis, celle-ci donne une impression de volume et d'infini et crée une dynamique dans la composition rigide et austère. En outre, elle est collée sur les autres morceaux et fait ressortir la texture de leurs matières. L'œuvre participe du trait baroque, au sens développé par Gilles Deleuze²⁹⁷ même si le pli ici est avant tout tragique, pris entre la mort et la mémoire. La pièce se situe sur la ligne horizontale de la croix dont le tracé est ébauché par la disposition des matériaux et elle fait pendant aux chiffres « 1944 ». Le tissu est une matière chaude et protectrice mais celle-ci ne recueille plus la chaleur qui l'habite d'ordinaire. Il est objet métaphorique d'un corps tout entier traversé par la douleur. La vie semble avoir cessé, figée à jamais dans ces pans d'étoffe témoins d'un quotidien chaotique et déchiré. Avec les papiers nettement découpés qui les chevauchent ou les juxtaposent, les morceaux de papiers et de tissu donnent l'impression d'être immobilisés, comme raidis par le froid, l'humidité et la mort. De surcroît, au milieu une bande de papier blanc disposée verticalement scinde l'espace en deux parties. Elle dessine une coupure intensifiée par l'accumulation de papiers aux formes anguleuses et aux bords tranchants et elle marque ainsi une incise métaphorique, celle d'un monde fracturé, en souffrance. Par ailleurs, les papiers épais blancs, maculés par endroits, ressortent de la composition. Le blanc, couleur de la mort chez Anne Ryan, cerne l'œuvre d'un large bord et donne l'impression d'envahir l'espace. En haut à droite, une tache de peinture d'un bleu intense cerclé de noir attire le regard. Elle apparaît juste au-dessus des chiffres, comme si en maculant le tissu usagé de sa main et donc en le marquant d'une double empreinte, l'artiste tentait par l'image de traduire l'incommunicable, ce qu'elle ne peut dire avec les mots (« a word-less day »). La guerre a laissé des traces et le langage s'est pétrifié, fossilisé : seuls quelques signes iconiques parviennent à supplanter les

²⁹⁶ *Op. cit.*, p. 18

²⁹⁷ Voir Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*. (Paris : Les Editions de Minuit, 1988)

mots. En bas à droite la signature du peintre . est masquée par la couleur sombre. Le nom est effacé, il se fond dans un collectif anonyme, comme s'il avait disparu à jamais de l'histoire.

Dans *No. 8* (1948) (Fig. 21 p. 272) le nom de l'auteur, au contraire, est mis en exergue par la lettre « R » inscrite en majuscule et en caractères gras. La composition est dense, sa charpente lourde car son matériau est épais (papier d'émeri, photo). Datant de 1948, elle montre l'influence directe de Kurt Schwitters par son architecture et par l'utilisation d'un matériau emprunté au quotidien et mêlé à des éléments linguistiques. Ses différentes couches forment une masse opaque d'où émergent des fragments de papiers et de photographies et des bribes de mots. Le tout est un ensemble de signes iconiques et linguistiques mis en valeur et saisis dans leurs différences. Ces signes investissent le support dans lequel ils sont sertis. Nés d'un désir de ne pas tenir compte de la coupure sémiotique, ils imposent une nouvelle lecture. Comme dans le centon, deux modes d'écriture se rapprochent, se confrontent sur une même surface et le collage opère un glissement d'un champ dans un autre. Ce jeu de l'un dans l'autre crée une dynamique et un rythme par l'emploi du matériau hétérogène et par les couleurs (les petites touches de jaune vif au milieu en haut et en bas alternant avec les grandes masses de noir et des couleurs plus ténues, le blanc, l'ocre et le bleu). L'œuvre dissimule des parties et en dévoile d'autres, comme les deux photographies. Celle de gauche placée de travers dessine une forme triangulaire ; elle montre une esquadrière d'avions précipités dans un mouvement de chute. L'instant fixé sur la photographie est réapproprié, doublement saisi. S'agit-il d'un souvenir lié à la guerre, de la commémoration commémoration d'un événement ? Ce fragment fait écran. La deuxième, par un procédé d'emboîtement, inscrit le mot dans l'image. Elle donne à voir une sorte de clé dont la partie supérieure présente un ensemble de cercles concentriques traversés par deux lignes. Le regard focalise sur ce point, comme sur une cible. Des restes de mots amputés (« NAL », « DE ») reliés par la préposition « OF » sont intégrés à l'espace. Ils renvoient vraisemblablement au titre d'un quotidien ou d'une revue. Quant à la lettre « R », l'initiale du nom de l'auteur, elle est isolée et fait surface en bas de la composition. Amputée elle aussi, elle est l'indice d'une réduction ou d'une mutilation du sujet. La coupure dans le signifiant signale une coupure dans le signifié. La lettre insérée dans le corps du centon parmi des fragments du quotidien trahit la volonté de mise en évidence d'une origine et le désir de révéler une intériorité. Le papier est une matière-mémoire intimement liée au sujet dont la voix est iconiquement figurée par cette lettre. Michel Serres rappelle l'origine commune entre centon et centre. Il écrit : « Au centre gît le centon recouvert de pièces, composé de morceaux. En cette singularité à la limite ponctuelle et presque absente, le monde se réunit et se rencontre, se juxtapose, souvent, ou se fond, quelquefois. Au centre gît le sujet, jeté sous ces pièces, récepteur d'information et de douleur »²⁹⁸. Le collage est un palimpseste qui, sous les couches de papier, donne à lire et à entendre la voix d'un sujet.

No. 550 Arch Mallorca (1953) (Fig. 22 p. 274) met en place le même type d'écriture même si la composition est très différente de *No. 8*. Comme les derniers collages de l'artiste, elle est plus aérée, moins chargée en matière et elle n'intègre pas d'éléments extérieurs. En plus du numéro, Anne Ryan a ajouté un titre, ce qu'elle faisait rarement

²⁹⁸ Michel Serres, *Les Origines de la géométrie* (Paris : Flammarion, 1993) 141

préférant ne pas suggérer de contenu référentiel, une pratique également courante à cette époque en art abstrait. L'œuvre se nourrit et s'élabore à partir des souvenirs personnels de l'auteur. Ici son passé fait surface à travers les couleurs et les formes. C'est une composition fortement architecturée à l'intérieur de laquelle se donnent à voir des papiers découpés dessinant diverses formes : certaines, rectangulaires ou arrondies, suggèrent une voûte ou le dôme d'un édifice, d'autres montrent des lignes brisées évoquant le profil d'une volée d'escaliers. Chacune de ces formes réparties en bas et en haut du collage se répète à trois reprises. Dans la juxtaposition et l'imbrication de ces éléments formels et dans leur agencement sur le support, la composition évoque l'architecture d'un village majorquin niché dans un paysage montagneux. Par les couleurs pastel (bleu, blanc, beige, vert, gris), elle s'imprègne de l'atmosphère douce du climat méditerranéen. En bas à droite les couleurs tonales donnent l'impression de se fondre les unes dans les autres, à la manière du souvenir dont subsistent des bribes ou des images floues. De plus, les matériaux, comme les pièces de couleur beige ou vert, sont fins et délicats, presque transparents ; ils sont légèrement plissés par endroits et sont parfois marqués de petites déchirures. Ailleurs, et en particulier dans le papier moucheté gris clair, émergent quelques lettres et mots si petits qu'ils sont à peine perceptibles. Le spectateur est amené à s'approcher du collage pour percevoir ces quelques fragments qui soudain font irruption (voir détail Fig. 23 p. 276). Ce sont des mots isolés placés à l'envers dans des directions opposées, comme le déterminant « the » et le substantif « day ». Ailleurs dans le collage apparaissent le nom « Brown » et le signifiant « waks » qui, par déplacement métaphorique, fait entendre « wax ». Le mot renvoie à la peinture et au travail de superposition de couches de matières évoquant la texture du glacié. En outre, il porte les connotations de la mort : la matière molle et la couleur jaunâtre de l'encaustique rappellent l'onguent et le visage parcheminé des mourants. Dans « To Die », la religieuse allongée dans son cercueil a le teint cireux (« with a skin like wax against the white about her face »²⁹⁹) et dans « Extreme Unction », le corps du défunt est comparé à de la cire que l'on coule dans un moule (« The eyes were covered, the limbs were straightened like wax into a mould »³⁰⁰).

D'autres signes linguistiques se devinent mais ils sont illisibles car ils se confondent avec les mouchetures du papier. Les lettres s'enfoncent, se perdent dans la texture du matériau, comme si le désir du peintre était d'une part, de signaler les limites du langage et, d'autre part, de désorienter le lecteur. Au centre et à gauche les formes sont délimitées par deux masses sombres, des papiers découpés plus épais portant des traces de pinceaux. La main du peintre intervient ici pour opacifier le sens : elle dessine une zone d'ombre et scinde d'un geste vertical une composition aux formes souples et harmonieuses et aux couleurs estompées.

Collage palimpseste : l'œuvre révèle des interstices, des frontières entre les différents papiers nettement découpés ou échanrés et déchirés par endroits. Elle montre aussi un coin de papier décollé au milieu et des éraflures en haut à gauche dans le papier beige et gris, autant de traces délicates de la main de l'artiste destinées à signaler la présence

²⁹⁹ *Anne Ryan Papers*, p. 2.

³⁰⁰ *Ibid.* p. 3.

d'une écriture sous-jacente, autres restes ou fils d'un texte à déchiffrer. De surcroît, les signes ne font qu'un avec la matière et le support qui les font signifier. Matière-mémoire, tissu palimpseste semblable à la page blanche sur lequel s'opère un « grattage » pour reprendre les termes de Serge Leclair définissant l'opération d'écriture comme « une sorte de travail de "grattage" qui tendrait, sans y réussir jamais, à décaper en partie ce qui se donne pour une surface, afin d'en faire réapparaître la trame, qui est l'écrit proprement dit : *le corpus inconscient* »³⁰¹. Aussi le mot aurait-il pour fonction de capitonner le tissu inconscient. Ici, le peintre agit sur la toile dans le but de faire resurgir une écriture enfouie mêlée à la texture du papier et qui réapparaît partiellement, à l'état de traces. Art de la dissimulation et du leurre : l'œuvre dévoile ses propres limites même si elle tente de simuler les failles ou de colmater les brèches. Là, dans cette zone intermédiaire, la matière première du langage puise sa substance, c'est-à-dire entre les épaisseurs et les transparences. Sur cette strate se superpose une autre couche faite d'un matériau référentiel. Cette couche aux tons pastel a l'apparence vaporeuse et diaphane d'un voile qui confère à l'œuvre une dimension atemporelle. La mémoire inscrit les réminiscences d'un passé nostalgique, comme pour le fixer dans la matière. Ce passé toujours présent dans la mémoire de l'auteur est lié à son séjour sur l'île de Majorque. Anne Ryan écrit dans son journal le 27 octobre 1938 : « Painted "Spanish women walking on the Road near Cala Ratgada" Spain is in the room with me again ! No year can blot the memory out ! » et le 30 octobre 1941 : « Danced a tango at the Café Latino : to remember Spain »³⁰².

Ainsi le collage révèle-t-il sa structure interne, c'est-à-dire son espace feuilleté d'où se détache délicatement chaque feuille jusqu'à donner l'illusion d'atteindre le fond, cette zone de résistance qui s'impose et se dérobe toujours. Il est bien le lieu d'une sédimentation et d'un dépôt où se noue le sens, lieu de l'inscription du sujet aux prises avec les désirs et les obsessions de son corps.

Eclat (s) du corps

No. 706 Red Collage III (1954) (Fig. 24 p. 280) donne à voir ce corps, à la fois comme surface d'inscriptions et comme lieu de désir : corps secret enfoui sous le matériau mais aussi corps sensuel, mis à nu, révélé sous l'éclat des couleurs et des textures. Il fait partie d'une série de compositions au titre associé à une couleur, comme *Blue Collage* ou *Gold Collage*, toutes réalisées à la fin de la vie de l'auteur. La même année, Rauschenberg avait également fait un collage autour de la couleur rouge intitulé *Red Import* et un autre *Red Interior* mêlant des couleurs plus chaudes, rouge orangé et or.

Red Collage déploie un dégradé de rouge entremêlé à des tons fondus beige et rose pâle et rehaussé de deux carrés dorés. L'œuvre délimite un espace qui se tisse de l'entrecroisement de papiers et de tissus à la fois opaques et transparents, mats et brillants. Les fragments sont assemblés sur un support en carton ondulé sur lequel ils adhèrent, et par endroits, ils sont entièrement absorbés par la colle ou cloqués. Des papiers d'emballage de fruits transparents et fins, comme le papier imprimé rose pâle au

³⁰¹ Serge Leclair, *Démasquer le réel*, op. cit., p. 68

³⁰² Op. cit., p. 2, 9

centre et collé à l'envers laissant apparaître la marque « Sunkist », jouxtent des morceaux de tissus opaques, très fins également, parfois troués ou ajourés. Les deux pièces dorées effrangées en haut à droite et en bas à gauche dessinent un maillage qui masque tout en laissant deviner le fond. En haut les franges tracent des échancrures dans le carton ondulé. En outre, des petits points et des taches rouges émergent à travers les mailles du tissu. L'ensemble forme une composition qui frappe par l'intensité des couleurs rouge et or, des couleurs éclatantes et chaudes. Celles-ci sont souvent mentionnées dans les écrits sur l'intérieur des églises de Majorque et opposées aux tons froids du bleu, la couleur de la Vierge, comme dans « Mass at Palma » ou « San Bernadino ».

Du jeu fondé sur les oppositions de couleurs et sur le contraste entre brillance et matité s'élabore une œuvre tout en vibration empreinte de sensualité. L'éclat du rouge vif et le scintillement du tissu doré font signe vers une écriture qui cherche à montrer la beauté et les secrets d'un corps, de ce corps désirant que l'auteur ne parvient à dire qu'en empruntant des détours métaphoriques. Dans un poème non publié, Anne Ryan souligne le caractère charnel et sensuel de l'œuvre d'art habitée d'une forte charge fantasmatique :

Artist : Be sensual – lest it ^{sensuality} appear in your pictures, Be dishonest and brutal (...)³⁰³

Pour elle, la peinture participe du sensuel (le mot est doublement mis en exergue) et du pulsionnel. C'est bien ce qu'elle donne à voir dans cette composition aux matières et aux couleurs chatoyantes. Les couleurs orangées, rose et or, rutilantes et chaudes, se répondent et les pièces dorées captent le regard du spectateur le troublant par l'intensité de leur éclat. Sous l'effet de la lumière, elles provoquent une sorte d'éblouissement, un scintillement qui fait soudain apparaître puis disparaître ce qui est dissimulé. De surcroît, avec la colle qui glisse sous les papiers fins, la surface du tableau devient lisse, mouvante et fluide, tel un tissu de soie moirée que le peintre déroule longuement et dont le poète souligne la beauté dans un court poème intitulé « Autumn Day » :

I know how the great river will look With a soft tide Tinted with October. Lengths of shot-silk will flood to the sea And be lost in light³⁰⁴

Ce petit texte musical saturé des consonnes /s/ et /t/ corrobore la fascination de l'artiste pour la matière sonore et visuelle des choses, une délectation qu'elle révèle dans ses manuscrits en doublant des consonnes, par exemple, ou en modifiant l'écriture de certains mots. En peinture, elle insiste sur la nécessité de travailler la couleur et la lumière afin d'enrichir la texture d'un tableau, comme elle l'écrit dans son journal :

I feel like painting every canvass (sic) over. To become richer & rich is the goal
³⁰⁵ **I shall go over every painting to make richer surface**³⁰⁶ .

Elle fait allusion au travail sur la lumière et la couleur, travail physique dans l'épaisseur de la matière picturale qui fait intervenir le corps du peintre (« be dishonest and brutal »)

³⁰³ Anne Ryan Papers

³⁰⁴ Nov. 6, 1940. *Journal of Anne Ryan 1938-1942*, p. 4

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 4.

³⁰⁶ Cette phrase apparaît dans son journal à la suite du poème « Autumn Day ». *Ibid.*, p. 4

avait-elle écrit ³⁰⁷). Son but est donc non seulement de montrer l'apparence des choses mais aussi leur partie invisible, l'espace du dedans. Dans ce collage, elle y parvient, outre la couleur, en faisant ressortir une multiplicité de signes sur la surface de la composition : des réseaux et des ramifications, des ondulations, des sillons, des plis et de nombreuses petites incises ou entailles creusées par ses mains. Ces marques de griffures dessinent des traits et des lignes particulièrement visibles dans le carton ondulé et dans les papiers fins. Ils sont les indices qui trahissent un travail de fouille dans les profondeurs de la matière. Pour Anne Ryan, le collage permet ce travail en creux, dans la trame et dans les plis de l'œuvre.

No. 395 (1950) (Fig. 25 p. 284) révèle cet espace du dedans. Il déroule également un tissu aux couleurs contrastées dont la dominante est le rouge, plus intense ici, mêlé à des taches ocre jaune, à de petites pièces dorées et à des tons pastel mais il se distingue surtout de *Red Collage* par sa facture éclatée. L'espace est saturé d'un matériau compact qui se superpose, s'imbrique et s'enchevêtre, comme si les éléments étaient jetés sur le support. Presque tous les fragments sont bordés ou traversés par des franges ou des fils de couleur rouge foncé qui s'insinuent dans l'amas de matière, disparaissent soudain puis réapparaissent sous les différents papiers ou au-dessus d'une pièce de tissu.

Des éléments linguistiques se fondent dans l'espace désorganisé et mouvant : quelques papiers imprimés rose tyrien répartis en haut et en bas, à gauche et à droite de la composition sont collés à l'endroit et à l'envers. La plupart des mots sont coupés dans le signifiant et, privés de leur contexte d'origine, s'entourent d'opacité, en particulier lorsque seule une lettre est visible (/w/, /g/) ou une préposition, comme « of » rattachée à un mot lui-même amputé (« servi- »). Éclat des mots, éclat du sens : le collage sous-tend des fractures et des failles. Certains mots montrent un suffixe, comme la terminaison « -ation ». Ils ouvrent ainsi la composition à des lectures diverses et opposées (« elation », « celebration », « privation », « derivation »). Le suffixe « -ation » dit la substance, c'est-à-dire « ce qui se tient dessous » et peut-être faut-il entendre « organization » puisque « organ » (l'organe) apparaît également. D'autres se resoudent aisément et se prêtent au recollage (« -nguage » appelle « language »). En outre, des réseaux sémantiques peuvent être tissés, par exemple entre « Printin- » et « language » qui semblent avoir pour référent le travail d'écriture. Le collage donne des indices, cependant il se présente comme un rébus : le sens de l'œuvre reste enfoui car les points de jonction sont insuffisants. Intégrés dans l'espace chaotique (« mess » placé à l'envers fait surface à droite), les mots ébauchent des réseaux et des lignes mais leur parcours est subitement interrompu et ils se perdent dans le champ méandreux où il sont enfermés. Les fils qui les

³⁰⁷ L'accent mis sur la violence du geste pictural (« brutal ») et le lapsus dans « canvass » révèlent ici l'articulation de la peinture avec l'analité. Peut-être faut-il lire ici un écho de cette phrase écrite par l'auteur dans son journal et qui figure de manière significative dans une note : « Note Housework – endless mechanical stupidities. At least one-fourth of one's life is spent keeping dirt at a distance ». *Journal of Anne Ryan, op. cit.*, p. 11. En outre, comme le rappelle sa fille, Anne Ryan semblait obsédée par la saleté : « It was not unusual to find her occasionally, dust cloth in hand, at 10 : 30, say, in the evening. Grinning at my invariable surprise, she invariably said primly, "I'm doing my dusting." She seemed to think taking care of the chore at an odd hour made it less of a task ». *The Saint Elizabeth Alumna, op. cit.*, p. 3. Par ailleurs, la pratique du collage, comme la gravure, sont des activités qui consistent à rajouter et à enlever, à couvrir et à gratter ou inciser. Enfin, la plupart des collages portent des macules et diverses traces de souillure.

recouvrent partiellement figurent ce parcours labyrinthique tracé par le peintre. Celle-ci a écrit son nom en une ligne oblique à proximité des mots « Be » et « Printing » et l'a donc mêlé au matériau linguistique qu'elle même a déplacé et détourné, une manière de poser la question du sujet et de sa place dans l'œuvre : sujet déplacé, morcelé qui se dissimule dans l'enchevêtrement de la matière. Ici, elle a opéré un travail de découpage dans un texte et à l'intérieur de certains mots et elle donne à voir les morceaux de ce texte éclaté et mutilé. Seul le rapprochement avec une autre composition permet de rétablir le sens. En effet, dans *No. 579* (non daté) (Fig. 26 p. 287), le peintre divulgue le texte d'origine dans sa quasi-intégralité :

***Mr. WATSON, in how many ways can be of service to you and your organization.
Printing a little message or a book, and in any language.***

Ainsi « mess » est-il en fait le début de « message » auquel est ajouté « little » : est-ce une note confidentielle, un message à un éditeur ? Le sujet « I » tombe et les bribes dans le texte recomposé seraient les bribes qui, dans les trous, les blancs, disent l'absence de publication. « Mr Watson » pourrait être l'éditeur de la revue *The Dial*³⁰⁸ qu'Anne Ryan lisait régulièrement³⁰⁹.

Le collage est un hommage au graveur Douglass Howell (« From the Hand Press of Douglass Howell/on Howell Handmade paper » est visible en bas à gauche). Il frappe par le contraste entre le blanc et les bandes de couleur noir, le tout étant mêlé à des papiers jaunâtres et à des morceaux de charpie. Un autre mot, « Tipperary », est lisible en haut à gauche : c'est un chant de guerre associée à l'Irlande qui dit la séparation et la douleur.

L'artiste signale ainsi des repères, indique les passages et les passerelles à établir entre ses différentes compositions mais elle maintient des zones d'ombre. Le spectateur est donc amené à saisir un des nombreux fils qui sillonnent ses œuvres afin d'opérer un travail de couture voire de reprise et de tenter ainsi de recomposer une totalité et de retrouver le sens. Le fil a une valeur emblématique dans son travail car il est lié au tissage et au défilage et à la dialectique de l'apparition et de la disparition. Il est la métaphore du tissage et donc de l'acte créatif mais il figure aussi la fragilité. Ici, comme dans la plupart des collages, les tissus sont effiloqués et par endroits, la trame est lâche et il ne reste plus que des fils isolés. Les étoffes semblent avoir été effilées car, de droite à gauche, elles montrent une trame de plus en plus mince, comme en témoignent les trous entre les éléments filandreux rouge foncé. Les trous dans le texte pictural métaphorisent les trous du corps : ils évoquent les orifices, comme la bouche, cette cavité du vide (« What black can cover up the sight/Of gaping grief » écrit le poète dans « Grief »³¹⁰) d'où s'échappent

³⁰⁸ *The Dial* était une revue d'avant-garde dont le siège était d'abord à Chicago puis, à partir de 1918, à Greenwich Village. Siebly Watson et Scofield Thayer l'avaient dirigée de 1918 à 1924, Kenneth Burke avait été le secrétaire de Thayer et rédacteur de juin 1922 à septembre 1923. A partir de 1924, c'est Marianne Moore qui en assurait la direction. La revue publiait des œuvres d'écrivains et d'artistes ; parmi eux figuraient Sherwood Anderson, T. S. Eliot, Djuna Barnes, Marianne Moore, William Carlos Williams, Brancusi, W. Lewis ou encore Geogia O'Keeffe

³⁰⁹ John Bernard Myers écrit à propos de l'auteur dans les années vingt : « Batches of Dials under her arm, Anne Ryan would return to Newark ». « Anne Ryan's Interior Castle », *op. cit.*, p. 9.

³¹⁰ *Lost Hills*, *op. cit.*, p. 15

des cris (cris étouffés, « unrelinquishable cry », dans « Still May Embark... »³¹¹). Pour Sarah Faunce, ce matériau filamenteux fait penser à des algues et au mouvement régulier de l'eau :

« nearly all the areas are composed of this kind of open-threaded material which creates an effect of a living substance, like sea grasses waving in response to the continuous movement of water. In No. 395 (...) the grasslike character is even more pronounced »³¹².

Un écho se trouve d'ailleurs dans le poème « December Landscape » : « the sucking weeds that mat upon its loom »³¹³. Un espace sous-jacent fait saillie à travers les vides mis en lumière par le support saturé de couleurs vives mêlant du rose tyrien et du rouge Magenta. Le matériau et les couleurs font éclat et c'est avant tout l'intérieur d'un corps qui s'ouvre et se dévoile. Les effilures figurent une peau écorchée, un corps décomposé, prêt à se liquéfier ; les couleurs suggèrent des coulures, le flux, le sang et l'ensemble de la composition évoque un amas de viscères et de muqueuses. Le collage est un « tissu d'entrailles » pour emprunter l'expression à Balzac : il révèle une chair à vif, souffrante. Il désigne à la fois l'extérieur, la peau, et la « chair du dedans » que Georges Didi-Huberman appelle « l'in-carnat »³¹⁴. Ici, la couleur rouge jaillit du plus profond de la chair et c'est le visuel qui soudain fait irruption dans le visible³¹⁵. L'œuvre se tisse de la surface et de la profondeur pour signaler des nœuds et des traces de blessures, celles d'un corps en dé-tresse.

Pensement/Pansement du corps

De ce passage entre le dehors et l'espace du dedans et de cet entrecroisement s'élabore une œuvre en mouvement qui se fait et se défait constamment ouvrant ainsi le texte pictural à une lecture plurielle. Il en est ainsi de *The Flowers* (1948) (Fig. 27 p. 291) qui, par son mode de fonctionnement en couches successives, se prête à plusieurs niveaux d'interprétation.

Comme le suggère le titre, le collage représente une fleur dont le peintre a choisi de montrer une partie seulement. En effet, avec un crayon noir, elle a dessiné au centre de la composition, une étamine, l'organe mâle de la fleur, cette pièce filiforme et fragile contenant le pollen dont elle montre les grains, des petits points noirs, à l'intérieur d'une

³¹¹ *Ibid.*, p. 10

³¹² L'analogie avec l'eau et les algues rend compte de manière imaginaire d'une cohérence fantasmatique. Voir catalogue de l'exposition *Anne Ryan Collages. Op. cit.*, p. 8-9.

³¹³ Voir supra, poème étudié p. 25-28

³¹⁴ Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée* (Paris : Les Editions de Minuit, 1985) 126

³¹⁵ Pour Georges Didi-Huberman, le visuel est la couleur du dedans ou de l'au-delà alors que le visible est de l'ordre de l'imitation. Voir à ce propos le chapitre intitulé « La couleur de chair ou le paradoxe de Tertullien », « Le Champ visuel », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 35 (1987) 9-49

enveloppe. L'espace est structuré à partir de cet élément central d'où partent des ramifications formant des lignes de couleur noir tout autour, tel un cadre. A droite un trait noir mène à une autre cavité, sorte d'orbite à l'intérieur de laquelle semble se deviner un œil. De cet ajout s'ébauche un visage cerné de noir et strié de toutes parts par de minces traits noirs à gauche et par des petits points de suture marqués de rouge à droite en dessous de l'œil. Une autre couche se superpose sur celle-ci : elle est formée d'une multiplicité de fils blancs semblables à de la tarlatane qui se croisent et recouvrent entièrement le visage. La texture de ce matériau fibreux est rehaussée par des touches de crayon pastel jaune, vert, violet et rouge. Le collage ressemble à un visage scarifié complètement recouvert de fines bandelettes destinées à le panser et à le protéger. La présence d'autres éléments atteste cette impression, comme les fragments de toile rouge feu qui forment la dernière couche et dont la couleur domine dans la partie inférieure de la composition. En haut des morceaux de tissu ajourés et effilés évoquent la texture fine des compresses. A droite des macules brunes sur les bords d'un tissu de gaze semblent suggérer des traces de brûlures.

Ainsi de la fleur, lieu de croisement de l'organe mâle et femelle et donc symbole de fertilité, a émergé un visage marqué de blessures. Le procédé de métamorphose à l'œuvre ici permet de mettre en lumière les préoccupations récurrentes de l'artiste, à savoir la lutte pour la vie toujours liée chez elle à la douleur. En procédant par addition et superposition tout en laissant apparaître les griffures et les blancs sur le fond, Anne Ryan vise d'une part, à panser la blessure et le vide et d'autre part, à penser un corps meurtri.

Dans *No. 532* (1951) (Fig. 28 p. 293) elle se sert de la structure morcelée du collage et de la grille verticale et horizontale pour figurer ce corps souffrant à l'intérieur d'un espace monochromatique blanc mêlé à des touches beige clair. Ici, les cicatrices ne sont pas apparentes, comme si l'artiste s'était chargée d'oindre les plaies d'onguent puis de les dissimuler sous des bandelettes. Ce sont néanmoins d'autres traces, diverses et ténues, qu'elle fait apparaître sur le matériau fin et fragile dont la texture rappelle une peau : des marbrures, des plis ou des petites rides, des déchirures, des points de couture. A ces signes s'ajoutent des mouchetures et des points rouges, telles des traces de saignements qui exsudent du papier blanc. La souffrance se métonymise dans le blanc, la couleur du vide et de la mort chez Anne Ryan. Au centre de cette composition cruciforme un carré blanc opaque et lisse bordé de quelques fils donne l'impression d'avancer et d'envahir l'espace. L'opacité fait écran : le blanc impossible à pénétrer, tel le réel, apparaît comme un matériau qui résiste, insiste et suscite le trouble. Là se devinent les forces inconscientes à l'œuvre dans la peinture, forces en lutte auxquelles le poète fait allusion dans le distique final de « *Too Well I See How Autumn...* » : « *But where's the count of waste's swift multiforms,/Or breath of change, or beauty lost in storms ?* »³¹⁶. La couleur se répète, elle impose une fixité et une présence angoissantes. Quelque chose échappe mais revient inlassablement, une sorte de regard qui s'impose et met le spectateur dans le désarroi. A cette présence acharnée du réel s'associe l'obsession de la mort perceptible dans les taches laissées par la couleur : rappel de l'agonie du Christ sur la croix, traces de souffrance intérieure, comme le confirment les nombreuses références religieuses dans les poèmes et les textes en prose.

³¹⁶ *Lost Hills*, p. 19.

Dans « Extreme Unction » la mort a la couleur jaunâtre de la cire : Yellow death came on »³¹⁷. Le texte s'articule autour de l'expérience d'un homme au seuil de sa mort, à ce moment charnière où tout bascule, où la vie ne tient plus qu'à un fil fragile prêt à se rompre :

He is not weak yet nor wasted – too hardy for that, he bleeds inwardly and slowly. (...) The core of his life is broken ; the inner threads tear apart as a cocoon is torn, stickily and with the resistance of something twined and intricate³¹⁸.

Le rapport analogique entre la mort et la naissance illustre le travail de résistance du corps qui lutte contre l'appel de la mort vécue comme un arrachement. Victime d'un crime passionnel, l'homme apparaît comme une figure sacrificielle. Tel le Christ cloué sur la croix, son corps a été mutilé (frappé de coups de couteau) et il souffre d'une douleur intérieure profonde (« He is not weak nor wasted - too hardy for that ; he bleeds inwardly and slowly »). Coulores, suintements sont autant de traces d'un corps et d'une écriture où se lit le féminin.

No. 299 (1949) (Fig. 29 p. 296) en est un autre exemple : il présente sur un papier jauni et maculé une ficelle tachetée de rouge. Ce sont des traces de souillure, celles d'un corps souffrant, corps du Christ en croix, comme peut l'évoquer la forme circulaire de la ficelle réminiscente de la couronne d'épines ou corps d'une femme (le cercle évoque aussi la matrice). Des nœuds apparaissent ici et là : ils sont les marques d'un corps noué, ficelé, complexe et énigmatique. A l'intérieur du cercle se retrouvent les barres convergentes répétées dans d'autres collages qui ébauchent les lettres « A » et « R », initiales du prénom et du nom de l'auteur. L'iconisation du verbal fait signe vers une écriture qui cherche à dévoiler une origine. La ficelle en forme de cercle est collée sur les papiers et des petits bouts de tissu et de papier sont scellés à gauche en haut et en bas, comme pour retenir le corps menacé de se dissoudre. Il y a tresse et plus encore détresse dans ce collage où les traces de souillure rouge contrastent avec la douceur harmonique des tons créant des effets de transparence. Le désir de révéler un corps et de dire une origine est donc fortement inscrit dans la matière plastique, à la fois dans la texture des matériaux et dans la couleur.

Enfin, la question de la mort et du mystère de l'incarnation est au cœur d'une gravure intitulée *Lazarus* (1946) (Fig. 30 p. 298) qui frappe par l'éclat de la couleur, un blanc franc sur fond noir. L'espace se scinde en deux parties : à droite, Lazare au corps enveloppé de bandelettes dans son sépulcre ; à gauche, Jésus tout vêtu de blanc suivi de quelques personnages parmi lesquels se trouvent vraisemblablement Marthe et Marie, les sœurs de Lazare. Au centre, un espace béant strié de noir à droite figure l'écart qui sépare le monde des vivants de celui des morts. Lazare est une figure isolée, fixe et rigide, momifiée, comme encastrée dans la pierre. Seul son visage atteste une présence et fait signe vers un corps qui s'anime : sa pupille est dilatée et ses lèvres sont entrouvertes. C'est la mort, l'absent qui apparaît et parle soudain.

A gauche, à l'inverse, les visages sont silencieux, recueillis et sombres, les regards

³¹⁷ Anne Ryan Papers, p. 2

³¹⁸ *Ibid.*, p. 2.

sont fixes. Au premier plan, Jésus dont la tête est légèrement penchée sur le côté, montre un visage affligé, absent et lointain. Il ne regarde pas Lazare, ses paupières sont baissées. Sa main gauche aux doigts énormes est levée ; elle est l'unique geste qui, sans le truchement de la parole, signale à Lazare de sortir du tombeau³¹⁹. La main miraculeuse est le signe anamorphique de la résurrection. Elle est placée au centre même de la composition et elle semble être une partie détachée du corps de Jésus. Celui-ci donne l'impression de ne pas contrôler son geste mais d'être guidé par une force invisible, la puissance divine. Tous les visages se détournent de Lazare, comme si les hommes étaient terrifiés par l'apparition soudaine de la mort. Un rapprochement peut être opéré avec le poème « There is No Prime » où l'auteur fait parler la mort, personnage allégorique qui force le spectateur à l'écouter : « When death sits on the edge of the bed/And holds long conversations/And makes us to listen »³²⁰. Dans cette composition c'est le regard de la mort que l'artiste exhibe : l'œil de Lazare, cerné d'un large cercle noir, effraie. Le visage prend l'allure de face ; il montre le regard qui revient d'outre-tombe. En outre, dans le fond, d'autres yeux semblent surgir de l'obscurité et s'imposer, telle une présence fantomatique. Jésus lui-même s'en éloigne. Le réel dans son inquiétante et étrange proximité se donne ici presque à voir³²¹.

Cette scène semble anticiper la propre mort du Christ, son agonie et sa mise au tombeau. Aucun détail n'évoque l'allégresse liée à la résurrection et tous les éléments réunis concourent à suggérer l'effroi, la tristesse et la douleur (le visage de Jésus mais aussi les têtes inclinées des deux figures sur la gauche sont évocatrices de scènes où figure la *Mater dolorosa*). Comme dans d'autres tableaux ou récits de la vie religieuse, c'est à la dimension humaine de Jésus que fait allusion l'auteur. Le Christ est parmi les hommes et il partage leur souffrance. Néanmoins, il se détache également du groupe par son regard, distant et intérieur. En outre, comme Lazare, il est entièrement habillé de blanc, une couleur intense et un signifiant pictural lourd qui contribuent à créer une atmosphère oppressante. Dans l'épaisseur et l'opacité de la matière, dans ces enveloppes charnelles (l'habit du Christ traîne sur le sol, le corps de Lazare est enfermé dans ses bandelettes) se lit l'excès d'une présence, se condense l'excès d'un corps, dont la perception soudaine place le spectateur face à l'insupportable³²².

Cette gravure statique aux traits noirs épais rappelle également les compositions de Georges Rouault. Le trait est lourd et le blanc est intense et pesant. Plus encore que dans la composition précédente, collage No. 532, la couleur produit une impression forte,

³¹⁹ La question que pose l'œuvre est bien de savoir comment dire la parole en peinture. Face aux tableaux de De Kooning, Philippe Sollers s'interroge : « Comment faire crier à la peinture qu'elle ne saura jamais parler ? Comment attraper ce drame du retard de la parole sur elle-même engorgée en matière, sinon en donnant l'illusion que la nature en train de devenir chair ne s'écrit en traits et couleurs que pour signer l'envers où la chair devrait se faire verbe ? » Philippe Sollers, *Théorie des Exceptions* (Paris : Gallimard, coll. Folio/Essais, 1986) 167. Nicolas de Cues, quant à lui, s'interroge sur la traduction du message religieux et observe que l'image est plus parlante que le langage. Elle ne s'identifie pas à un visage, elle est regard. Voir *Le Tableau ou la vision de Dieu* (Paris : Editions du Cerf, 1986).

³²⁰ Annexes p. 23

³²¹ Ceci est un exemple du concept lacanien du tableau comme dompte-regard. *Le Séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 83.

troublante et durable. Ici, la matière semble avancer et tend à masquer ou même à effacer les autres éléments, modifiant et bouleversant ainsi la lecture de l'œuvre³²³. Elle se détache du fond noir, attire l'œil du spectateur et le déroute tout à la fois, le saisit et le dessaisit.

Quelque chose de prégnant est là, que le peintre dépose au regard du spectateur : une couleur, un carré de tissu, des lambeaux, des effilures ou simplement un fil ; soit des bribes ou les restes d'un vécu et d'un corps, un rien dont elle fait don au spectateur afin de les préserver de la perte. Il y a donc toujours chez ce peintre le désir de ne rien laisser à l'abandon, de retenir et de conserver, un objet humble et insignifiant qu'elle métamorphose et charge de sens. L'objet ainsi transformé se double parfois d'une dimension spirituelle : il s'apparente alors à une relique ou un suaire, tel le linge enveloppant le visage de Lazare marqué de la sueur de son corps. Ce fragment matériel recueille le souvenir, les restes de l'être disparu. Ce sont ces riens que l'artiste montre à l'état de décomposition qui attestent l'insupportable présence de la mort mais permettent également, comme l'écrit Pierre Fédida, d'éviter « l'intolérable révélation de notre propre mort »³²⁴.

La hantise de la mort sous-tend l'œuvre littéraire et plastique d'Anne Ryan. Elle se lit de manière explicite dans une de ses gravures intitulée *Sudarium or Veronica's Veil* qui montre le portrait de face d'une jeune femme. Par le titre choisi, évocateur du Saint suaire, et par l'entremise du religieux, l'auteur exprime ainsi son ultime requête, celle de marquer une trace afin de ne pas tomber dans l'oubli.

Tel est bien le fil tendu d'un bout à l'autre de l'œuvre, fil d'Ariane/A. Ryan destiné à fourvoyer le lecteur et à le guider dans le dédale des mots et des images, fil que l'auteur déroule inlassablement, comme pour repousser l'échéance de la mort. Le collage est parcouru labyrinthique, lieu de la dissimulation où se joue le face à face avec le Minotaure. Hantée par le spectre de la mort, par l'angoisse de la séparation et de la perte, l'œuvre s'acharne à dire et à montrer les préoccupations d'une femme écrivain et peintre pour qui la création était une nécessité intérieure.

³²² Marc Guillaume écrit : « Nous sommes toujours un peu en trop. (...) Le corps le plus large s'étend aux traces et aux empreintes. Si bien que la perception du corps et de l'excès peut surgir à l'improviste – dans un vêtement abandonné, dans une tombe, dans l'objet le plus quelconque – et nous frapper douloureusement, nous être insupportable ». Voir « délivrez-nous du corps », *Traverses*, No. 29, octobre 1988, p. 59

³²³ Comme l'affirme Georges Didi-Huberman, « lorsque s'avance la matière de la représentation, tout le représenté est en risque d'écroulement ». C'est aussi ce qu'il définit par « l'effet de pan », le pan étant « cet objet, intense et partiel à la fois, insistant bien qu'accidentel » porteur de sens. *Devant l'image* (Paris : Les Editions de Minuit, 1990) 318

³²⁴ Dans *L'Absence* Pierre Fédida écrit que la relique est « ce qui se conserve au-delà de toute séparation » et il ajoute : « Qu'il y ait, préservant de la perte complète et définitive, un reliquat que l'on cache pour le mieux découvrir *après-coup*, entraîne la reconnaissance que seul le souvenir – relique par excellence – des morts nous évite l'intolérable révélation de notre propre mort ». *Op. cit.*, p. 54.

Troisième Partie : Le fil d'A/ Ryan

La question qui se pose à l'issue de cette étude est de savoir qui est l'auteur-manipulateur derrière le texte ? Qui est cette femme qui, telle Ariane, dérouté le lecteur et en même temps déroule le fil pour le guider dans le dédale de son œuvre (« winding » est un de ses mots favoris), où certaines issues sont masquées, où l'on bute contre des obstacles, où l'on se perd et se retrouve ? En outre, quel est ce fil auquel le poète fait allusion dans « For a Grandchild » lorsqu'elle écrit : « You who are entering the time ahead (...) Will grope in your childhood for the thread/We hold so securely in our living hands » ?

Cette dernière partie propose une lecture ou un voyage au cœur du sujet énonciateur, lecture permettant d'éclairer certains aspects de cette œuvre multiple. Elle est un parcours à l'intérieur du texte destiné à mettre en lumière les points de jonction entre deux codes hétérogènes, le verbal et l'iconique. Œuvre en mouvement où s'opère le jeu du montrer-cacher : c'est dans cette perspective du déplacement qu'il s'agit de rechercher le sujet et de délimiter le lieu où se trouve sa véritable énonciation.

Enfin, à la question de l'énonciation s'ajoute le rôle du narrataire, la place du lecteur ou du spectateur qui tous deux ont pour tâche de délier les fils, de recoller ou de recoudre les morceaux de cette vaste étoffe et de les réunir afin de tenter de faire émerger le sens.

Du texte au tissu

Une femme écrivain dans l'ombre

C'est dans le verbal et en particulier dans la poésie que s'origine et se nourrit le travail de création d'Anne Ryan. Ses premiers écrits sont des poèmes rassemblés dans un recueil publié en 1925 sous le titre *Lost Hills*. Les titres mêmes des deux parties (« Impressions » et « Portraits ») soulignent les préoccupations du poète : d'une part, son désir de traduire des impressions et des sensations et, d'autre part, à travers une série de portraits, de communiquer son rapport à l'autre. Ils disent la beauté du monde sensoriel (« No Beauty Lives... », « Music »), le désir (« Far Mountain-Top », « Tin Su Tan », « Rosamond ») mais aussi la perte et l'absence (« How Far You Are... », « How Beautiful It Must Be... »), la vanité de l'homme (« Why Should I Wait... », « Too Well I See How Autumn... »), le rejet de l'autre (« Eighty-One », « Lost Hills », « Magdalene »), la solitude (« Grief », « From A Spinster ») et la mort (« What Winding Road... »). Ces thèmes sont repris et développés dans les textes en prose de même que dans les nouvelles écrites à la fin des années quarante et au début des années cinquante, notamment la solitude, le désir amoureux et le rapport difficile entre l'homme et la femme dû aux contraintes et aux interdits imposés par une société puritaine.

Aux poèmes succède un roman intitulé « One Life, Raquel ! » terminé en 1926. Il décrit la vie d'une jeune femme qui s'échappe d'un couvent pour vivre une passion amoureuse. Ce texte ne sera jamais publié. Déçue, Anne Ryan prend une distance de plus en plus grande par rapport à la société de son époque qu'elle juge superficielle car trop soucieuse d'assurer son bien-être matériel. Elle s'en détache et trouve refuge dans ses lectures portant sur la vie de religieux, de saints et de mystiques. Les années vingt sont des années sombres, de lutte contre la solitude et la souffrance, liées à une vie conjugale troublée et déchirée, comme en témoigne sa fille :

For her, the joy of art was a blessing in a life shadowed by unhappiness and tragedy. Her husband – my father, William J. McFadden – suffered a complete mental breakdown in the development of which their marriage disintegrated and for many long years thereafter he lingered in a state institution³²⁵ .

A cela s'ajoutent des difficultés financières et, pour survivre, l'auteur occupe différents emplois. Elle travaille pendant un certain temps à la bibliothèque de Newark puis décide de rester chez elle afin de se consacrer entièrement à l'écriture. Cependant, hormis *Lost Hills*, elle ne parvient pas à faire publier ses textes. Elle songe alors à quitter l'Amérique. Dans une lettre datée du 29 août 1929 elle parle de son désir d'écrire une nouvelle biographie sur le franciscain Junipero Serra et, deux ans plus tard, elle s'installe à Majorque dans le petit village de Petra. Elle écrit beaucoup : sur l'enfance et la jeunesse de Serra, sur les activités des habitants, la vie des femmes, les coutumes, les fêtes, l'architecture. Des articles sont publiés dans *The Commonweal* et *Newark News*. Parallèlement, elle continue à écrire des poèmes dont « The Symbol », « There is No Prime », « Prayer to the Virgin of Chartes (*sic*) », « Could We Awake » écrit à Paris et « Mary Salome, Widow ». A la fin de l'année 1933 après un court séjour à Paris, elle est contrainte de quitter l'Europe en raison de la crise financière aux Etats-Unis et de la

³²⁵ Elizabeth Eaton McFadden, *op. cit.*, p. 3- 4.

situation politique en Espagne. De retour à New York, elle s'établit à Manhattan où elle ouvre un restaurant. Ses clients habituels sont des voisins du quartier, les peintres Jackson Pollock, Bradley Walker Tomlin, Barnett Newman et Tony Smith. Elle écrit encore quelques poèmes, comme « Tyrol Christmas » publié en 1935, « Sonnet » en 1936 et « Lines to a Young Painter » publié seulement en 1944. L'année 1936 marque un tournant dans sa vie car elle songe alors à abandonner l'écriture pour tenter de nouvelles expériences dans le domaine pictural. Holland Cotter écrit :

Around 1936, exhausted by running a business, discouraged at the bleak prospects for publishing her writing and feeling a general sense of aimlessness, she began to paint
326 .

Ce sentiment d'épuisement d'un sujet perdu (« a general sense of aimlessness ») parcourt l'œuvre plastique. Dans les collages, les fils sont le signe même de l'errance. L'échec se lit partout, comme dans ces quelques lignes notées dans son journal en 1942 même si elles laissent percer une lueur d'espoir :

Jan 8 - I am resting in bed in the morning thinking of the stories I used to write. All my life I've done the things I wanted to do – no one can say more than that. I haven't had much material luck but I have always met every year with a great surge of creating, welling up daily and I was willing to carry along with that flood. I have had the best agent in New York (Marion Saunders) & yet she has never been able to place a single line anywhere. I still believe³²⁷ .

Ce passage montre le besoin intense de création qui est arrachement, flux, effusion (« great surge of creating », « welling up daily », « flood »). Il souligne également que pour elle s'exprimer par les mots, était une nécessité, une activité qu'elle poursuivra par intermittence jusqu'à la fin de sa vie.

Cependant, de cette production littéraire aux multiples ramifications qui se tisse de poèmes, de contes, d'articles et de nouvelles, peu de textes sont portés aujourd'hui à la connaissance du public. L'auteur a été mêlée au milieu intellectuel new-yorkais dans les années vingt et son œuvre s'inscrit dans une époque d'effervescence littéraire aux États-Unis ; pourtant, son nom reste méconnu. Comme le rappelle sa fille, elle a fréquenté les lieux stratégiques de Greenwich Village où se retrouvaient des écrivains et des artistes d'origines diverses :

(...) in Dada's bookshop on Washington Square south, she met Maida Veeres Bradshaw, a warm, generous, beautiful woman with a wide circle of friends. The shop, with Maida playing whole volumes of Schubert on an old piano set among dusty bookshelves, drew a lively clientele, raucous, irreverent people like Bobby Edwards, an iconoclastic poet, actors of standing like Minnie Maddern Fiske, up-and-coming actors from the nearby Provincetown Players³²⁸ .

Elle s'intéressait à la littérature mais aussi à la musique, au théâtre, à l'art moderne, lisait des revues d'avant-garde, notamment *The Dial*, se rendait régulièrement dans des

³²⁶ « Material Witness », *op. cit.*, p. 178.

³²⁷ *Journal of Anne Ryan 1938-1942, op. cit.*, p. 21.

³²⁸ *he Saint Elizabeth Alumna, op. cit.*, p. 5.

galeries, comme la galerie 291 d'Alfred Stieglitz, haut lieu de l'avant-garde internationale et visitait les musées pour y voir des expositions ou assister à des conférences. John Bernard Myers évoque ces années-là :

Batches of Dials under her arm, Anne Ryan would return to Newark (...). But she always went back ; to hear the talk of the new art show just up Fifth Avenue – at 291 – where the work of the iconoclastic French moderns was shown ; to the Russian Bear on Second Avenue with its balalaika music and borscht ; to the Fourteenth Street Repertory where Russian plays were favored ; to an ever widening circle of friends at whose studios and homes she saw them struggling with new forms³²⁹

Ainsi vivait-elle dans une atmosphère propice à l'expérimentation et au renouveau, tant dans le domaine littéraire qu'artistique. Un nouvel esprit soufflait dans les milieux intellectuels de ces années là et s'accompagnait d'une critique vigoureuse du pouvoir politique et de la moralité puritaine³³⁰. Face aux bouleversements économiques et à une société avide de progrès et de biens matériels, les artistes et les écrivains, étaient à la recherche de nouvelles formes capables de traduire leur vision des choses et d'exprimer les tensions et les complexités d'un monde en mutation.

Les poèmes d'Anne Ryan écrits dans les années vingt sont imprégnés de cette atmosphère et sont animés des mêmes préoccupations des écrivains de cette époque désireux de révéler le malaise d'une société en perte de repères et de témoigner du désarroi de la « génération perdue ». Ils évoquent les troubles, les blessures et les fractures d'une population marquée par la guerre, font allusion aux conséquences des bouleversements sociaux et économiques en montrant l'aliénation de l'homme et sa vanité, comme en témoigne l'image de la navette et de l'entrelacs dans « Why Should I Wait... » : « The insistent shuttles are that wind you so » Le besoin de se mettre à l'abri derrière des masques afin de dissimuler ses pulsions et ses désirs transparait dans plusieurs écrits : « Put off again those garments of thin pride » dans « Olympians »³³¹, « Hold how you may what masks to hide your dreaming dans Music »³³². Dans ces textes se lisent également le désir d'indépendance de la femme et ses aspirations à se libérer de l'emprise masculine, des idées exprimées notamment dans « Why Should I Wait... » : « You would not like my every-feathered mood !/Such paisleyed days as mine are fit alone/For fleet and single hurrying (...), Possession still remains that cruel thing »³³³.

³²⁹ *Archives of American Art Journal, op. cit., p. 9. 6 L'influence de la moralité puritaine est manifeste dans les textes d'Anne Ryan, notamment lorsqu'elle parle du rapport à l'autre, du corps et des interdits qui pèsent sur les individus. Comme le note aussi Frederick J. Hoffman, le regain de puritanisme dans les années vingt explique en partie l'exode des Américains vers l'Europe : «... the Puritan was blamed : first for having overrated morality and suppressed art ; then (in his historical role as pioneer) for having exalted ambition and suppressed a normal life ; and finally (as a modern businessman), for having made both morality and art servants of financial success ». The Twenties (New York : The Free Press, 1965) 53*

³³⁰

³³¹ *Lost Hills, p. 12*

³³² *Ibid., p. 13.*

Comme Willa Cather ou Hemingway par exemple, elle porte un regard acerbe sur les hommes incapables d'aimer et sur le monde qui l'entoure où règnent la fragmentation et le discontinu. Cette incapacité d'aimer est à l'origine du malaise et de la solitude qui habitent la plupart de ses personnages. De nombreux poèmes sont traversés par le thème de la solitude, de la mort, du vide et sont des échos du *Waste Land* et de *The Hollow Men* de T. S. Eliot, comme « Magdalene », « A Mad Woman Thinks of the Child Denied Her » ou encore « Still may Night Cloak... » :

Strangely the soft slow circle of the year Has hugely wheeled against the harried thrust Of hollow days – and what was real, grew queer And what was bright, grew faded, in slow dust³³⁴

Ces quelques vers au rythme balancé illustrent un monde éteint, sans consistance et superficiel (« a flat world », comme dit T. S. Eliot dans « Animula »), vide et inerte (« hollow days », « grew faded », « slow dust »), où l'homme est pris dans l'engrenage du temps et précipité vers la mort. Le poète y fait également allusion à la fin de « For a Grandchild » où elle met en garde l'enfant qui vient d'entrer dans ce monde : « And for once the life-long disguise will flatten against the glass/And you will be able to see in the end/How unreal it was all... »³³⁵. Sa correspondance témoigne aussi de son rejet de l'Amérique : « Everything over here is so grand & old and authentic – nothing is simulated as in the states (*sic*) (...) One gets the feeling of security of honest values »³³⁶.

Face à ce monde chaotique et diffracté, elle cherche des repères et les trouve auprès de Henry Adams, de Rilke, de Hopkins, auprès des poètes mystiques, saint Jean de la Croix, sainte Thérèse d'Avila et des théologiens, tels Duns Scot ou Raymond Lulle. Elle se tourne donc vers le passé car elle se sent d'affinité avec certains auteurs, avec la pensée mystique d'Emily Brontë ou avec la poésie de l'intériorité d'Emily Dickinson. Elle se sent proche également de D. H. Lawrence qui a osé montrer les troubles internes d'une société réprimant le désir et la sensualité³³⁷. Enfin, comme beaucoup d'intellectuels américains, elle a trouvé refuge dans l'exil et, c'est loin de l'Amérique, qu'elle a cherché sa véritable identité.

Cependant, même si son œuvre s'inscrit dans le contexte des années vingt par la thématique, elle se distingue néanmoins de celle des écrivains et surtout des poètes de cette époque soucieux de renouveler les formes d'écriture. Leur objectif était en effet de libérer la poésie des contraintes métriques et d'enregistrer les vibrations d'un monde en mutation. Leur écriture était une écriture de la fragmentation, du dépouillement, de l'ellipse, de l'intensité et de la concentration, de l'observation, de l'ici et maintenant. Les

³³³ *Ibid.*, p. 11

³³⁴ *Anne Ryan Papers*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Lettre à sa fille datée du 11 mars 1932

³³⁷ Dans une lettre du 2 mars 1932 elle parle de ses projets d'écriture et exprime son désir d'écrire à la manière de D. H. Lawrence : « I am going to write two articles on the lovely small island a (*sic*) la D. H. Lawrence ».

poètes cherchaient à capter les détails de la vie de tous les jours et à restituer les rythmes du langage quotidien. Anne Ryan a vécu parmi Ezra Pound, Wallace Stevens, e. e. cummings³³⁸ William Carlos Williams, Gertrude Stein ou encore Marianne Moore. Néanmoins, son travail ne reflète pas les préoccupations formelles de ces auteurs. Ses poèmes sont plutôt de facture traditionnelle. Linéaires, fortement structurés, usant de formes fixes (choix du sonnet shakespearien), ils n'empruntent pas la syntaxe éclatée des poèmes de e. e. cummings ou de Wallace Stevens par exemple, mais montrent, à l'inverse de ses collages, un tissu solide troué seulement par endroits. Dans leur iconocité ils donnent parfois à voir quelques blancs : des points d'exclamation, des tirets et le plus souvent des points de suspension. Ce sont des indices d'ouverture du texte dans le champ du possible ; en outre, ils trahissent une écriture de la retenue.

Par la facture de ses poèmes, elle s'inscrit davantage dans le sillage des écrivains du dix-neuvième siècle. Elle s'inspire de Keats, de Gerard Manley Hopkins, de Francis Thompson ou de Charles Lamb, des auteurs qu'elle admire pour les qualités sonores de leurs textes³³⁹. Elle est en effet particulièrement sensible à la texture des mots, c'est-à-dire au substrat phonique de la langue car c'est dans la substance de ce matériau qu'elle fouille pour rendre compte du chaos du monde et pour traduire le flux des émotions et des sensations. Elle restitue cette matière opaque et auratique à travers laquelle elle tente de dire une intimité et le rapport à l'autre. Son écriture s'enracine dans le corps pulsionnel, dans cette « chora sémiotique », pour reprendre les termes de Julia Kristeva, c'est-à-dire ces éléments de la langue (le rythme, l'intonation, les assonances, les allitérations...) chargés de sens mais qui n'ont pas de signification propre. Anne Ryan aime jouer avec la sonorité des mots pour signifier des obstacles, des points d'achoppement mais aussi pour suggérer le flux pulsionnel. Ainsi le mot sélectionné pour son aspect matériel déclenche-t-il des impressions et des sensations et fait-il entendre ce qui sourd (« ooze » est un verbe que l'auteur affectionne), des bruits réminiscents du babillage de l'enfant avant l'apprentissage du langage.

La fascination du poète pour la musicalité et l'épaisseur du tissu langagier se retrouve dans ses textes et dans sa correspondance, notamment dans sa façon d'orthographier les mots. Ce souci de faire apparaître le signifiant dans toute sa transparence correspond

³³⁸ Sa fille témoigne : « when she came to the Village in the 20s, it was to indulge an interest in modern writers, such as Sherwood Anderson (Winesburg, Ohio) and the poetry of e. e. Cummings ». Lettre du 7 février 1979 à Robert Koenig, Montclair Art Museum, Montclair, N. J. Par ailleurs, dans son journal dédié à son petit-fils, Anne Ryan parle de sa fascination pour Greenwich Village, lieu nostalgique imprégné de mémoire où elle a rencontré les plus grandes figures de son temps. Elle écrit le 2 décembre 1941: « When you are old enough to read these notes you will begin to understand why I like to live in the Village. It seems the richest part of the city to me. I walk about the streets and pass the houses where Poe and Stephen Crane & Forster once went up the steps. It is very nostalgic and although crowded with memory still alive & vigorous. And I know the giants of my own time O' Neal, Taggard, Willa Cather, Dricer, (Dreiser) (sic) Stephenson (Stefanson) (sic). I meet them at parties or in the small cafes ». *Op. cit.*, p. 13 - 14.

³³⁹ Dans une lettre écrite en mars 1932 elle demande à sa fille de lui procurer l'essai de Francis Thompson qu'elle souhaite étudier pour ses qualités stylistiques : « Have you got the small blue book of Francis Thompson's Essay on Shelley ? Will you bring it. I want to study it for my own essays ». Dans une autre lettre datée du 2 mars 1932 elle exprime sa fascination pour la délicatesse du style de Charles Lamb : « My sweet child, do like Lamb – he has what so few have now & that is a charm and a definite style. True his verse is – only berse (sic) but his prose is tenuous & fine – like a silk net ».

d'une part, à souligner le rapport du langage au corps et trahit d'autre part, le désir de ne pas tenir compte de la fonction de coupure de la langue. Ainsi écrit-elle les mots tels qu'elle les prononce : « maountain » (« The Man Who Lost Laughter »), « Mediterrean » qui laisse entendre son nom comme un effilochage mimologique ou encore « renaissance »³⁴⁰. Cette façon d'accentuer la valeur phonétique du langage atteste le désir de rappeler d'abord le lien étroit avec le corps (la transcription de « maountain » en est un exemple³⁴¹) et de souligner la nostalgie d'un état de fusion entre le mot et la chose, soit un état antérieur préverbal, un rêve d'unité parfaite³⁴². Car, comme le note Lacan, de la jouissance originaire, seule reste la nostalgie³⁴³. Par ailleurs, c'est aussi le signe d'un ressentiment contre l'ordre même du langage, contre la loi, une manière de s'opposer aux contraintes que le Surmoi cherche à imposer au Moi. L'écriture poétique permet donc d'accomplir le désir d'inscrire dans le texte une empreinte, celle d'un vécu corporel³⁴⁴ et de dire la nostalgie du paradis perdu, de ce temps originaire d'avant la séparation.

Ecrire était bien pour Anne Ryan une nécessité. D'ailleurs, elle ne s'est jamais séparée des mots : ils sont visibles ou sous-jacents dans ses collages. En outre, parallèlement à son travail plastique, elle a continué à écrire des nouvelles et des poèmes jusqu'à la fin de sa vie. Ses nouvelles portent essentiellement sur le rapport difficile entre l'homme et la femme, la solitude, le vide. Elles sont habitées par un malaise intérieur et disent la souffrance liée à l'absence, à l'impossibilité d'aimer et de communiquer entre les êtres. Quant aux poèmes, deux seulement sont datés et un est titré : « Blue Collage », février 1954. Dans ces textes, l'écriture est plus dépouillée, la forme plus concise, le vers libéré et souple. Ils ont pour référent la peinture et le travail de création mais dans le creux des mots, c'est toujours la même voix d'un sujet qui tente de dire son rapport au corps et à l'Autre.

Une étude du dernier poème écrit par l'auteur en mars 1954, c'est-à-dire à peine un mois avant sa mort, permet de mieux saisir l'évolution de son écriture linguistique tout en mettant en lumière les préoccupations qui n'ont cessé de la hanter :

³⁴⁰ Dans une lettre du 23 février 1932, elle parle de l'architecture des maisons de Petra et évoque l'époque de la Renaissance : « if a building looks like the renaissance its (sic) really renaissance ». Elle fait tomber la majuscule et répète le substantif qui, de surcroît, est mis en valeur par l'adverbe « really » lui-même souligné. Ainsi orthographié, les sonorités effacent le lien entre le signe et le référent pour y inscrire autre chose : l'exil, le lieu symbolique de la re-naissance.

³⁴¹ Le mot s'inscrit de façon tout à fait pertinente dans le tissu sémantique et sonore de la phrase dans laquelle il est enchâssé : « With a rush a little of the laughter floated out of the stein and disappeared over the maountain echoing on the peaks and even the leaves on the trees around them sounded as if they were chuckling together ». *Op. cit.*, p. 5

³⁴² Lacan traduit cette dimension du langage par le concept la *lalangue*.

³⁴³ En effet, pour Lacan, le signifiant se situe au niveau de la substance jouissante, c'est-à-dire du corps éprouvé et le langage serait comme une barrière face à la jouissance

³⁴⁴ Comme le précise Saussure, « l'image acoustique n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens (...) ». *Cours de linguistique générale* (Paris : Payot, 1972), 98

This comedy of paint Has its own underlying terror. The palette thickens, The hand waits, The knife dips, again and again Into the just-right color, Cuts, cuts into the umber and vermilion As dainty as a leaf of metal Bending, touches as a fingertip Touches against a new delight. Afternoon turns on its own shadows in the room. Pours its full light Into the silence, Into the new picture, Into the first smile. And slowly terror revives. Will all be muddled, thinned out or blank By morning? Will all be worthless? Fear takes a little for itself each time, The heavy fear, accounted to exactly.

Ce poème, à la tonalité sombre, dit le drame du silence que seule l'écriture semble pouvoir traduire. Il s'articule autour de la triade peintre, œuvre et spectateur. Ce sont les trois axes principaux de ce texte composé de trois strophes. Celle de l'atelier de l'artiste et du tableau en train de se faire ; puis celle de l'œuvre achevée et du reflet du temps ; enfin, celle de la durée de l'œuvre et de son devenir.

A l'inverse de la plupart des poèmes écrits par Anne Ryan, celui-ci est en vers libres. Il présente une architecture d'une grande constance rythmique créée par les parallélismes et les répétitions, un canevas de vers de longueur différente (de 3 à 12 syllabes) qui se déroulent en vagues successives brisées par quelques saccades.

Le distique d'ouverture met d'emblée en exergue la question du secret de la peinture, à savoir la dialectique entre surface et profondeur ou encore entre le visible et le visuel³⁴⁵. Le poème a pour enjeu de signaler ces deux dimensions et de révéler ainsi la véritable texture de l'œuvre. Les mots « comedy » et « terror » se font écho dans un vers fluide pour mieux suggérer le rapport étroit entre le dehors et le dedans, cette matière dont se trame le tableau. Par ailleurs, l'adjectif « underlying » précédé de l'adverbe « own », a pour effet de rappeler que la peinture, tout comme le poème, est le lieu à la fois d'un affrontement et d'un surgissement, lieu du vide et des ombres fantomatiques (à l'expression « its own underlying terror » répond « its own shadows » au vers 1 de la deuxième strophe). Le peintre doit se battre avec la toile, matière qui lui résiste, comme doit le faire le poète face à la blancheur récalcitrante de la page. Devant la page ou devant le tableau, le peintre est en posture d'attente (« The hand waits »), son geste est suspendu pour laisser advenir la peinture. Quelque chose s'impose à lui, qui se trouve dans la matière, dans les épaisseurs et couches superposées sur la palette : « The palette thickens ». Les vers 3 à 5 avec les parallélismes syntaxiques, la répétition des groupes nominaux et verbaux suivis d'une pause aux vers 3 et 4, marquent les différentes étapes de la composition. Il y a d'abord la couleur qui s'épaissit sur la palette, puis l'attente, la main suspendue, et enfin le silence avant la rencontre avec la matière. Explorateur des abîmes, le peintre enfonce son couteau dans la couleur. Il fouille, creuse inlassablement dans l'amas de matière, dans la couleur unique (« into the just-right color »), celle du peintre (le bleu célébré dans « Blue Collage ») dans laquelle se condensent ses désirs, sa sensibilité, sa sensualité. Son geste est vif, violent, pulsionnel, comme le laissent entendre la récurrence des prépositions « again » et « into », du verbe « cut » de même que le martèlement rythmique produit par l'accumulation des monosyllabes en

³⁴⁵ J'emprunte ces termes à Georges Didi-Huberman qui souligne cette opposition dans son article intitulé « La couleur de chair ou le paradoxe de Tertullien ». Le visible est de l'ordre de l'imitation (« Le visible, c'est le monde de l'idolâtrie, monde où l'image partout s'exhibe, se met en représentations... ») alors que le visuel est l'acte de voir au-delà. *Op. cit.*, p. 24

milieu de strophe (« The knife dips », « Cuts, cuts ») et la répétition du son dur de l'occlusive. L'acte de création est charnel et érotique. Il s'apparente à une lutte avec la matière, cette texture du dedans qui résiste à son désir et vient se déposer sur le support. Le visuel surgit dans l'espace du visible : le vocabulaire lié à la notion d'intériorité (« dips, again and again/Into (...) /Cuts, cuts into ») et de surface (la comparaison avec la feuille de métal, la répétition de « touches » et l'adjectif « dainty ») signale ce déplacement. L'image apparaît mais elle masque le geste violent (« touches » s'oppose à « cuts ») qui l'a produite : au rythme saccadé et aux monosyllabes succèdent des vers d'une plus grande fluidité. En outre, la strophe s'achève sur le mot « delight » associé phoniquement à « light » et « smile » dans la strophe suivante, pour suggérer à la fois un sentiment de soulagement et de délectation.

Ainsi l'artiste se soumet-il à une expérience (faire une expérience implique traverser la mort pour atteindre quelque chose). Le tableau rend visible et provoque un choc de présence, s'impose comme un regard. La strophe 2 s'ouvre sur une référence temporelle : « Afternoon turns on its own shadows ». Elle évoque la rencontre du peintre avec l'objet créé (« the new picture »), avec le silence, à travers une série de parallélismes : « Into the silence,/Into the new picture,/Into the first smile ». Ce moment d'apaisement est néanmoins teinté de crainte : dès le premier vers, le poète fait allusion à l'envers du tableau, sorte de miroir déformant qui lui renvoie des ombres menaçantes (« shadows » annonce « muddled » et « morning/ mourning »). Face à l'œuvre, l'artiste est en fait mis face à ses propres frustrations (l'adverbe « own » revient sous sa plume) et angoisses (du temps qui passe, de la mort). Le tableau n'est donc qu'une surface à recouvrement (« Pours » dit le flux des pulsions et rappelle « Lines to a Young Painter » où la couleur inonde la toile, comme pour mieux masquer les blessures), un trompe-l'œil.

En effet, une fois l'œuvre terminée, l'artiste est confronté à la présence obsessionnelle du vide, comme l'indique le premier vers de la strophe 3 : « And slowly terror revives ». Quelque chose de pesant et d'insistant fait retour (« re-vives »). Les mots s'accumulent en une sorte de crescendo (« Fear », « the heavy fear », « terror »), le rythme des vers s'accélère : « Will all be muddled, thinned out, blank/By morning ?/Will all be worthless ? ». Le poète multiplie les répétitions, les termes à sens négatif (« thinned out », « blank », « worthless ») pour dire la hantise du néant, la décomposition, la déliquescence (« thinned » peut se décomposer et suggérer à la fois « thread » et « thin » ; quant à la particule « out », elle figure l'acte même d'effiler). La succession de questions atteste la peur du vide; la hantise de l'échec et de la non-reconnaissance. Car le refus du regard de l'autre implique également la rencontre avec le néant, avec la mort : « Will all be muddled, thinned out or blank/ By morning ». La force du ton assertif dans le dernier vers (« The heavy fear, accounted to exactly ») et notamment dans l'adverbe final « exactly », trahit toute la charge ironique du poème. En fait, Anne Ryan est ici spectatrice de sa propre œuvre. Elle avait dit : « With a painting, all you have to do is hang it on a wall and all the world can see it »³⁴⁶. Quelques années plus tard, c'est donc à une nouvelle remise en question, à une véritable auto-critique qu'elle se livre mais cette fois, son regard se fait plus amer et sa plume plus incisive. Au début des années cinquante, ses œuvres plastiques étaient exposées et elle commençait à connaître une certaine notoriété.

³⁴⁶ Donald Windham, « Anne Ryan and her collages : Balance, elegance, control », *op. cit.*, p. 78.

Cependant, les éditeurs continuaient à lui renvoyer ses manuscrits, un échec qu'elle ne pouvait assumer³⁴⁷. Cette question n'a cessé de la tourmenter toute sa vie. Dans un poème au titre révélateur, « Muse », elle écrit ces quelques vers :

Who is the man who says in his soul I do not need an audience ? Audience is just

348 .

Ces mots traduisent bien ses préoccupations et sous-tendent le drame qui naît de l'absence, de la non-reconnaissance car, sans la rencontre avec le lecteur ou le spectateur (le public, le critique d'art, les instances officielles), l'œuvre ne peut être achevée, ne peut exister. Le sujet néantisé reste alors seul face à la terreur qui le hante.

Ce poème pose donc la question de la reconnaissance de l'artiste à travers une réflexion sur l'œuvre d'art et son devenir. Dans ce texte écrit à la veille de sa mort, le poète livre ici ses inquiétudes et ses angoisses profondes, la peur du lendemain, la peur de l'autre, du néant. Elle crie l'absence et le silence du monde. Que reste-t-il lorsque l'image/le tableau s'efface ? Il reste la puissance des mots pour dire l'impossible, il reste l'écriture pour tenter de franchir un dernier seuil, pour dire le refus de mourir.

En fait, Anne Ryan n'a jamais pu supporter l'idée d'être un auteur laissée dans l'ombre, forcée de se battre continuellement afin de retenir l'attention de quelque éditeur. Sa correspondance témoigne de cette lutte perpétuelle. Dans les lettres à sa fille, elle parle de ses désirs mais aussi de ses difficultés (« character-drawing is so hard & description so easy »³⁴⁹). A Majorque, elle écrit beaucoup, lit, rencontre des écrivains et des artistes de différentes nationalités, vit dans un environnement paisible et stimulant³⁵⁰. Elle est en contact permanent avec l'éditeur de *The Commonweal* à qui elle envoie ses articles et qui l'encourage. Cependant, dès 1933, elle essuie ses premiers refus. Ainsi ses textes sur Junipero Serra ne seront-ils jamais publiés car la plupart des maisons d'édition montrent peu d'intérêt pour la biographie du franciscain et d'autres considèrent qu'ils manquent de densité³⁵¹. On lui conseille alors de s'adresser au monde catholique mais ses tentatives restent vaines.

³⁴⁷ Dans une lettre du 10 juillet 1953 elle exprime un profond sentiment de découragement : « now I am so discouraged ».

³⁴⁸ **Poème non daté. Anne Ryan Papers**

³⁴⁹ Anne Ryan Papers.

³⁵⁰ Elle raconte dans une lettre datée de novembre 1931 une soirée passée parmi des auteurs venus de France et d'Angleterre : « And there we sat, ten of us, writers, people just down from Paris, people from Dorsetshire, – hours we sat. We decided everything, who were the best writers today, the best poets, and of course, all over again about Emily. We played again & again the Cesar Frank symphony records ». Elle ne cite cependant pas le nom de ces écrivains. Quant au prénom « Emily », elle fait sans doute référence à Emily Brontë qu'elle mentionne dans une autre lettre (janvier 1932) ou peut-être à Emily Dickinson dont l'influence est certaine

³⁵¹ Lettre du 9 décembre 1933 : « ... admirable though your handling of the atmosphere and scanty incidents of that boyhood is, there is not enough substance in it (...) ». (Sheed & Ward Publishers, New York). Deux ans plus tard, la même remarque lui est faite : « you have not developed enough (...). You cover too much ground in a few words. I believe you would do better to develop these biographies more slowly and telling a straight story ». Lettre du 8 avril 1935 (Longmans, Green & Co., New York)

Quant à ses autres écrits, le roman « One Life, Raquel ! » ou la plupart des articles sur Majorque, ils sont également rejetés. Les éditeurs reprochent à l'auteur sa tendance à user de dialogues et de répétitions et lui suggèrent d'envoyer ses manuscrits en France, tel « Parable in Stone »³⁵². Elle ne répondait donc pas à l'attente du public américain, ni par le choix des thèmes ni par la facture de son écriture. A la fin des années quarante et au début des années cinquante, les réponses négatives continuent de s'accumuler alors qu'en même temps elle reçoit des lettres de félicitations pour son travail plastique. Elle s'acharne néanmoins à contacter de nouveaux éditeurs qui reconnaissent des qualités dans son travail mais jugent la trame narrative de ses textes trop mince³⁵³. A chaque fois on lui laisse des espoirs ou on lui conseille de s'adresser à des maisons d'édition à but non commercial ; cependant, de ce va-et-vient entre éditeurs, très peu de textes sont retenus. Elle tente alors les revues américaines et internationales, comme *The Atlantic Monthly*, *Folder Magazine* ou encore *The Paris Review* et *Botteghe Oscure*. Une dernière lettre d'encouragement lui parvient le 7 mars 1954 de l'éditeur Jonathan Williams à la tête de la revue expérimentale *Jargon* qui souhaiterait lire ses poèmes. Celui-ci publie, entre autres, des textes de Kenneth Patchen, Charles Olson ou Robert Creeley³⁵⁴.

Cependant, seules trois nouvelles seront finalement publiées : « Ludvica » dans *The Paris Review* en 1953, « She Was Divorced » dans *Folder Magazine* en 1954 et « The Darkest Leaf » dans *Botteghe Oscure* en 1958, quatre ans après sa mort. Anne Ryan s'éteint le 12 avril 1954 laissée dans l'ombre des écrivains de son temps. C'est grâce à sa production plastique qu'elle parvient néanmoins à se faire connaître même si encore aujourd'hui elle est placée en marge des mouvements artistiques de son époque.

Une artiste en marge

Lorsqu'elle tente l'écriture plastique, le monde artistique new-yorkais est en pleine effervescence. Les artistes européens, tels que Mondrian, Miro, Masson, Chagall,

³⁵² Lettre du 21 novembre 1935 : « Did you ever think of having it appear in French ? I know it would be appreciated in France as it is nearer their literary tradition than our own » (Longmans, Green, & Co.).

³⁵³ D'autres lettres de Longmans, Green & Co. confirment ce sentiment, comme celle du 20 mai 1947 : « I do wish I had something favorable to write, but we do not feel we should be successful in publishing these books. The Majorca background material is beautiful, but the story line and psychological development of Serra are too faint to make a novel (...). As for the short stories, these also have excellent qualities but are open to some of the same objections. And short stories are quite difficult to sell these days ». Un autre éditeur dans une lettre datée du 9 octobre 1952 lui reproche de ne pas assez développer ses personnages. Il s'agit de « The Darkest Leaf », un texte de 34 pages : « I love your feeling for nature, the countryside & the human heart. Your style fits so well what you have to say. This isn't, I'm afraid, long enough to make a book, & it isn't also quite involved enough. You are so objective that you don't get enough inside your characters. I realize that this is deliberate on your part, that you want to stand aside & depict, but you must fill in, I think, a bigger canvas, or else your miniature must have more detail. I'd like to see more of your work ». (Farrar, Straus & Young, New York). Il faut reconnaître qu'il n'y a pas d'originalité particulière. Il y a des répétitions

³⁵⁴ Cet éditeur évoque les difficultés dans le domaine de l'édition à cette époque et en particulier pour les petites maisons d'édition : « ... a very difficult time to attempt to move such as *Jargon*, seeing as it ain't 'normal', is callously uncommercial looking, and people are particularly suspicious these days ». (Jonathan Williams, Highlands, North Carolina

Lipchitz, Matta ou Max Ernst sont installés à New York ; Hayter³⁵⁵ a ouvert son atelier de gravure, Atelier 17, et ses voisins sont Giorgio Cavallon, Fritz Bultman et Hans Hofmann. Ses amis sont aussi Mark Rothko, Barnett Newman et Tony Smith. Elle est donc entourée des plus grands innovateurs de l'art américain de ce siècle.

Aussi, lorsqu'elle réalise ses premiers tableaux, à côté d'elle se trouvent des peintres et des amis qui lui apportent leur soutien et des conseils. Son journal est ponctué de notes sur son travail pictural, d'impressions personnelles et de commentaires, notamment de Fritz Bultman, de Tony Smith et de Hans Hofmann. Celui-ci l'avait d'ailleurs encouragée de ne pas suivre de cours et d'aller dans sa propre direction. Il avait également observé un jour qu'elle connaîtrait la notoriété alors qu'eux tomberaient dans l'oubli. Anne Ryan commente :

Hofmann told Fritz that I would be remembered when they were all forgotten ! It cannot be for me, my luck was always bad and late. Not in this life³⁵⁶.

En effet, comment pouvait-elle croire Hans Hofmann après avoir connu tant d'échecs ? En outre, le pensait-il vraiment à cette époque où les femmes avaient du mal de s'imposer dans le monde artistique dominé par les hommes³⁵⁷. Les années trente leur avaient été favorables grâce au Federal Art Project ; cependant, dans les années quarante et cinquante, elles étaient à nouveau mises à l'écart³⁵⁸. Anne Ryan en était bien consciente ; d'ailleurs, jusqu'en 1950, elle signait ses tableaux avec l'initiale de son prénom³⁵⁹. Peggy Guggenheim, qui avait ouvert sa galerie, *Art of This Century* en 1942 allait aider les femmes à sortir de l'ombre. Dès 1943, elle organise une exposition intitulée « 31 Women » et expose des œuvres de Frieda Kahlo, Meret Oppenheim mais aussi de Irene Rice Pereira, de Louise Nevelson, Kay Sage, Dorothea Tanning ou encore de

³⁵⁵ Un été, pendant la guerre, Hayter avait installé son atelier dans l'appartement d'Anne Ryan.

³⁵⁶ *Anne Ryan Papers*, 6 nov. 1940, p. 4

³⁵⁷ Le compliment qu'avait fait un jour Hofmann à Lee Krasner, son élève, trahit le sentiment de misogynie de nombreux artistes de cette époque : « This is so good you would not know it was done by a woman ». Cité par Charlotte Streifer Rubinstein dans son ouvrage *American Women Artists* (New York : Avon Books, 1982) 271

³⁵⁸ Charlotte Streifer Rubinstein évoque la situation difficile des femmes pendant ces années-là, aussi bien dans le domaine artistique que littéraire : « After the giant leap forward taken by women artists under the Federal Art Project in the 1930s, one might reasonably have expected them to come into their own in the 1940s and 1950s, as American art moved toward world leadership. But just the opposite proved to be the case. The forties, fifties, and sixties turned out to be a period of increased discrimination. The leading galleries carried few works by women, and very few women had solo shows in major museums in this period » *Ibid.*, p.268

³⁵⁹ Sa fille témoigne : « She admitted one Sunday afternoon as we were reviewing her week's work that she was fed up with numbering them and we agreed that the important thing was to sign each one. She did that with practically every one, usually signing "A. Ryan" because she felt there was a lot of prejudice against women. There are only a handful signed "Anne Ryan" ». Lettre à Robert Koenig, Montclair Art Museum, *op. cit.* Elle avait aussi son propre code et langage secret : en guise de signature, elle apposait un signe astrologique sur certains collages. Sur d'autres, en particulier sur ceux qu'elle préférait et qu'elle souhaitait conserver, elle signait au verso (une pratique ludique chez les peintres cubistes) en inscrivant les initiales « IOM » (soit « MOI » en français).

l'écrivain Djuna Barnes. C'est elle également qui fera connaître Anne Ryan en 1950.

Cependant, jusqu'à cette date, l'artiste restera dans l'ombre et en marge des expressionnistes abstraits, seule à côté de ses amis, comme elle le note dans son journal. Sa première exposition de peintures a lieu à la Marquie Gallery en 1941 et, le soir du vernissage, elle écrit : « Got in my first show Contemporary Arts on 57 St. Put in "Trees in March Dusk". Reception. No one spoke to me »³⁶⁰. Dans ce court énoncé se lisent la souffrance et la cruauté du rejet³⁶¹. L'artiste est présente mais elle n'est pas l'objet d'un intérêt. Un peu plus tard elle fréquente l'atelier de Hayter mais là seuls quelques artistes assistaient aux cours de gravure et la plupart travaillaient seuls³⁶². Le sentiment de solitude traverse son journal, solitude de l'artiste (« There is no one in the world more alone than a painter ! no one »³⁶³) mais aussi solitude d'une femme profondément marquée par les années de guerre et de privation. Elle note le 6 janvier 1941 :

Great war speeches & war thoughts. The light burns in the corner before the Cluny Virgin. (The light is my one luxury.) May she help all those suffering in the world. Did you ever come accross (sic) a woman who never went out – but always stayed at home with a candle lighted ? The dusk sky above New York is like blue velvet between the lengths of walls. Is someone coming – coming up the dark cold stairs ? Winter & dusk finally get into the house³⁶⁴

Elle exprime ici le désarroi et la détresse de toute une génération d'hommes et de femmes blessés par la guerre. Face au chaos et à la souffrance du monde, la plupart des artistes de la fin des années quarante et des années cinquante se détournent de la réalité socio-politique et se tournent vers le monde intérieur.

L'écriture surréaliste et l'abstraction définissent le travail de ces peintres. Immersée dans ce milieu, Anne Ryan puise des éléments dans ces deux courants principaux : elle emprunte d'une part, la touche spontanée, intuitive et subjective du surréalisme et, d'autre part, la ligne classique, issue du cubisme. Les peintres et en particulier Jackson Pollock, De Kooning, Hans Hofmann et Clyfford Still montrent tous un intérêt pour la densité et la texture des matériaux. Par ailleurs, sous l'influence de Josef Albers, ancien professeur au Bauhaus qui enseignait au Black Mountain College, les recherches sur la matière,

³⁶⁰ *Journal of Anne Ryan*, p. 2

³⁶¹ Ceci est un exemple de la castration au sens strict et l'on pense à « The Love Song of J. Alfred Prufrock » : « I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think that they will sing to me ». T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962* (London : Faber and Faber Ltd, 1963)

³⁶² Hayter raconte lors d'un entretien : «... there was no sort of row of people sitting down and working together ; that really doesn't represent the workshop at all because people came and went. Some of them were enrolled formally and some of them really weren't. We were very careless about the matter of who paid dues and so forth. They would drop in at any time they would like. What I found in practice, which I think a lot of people will tell you about that period, was that most of these people didn't know one another». «An interview with Stanley William Hayter», *Arts Magazine*, vol. 60, Jan. 1986, p. 63.

³⁶³ Nov. 25 1941. *Op. cit.*, p. 12

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 20

notamment sur l'opacité et la transparence, s'intensifient.

De surcroît, avec le collage, un nouveau regard est porté sur les matériaux et la couleur et nombreux sont les artistes qui expérimentent ce médium parallèlement à la peinture, comme Robert Motherwell, William Baziot, Theodoros Stamos ou Ad Reinhardt. Il apporte une grande liberté gestuelle, un rapport direct et tactile avec la matière, favorise des rapprochements inattendus et la confrontation d'éléments d'origines diverses. Pour Motherwell, par exemple, le collage permet d'insérer toutes sortes de choses appartenant à son univers familier et de les convertir en un langage plastique. Le collage reconstitue une unité à partir de fragments et chaque partie, saisie dans sa différence, est mise en valeur et pensée dans sa relation avec les autres parties et avec la totalité. Il implique une plus grande manipulation de la matière et un rapport physique plus étroit entre le corps et le matériau. Il se prête également à un travail sur format plus petit et suppose une nouvelle appréhension de l'espace, une pratique rare à une époque où les artistes réalisaient des toiles monumentales. Celles-ci saturaient le champ de vision du spectateur produisant un effet d'enveloppement. Pour Mark Rothko, elles avaient à la fois un caractère inquiétant et intime ; une relation privilégiée, une communion devaient ainsi s'établir avec le spectateur englobé dans l'ambiance lumineuse des tableaux.

Par son écriture et par le format, Anne Ryan apparaît donc comme une artiste isolée, une figure d'humilité parmi ces peintres épris de grandeur qui entretenaient le culte du moi. Elle est parmi eux mais elle se singularise et reste donc toujours « à côté »³⁶⁵. Elle se rapproche ainsi plutôt de Kurt Schwitters à ses débuts car comme lui, elle préfère le petit format et la compacité de la structure cubiste aux improvisations impulsives de l'expressionnisme abstrait, ainsi que le rappelle Holland Cotter :

(...) Ryan was an active participant in the New York art world of the 1940s and '50s. (...) Many of the vanguard artists and artist-theoreticians were her friends, though one imagines she cut a singular figure among them. (...) At a time when pictorial colossalism and "the egomania of oil painting," to borrow Arp's characterization, were being heavily promoted, Schwitters was working in an intimate, miniaturist format³⁶⁶.

Ce sont les premiers collages de Schwitters qui la fascinent car ils condensent dans un format réduit une multiplicité d'éléments :

See this. And that. What he could do in such a small space ! How he transformed bits of paper and scraps of cloth ! They were not just this but went through a transformation and became art. The whole is greater than its parts. I'm going to try it³⁶⁷.

Le soir même de l'exposition des œuvres de l'artiste allemand à New York, elle réalise son premier collage lui empruntant son goût pour la matière et son écriture compacte forgée à partir du cubisme et de l'abstraction géométrique. Elle saisit l'essence esthétique

³⁶⁵ Sa fille observe : « (...) by the end of '47 she [Anne Ryan] was somewhat dismayed that she was apparently not in the mainstream of American art ». Lettre à Robert Koenig, *op. cit.*, p. 4.

³⁶⁶ « *Material Witness* », *op. cit.*, p. 177, 180.

³⁶⁷ Cité par Elizabeth Eaton McFadden, *The Saint Elizabeth Alumna*, *op. cit.*, p. 1.

de son travail mais récuse ses positions idéologiques, une différence que souligne également Holland Cotter :

Schwitters' collages speak of a social world of commerce and cafes through the printed ephemera they produced. Ryan's work ultimately posits another milieu altogether, one removed from the body politic and directly connected with the individual body itself³⁶⁸

Travail sur le corps, sur la trame : telle est la touche personnelle d'Anne Ryan, à la fois énergique et délicate dans la fragilité même du matériau fait de papier et de tissu. L'artiste coud, noue et troue, découpe, déchire et reprise, répétant ainsi des gestes ancestraux, des tâches féminines qui la confinent dans la sphère familiale et l'inscrivent dans la tradition. De cette manipulation d'un matériau proche du corps naît une œuvre intense et intime.

Elle participe à une tradition picturale que d'autres femmes au vingtième siècle ont exploitée, notamment dans le travail du tissage, de la broderie ou de la tapisserie, comme Sophie Taueber Arp, Sonia Delaunay ou Marguerite Thompson Zorach dans les années vingt, plus tard Anni Albers, Eva Hesse, Eve Peri et, à partir des années cinquante et soixante, des artistes telles Magdalena Abakanowicz, Lenore Tawney, ou Sheila Hicks. Aujourd'hui encore, des femmes comme Olga de Amaral, Claire Zeisler, Annette Messenger ou Ann Hamilton mais aussi des hommes, des artistes japonais et polonais notamment, se passionnent pour cet art parfois appelé « fiber art »³⁶⁹ et continuent à explorer ce matériau fait de fibre et de fils.

Fils de l'artisan qui réunit les morceaux d'une oeuvre picturale et linguistique aux multiples composantes : le travail d'Anne Ryan montre les différentes facettes d'un prisme, figure métaphorique du sujet que le poète met en exergue dans « Lines to a Young Painter » : « The eye, the folded and prismatic eye is there »³⁷⁰. L'œuvre dit l'ancrage au corps. Son étoffe est faite du croisement de deux écritures, le verbal et l'iconique.

Du scriptible et du visible

L'œuvre est déplacement, passage d'un art traditionnellement associée au temps à un art de l'espace. Elle est déplacement et métissage, comme le signalent les deux images dominantes développées dans « Why Should I Wait... » : l'image de la navette (« the

³⁶⁸ *Catalogue de l'exposition, Washburn Gallery, New York (5-30 novembre 1991) 3 - 4. Il faut noter également qu'elle ne formule jamais de revendications féministes.*

³⁶⁹ Ce terme générique « fiber art » est surtout employé aux Etats-Unis. Il concerne tout travail fait à partir de fibres d'origine végétale, animale et minérale. Voir à ce sujet l'article de Janet Koplos intitulé « World Wide Webs », *Art in America*, Feb. 1996, p. 41 - 47

³⁷⁰ « Lines to a Young Painter ». Voir Annexes p. 18.

insistent shuttles ») emblématique du mouvement de va-et-vient et celle du tissu aux motifs entrelacés (« Such paisleyed days as mine »³⁷¹), toutes deux reliées à la problématique du recouvrement, de l'apparition et de la disparition. Ces images figurent les deux axes de cette œuvre polymorphe qui joue sur les marges et les frontières du texte, tissu troué et rapiécé par endroits, aux bords le plus souvent élimés et effrangés.

Écriture de la fracture

La production plastique d'Anne Ryan montre les trous et les déchirures que l'écriture verbale suggère ou s'acharne à occulter. Cependant, même si le texte linguistique ne se caractérise pas par une facture éclatée à la manière des collages fondés sur le morcellement et la fragmentation, il met néanmoins en œuvre, par la thématique, une écriture de la rupture.

La production littéraire forme une sorte de collage à l'intérieur duquel sont juxtaposés et rassemblés des fragments de vies solitaires. Ce sont, pour la plupart, des portraits de femmes vivant en marge de la société : femmes célibataires à l'écart des autres (« From A Spinster »), veuves (« Mary Salome, Widow »), divorcées (« She Was Divorced »), exilées (« Ludvica »), prostituées (« Petite Recreo ») ; femmes recluses (« The Kiss », « Parable in Stone », « The Women of an Island ») ou rejetées (« Magdalene ») ; femmes criminelles (« Autumn ») ou au bord de la folie (« The Dove at San Vincente »).

Par ailleurs, les images liées à la notion de séparation prolifèrent et partout il est question d'obstacles, de bords et de limites à franchir, entre le dedans et le dehors, entre *je* et les autres, entre *je* et le monde extérieur. Ainsi, le mur dans « Eighty-One » ou la haie qui sépare les voisins dans « Lost Hills » figurent-ils l'impossible communication entre deux hommes. La deuxième partie de « Tin Su Tan » intitulée « The screen » décrit une jeune fille confinée à l'intérieur de sa maison, sorte d'écran qui la met à l'abri du regard des autres : « And I see you now/Through the unshuttered windows of your dwelling,/Standing wistfully beside your sheltering screen ». Quant à la vitre dans « For a Grandchild », elle signale la frontière entre extériorité et intériorité, entre le monde de l'apparence, de l'artifice et de la réalité : « *And for once the life-long disguise will flatten against the glass/And you will be able to see in the end/How unreal it all was...* »³⁷².

A ces images s'ajoute toute une série de mots associés à l'idée de privation : des préfixes (« un- »), des suffixes (« -less »), des termes à sens négatif (les adverbes « never », « without », des réseaux de mots centrés autour de l'absence, de la perte et du vide, comme « lost », « blank », « thin » ou « thinned »), des énoncés à sens restrictif (« To find **but** arid waste, **but** drought,**But**intervening pall ! »³⁷³), des phrases hypothétiques (« I know, if I were now to be with you (...) we should live, we two »³⁷⁴).

La coupure est inscrite dans les mots mais elle est également perceptible dans les

³⁷¹ *Lost Hills*, p. 11

³⁷² *Anne Ryan Papers*

³⁷³ C'est moi qui souligne, ainsi que dans les exemples suivants. « Grief », voir Annexes p. 3.

détours employés par l'auteur pour la masquer, c'est-à-dire dans les images et les métaphores. Sur le plan formel, seuls quelques signes typographiques signalent des points de déchirure et des ruptures dans les blancs du texte : les tirets, les points d'exclamation et de suspension, les italiques. L'auteur n'a donc pas recours à des phrases démembrées ou disloquées, ni à des vers saccadés ou à des mots amputés pour dire l'absence et la privation³⁷⁵. Les phrases sont parfois inachevées mais ce procédé a pour fonction d'élargir le sens et de dévoiler l'espace où se dissimule le non-dit du texte. La fracture est avant tout d'ordre sémantique alors que dans les collages, elle est visible à la fois dans l'architecture et dans le matériau (dans les plis, les trous, les accrocs). Cependant, le néant est toujours présent et le peintre partage le même souci que le poète puisqu'il est lui aussi constamment à la recherche de figures spatiales lui permettant de s'ériger des barrières et de marquer des limites afin de circonscrire le vide.

Figures de l'espace

Rétablir l'unité relève d'une véritable obsession chez Anne Ryan dont le travail consiste à façonner une œuvre dans le but de se protéger de l'effondrement. A cet effet, elle multiplie les images de circularité et d'intériorité pour dire le besoin de protection et de sécurité. Dans « Parable in Stone », le jardin clos du couvent au parcours labyrinthique est le lieu convoité des religieuses, lieu privilégié des rencontres et des regards furtifs :

The deep casement which looked out on the cloister showed the hollow angles of the garden covered with a thin, crisp snow ; these were the paths, precise and labyrinth, where the nuns walked when the weather was fine, and in summer the intricate turnings, meetings, gentle encounters, faces that appeared around bushes or against tall flowers which these windings permitted, delighted these women. Sainte Genevieve was a small and ancient convent on the outskirts of a city. It was entirely enclosed by a wall twenty feet high³⁷⁶.

Là, les corps s'assouplissent, comme le sous-tendent les mots liés au mouvement (« labyrinth », « intricate turnings », « windings ») opposés à la rigidité des habits empesés (« impenetrable black », « Their starched coifs restricted their motions »). Cette opposition est également mise en lumière par l'incise « precise and labyrinth » alliant deux mots fondés d'une part, sur l'idée d'ordre et de discipline (« precise » fait écho à « angles ») et, d'autre part, sur l'interdit et le désir de transgression. Le jardin est le lieu des échanges qui transporte les religieuses hors de leur solitude, vers un ailleurs fantasmatique. De même, dans « The Kiss », le couvent des franciscains est situé dans un jardin entouré d'un mur et parsemé de petites grottes, autre lieu de la dissimulation et figure métaphorique du désir enfoui (« It was situated in a walled garden, studded with vine-covered grottos »³⁷⁷). Le jardin est l'expression métaphorique du désir ; il est une

³⁷⁴ « How Beautiful It Must Be... », voir Annexes p. 4.

³⁷⁵ L'usage que fait Emily Dickinson du tiret par exemple est de toute autre valeur sémiotique. Pour plus de détails, voir Christine Savinel, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, op. cit

³⁷⁶ *Anne Ryan Papers*, p. 2. Voir supra texte étudié p. 51-54.

sorte de paradis perdu, un lieu de la plénitude et de l'accomplissement des désirs, qui abrite les sentiments les plus intimes de l'homme ³⁷⁸ Enfin, c'est à un jardin métamorphosé (« allegorical garden ») que l'auteur fait référence dans « Para Lavar » :

Lingering a moment outside in the corral the glow of the embers make the grotesque trees into a new allegorical garden, one as strange as a tale of some enchantment where there is always spring, sugar for fruits or candied flowers ³⁷⁹ .

La tour figure cet autre espace clos, du plein, de la protection et de l'intimité. Dans « How Far You Are... » le désir de l'être aimé est de se voir construire des tours d'argent à l'intérieur desquelles résonnent une multitude de sons doux et apaisants :

How far you are that never your lost voice Can build me silver towers of soft sound - Can come to fold me, leaving me no choice But be strong in all that strength I found ! ³⁸⁰

La tour est le lieu de l'enfermement et de l'étreinte, qui protège et emprisonne tout à la fois (la répétition de la sifflante et la rime pour l'œil qui réunit les monosyllabes « lost », « soft » et « fold » contribuent à faire ressortir cette double aspiration). D'autres figures spatiales comme la pierre de jade ovale dans « Tin Su Tan » ou les collages empruntant cette forme, corroborent le désir sans cesse réitéré de retenir, dans un espace limité, ce qui échappe ou est menacé de disparaître.

L'écriture linguistique de même que l'écriture plastique d'Anne Ryan ont partie liée avec l'origine et le continu (ce qui tient ensemble). Un rapport s'établit entre le poème, espace à deux dimensions et le collage, notamment dans son architecture quadrillée car tous deux sont une trame trouée de béances mais aussi un lieu du croisement, du resserrement et du recentrement. Le sonnet, par exemple, impose ses règles et son cadre et permet de ce fait de ne pas se perdre. Il met le sujet à l'abri de l'errance car il figure une enveloppe, tout comme la forme ovale dans les collages. Dans son espace limité, il contient une éternité (« a small eternity »), ainsi que l'affirmait Louis McNeice. Tout comme l'œuvre d'art, la poésie est un acte de fabrication et un espace mouvant que le poète et le peintre tentent d'investir, comme si à partir de là, tout pouvait recommencer, une manière pour l'auteur de préserver un monde – ou simplement des restes – à l'abri du temps.

Écriture de la relique

L'écriture d'Anne Ryan porte en elle la marque d'une angoisse face au temps. Aussi, pour capter l'intensité du moment, l'écrivain et l'artiste s'efforcent tous deux de l'immobiliser : le premier en jouant sur le rythme et sur la texture sonore des mots, le second en scellant

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 1-2

³⁷⁸ Selon saint Jean de la Croix, Dieu lui-même est un jardin, figure allégorique de la communion spirituelle. L'on songe également à l'épouse célébrée dans le *Cantique des Cantiques* décrite comme un jardin clos

³⁷⁹ « Para Lavar ». Voir *Annexes p. 45*.

³⁸⁰ *Lost Hills*, p. 16

des petits bouts de papier et de tissu dans la matière picturale et en montrant le temps à l'ouvrage.

Dans les écrits, l'adverbe « still » revient inlassablement pour dire la nécessité d'arrêter le temps face aux menaces d'un monde fluctuant, comme l'affirme la voix dans « From A Spinster » :

On this quicksilver, happiness, who can put a finger ? Who can say, "Now, this moment, it is mine !"? Only in the seldom stilling of this whirlpool that is life (...)

³⁸¹ .

Retenir l'instant (« the seldom stilling ») : tel est aussi le désir de l'amant dans « Tin Su Tan », désir exprimé par l'entremise d'une image spatiale, une coquille, suggérant un lieu clos protecteur :

This instant is bestowing, And treasure for night this shell-like dawn Will down the years be blowing !³⁸²

Souvent le poète a recours à des mots composés et use de formes participiales afin d'augmenter le volume des mots et leur donner ainsi plus de résonance, comme dans « Rosamond » où elle évoque le moment des rencontres amoureuses, à l'abri du temps (« Let us quickly turn away/From telling dial and hour glass ») et à l'écart du monde :

O King, You are a lonely thing To grieve and to remember ... That stilled May day you brought me here You were not king, but lover, Saying "Rosamond, look, a place for us, a shelter !" And it was evening and the birds talked, mating... Close-shuttered and low-gabled gardened spot, Your peace is worth a world forgot ; You make endurable the waiting !³⁸³

Les mots aux accents keatsiens se font écho (« shelter » répond à « close-shuttered » et à « close-gabled gardened spot ») pour traduire le désir romantique de préserver un lieu, le lieu secret des amants, comme le soulignent le rythme ralenti des vers centraux et l'incise « look, a place for us, a shelter ! » (« shell » fait écho à « shelter »).

Dans d'autres textes le poète accumule les formes « -ing » qui contribuent à créer une impression de pesanteur, ainsi qu'en témoigne le poème « Grief » écrit sur le ton de l'élégie :

O hear me grieving as I pass On these unending roads that mass New burdens as they run ! With velvet this autumnal night Will mantle waning day. What black can cover up the sight Of gaping grief (...)³⁸⁴

Une voix plaintive mi-hopkinsienne, mi-tennysonnienne se fait entendre qui résonne dans tout le poème de l'écho des allitérations (« grieving », « gaping grief ») et des rimes aux voyelles longues (« pass », « mass »). Ailleurs, pour accentuer le sentiment de profusion, l'auteur emploie des mots qui condensent différentes sensations : visuelles et auditives

³⁸¹ 'est moi qui souligne. Annexes p. 7.

³⁸² *Ibid.*, p. 10.

³⁸³ Annexes p. 16

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 3.

dans « Music » (« these old and spangled melodies »), visuelles et gustatives dans « From A Spinster » (« this ginger-bread balcony »), ou encore visuelles et tactiles dans « Tin Su Tan » (« this new-embroidered screen »)³⁸⁵ Elle tisse ainsi une série de syntagmes qu'elle accumule dans son œuvre afin de suggérer une impression de dilatation du temps.

Partout se lit le désir de scruter la matière phonique des mots, en augmentant leur volume et en donnant du poids aux syllabes. Aussi l'auteur a-t-elle tendance à saturer un vers ou un poème d'une seule consonne : par exemple, la lettre /w/ qui laisse entendre *je* et *l'autre* (« double you »), dit tout à la fois le lien, l'entrecroisement et l'entrelacs, comme dans « **W**ound me anew »³⁸⁶ mais aussi l'enfermement et la menace de la mort, comme dans « What Winding Road... » où la répétition de la consonne dessine une série de figures en chiasme :

Shadows now stand, their long black fingers wind (...) And gates unconsciously unlocked have lined The walk with shadows, swaying in the light. Evening again waves down the whitening wheat... Sorrows are wounds as sorrows always are³⁸⁷

Ici les formes « -ing » se combinent aux allitérations et à l'accumulation des monosyllabes pour suggérer une sensation de lourdeur.

De même, l'auteur surcharge certains passages du son /k/ toujours étroitement lié au corps, c'est-à-dire à l'enfermement et au repli, comme dans « Blue Collage »³⁸⁸. Ailleurs, la récurrence de la consonne traduit la dureté de la pierre et sous-tend le désir de sécurité et de protection, notamment dans « Mass at Palma » :

High, strong from the sea, are the rocks of the coast, first rocks with their crescents of foam. From these, after a stretch of road, soar the walls of the city, but walls set against a rise of land, set like a bulwark. They enclosed forts. The Arab, crooked streets are in full view above³⁸⁹.

Enfin, la répétition de la consonne /s/ trahit à la fois la sensualité et la blessure, comme dans « From A Spinster », un poème qui oscille sans cesse entre fantasme et réalité :

No tapping satin slipper, Was able to soften the stiffness of my pose. (...) And the sea... Oh the sea ! (...) Still I knew at times he must remember : A scarred sign, as surely as with searing steel, Marks any we have loved !³⁹⁰

De surcroît, pour renforcer le poids des mots et susciter un effet d'amplification, le poète répète des séries de mots aux voyelles allongées, comme ici « sea » faisant écho à «

³⁸⁵ Annexes p. 5, 10

³⁸⁶ « Music » *Lost Hills*, p. 13

³⁸⁷ *Lost Hills*, p. 20.

³⁸⁸ Voir *supra* poème étudié p. 96-98.

³⁸⁹ *The Commonwealth*, op. cit., p. 521

³⁹⁰ Annexes p. 6, 7.

ring steel » et « scarred » répondant à « Marks ». D'autres vers asonancés portent les mots clés du poème, notamment les substantifs « dream », « delight » ou « groove » opposant désir et frustration :

To murmur anew its accompaniment to a dream (...) The hardened beaches stretching in the barren noon (...) Contentment in its accustomed groove³⁹¹ .

En outre, les marqueurs de ponctuation qui, par endroits, trouent le texte poétique sont autant d'indices révélant l'épaisseur du tissu de non-dit. Ainsi, dans le vers central de « Still May Embark... » (« A touch – to feel these hands upon a dream... »³⁹²), le tiret après « touch » et les points de suspension après « dream » ont-ils pour fonction non seulement de mettre les mots en exergue mais aussi de souligner l'intervalle, le creux où se glisse la charge fantasmatique du poème. Il en est de même de « Rosamond », un texte sur la nostalgie et le désir de retrouver le temps perdu des étreintes amoureuses :

And if I wait... and if I wait, There comes a king soon ! (...) I'll walk the swaying edge tonight To see the world I've lost... (...) You are a lonely thing To grieve and to remember... (...) And it was evening and the birds talked, mating... (...) Your mind must naked flashes get Of this cool labyrinth... (...) And you are here a small way from my eyes, Beyond this little reaching of my hands...³⁹³

Dans ces espaces lacunaires symptomatiques du manque et de la perte à l'origine du travail d'écriture s'entend avec plus de force la voix du sujet énonciateur, si souvent distante et retenue. La poésie s'apparente bien à la pratique du collage fondée sur la dialectique du montrer-cacher et penser/panser. Dans d'autres poèmes, c'est par le truchement de l'intertextualité que se dévoile la texture du tissu invisible. L'intrusion du mythe, par exemple, a pour fonction essentielle de faire émerger le sens caché du texte, comme à l'ouverture de « Sonnet », un court poème sur l'effritement du monde matériel : Dionysius, now discover any Meaning (...)³⁹⁴ .

Au début de « XXIII » le sens fait irruption à l'interstice entre deux vers :

Now world of beasts, oh peopled world of tongues, Cynthia, winding me with your bright hair, The day is done(...)³⁹⁵ .

Ici dans l'entretoile (comme une pièce ajoutée, cousue entre deux bandes de tissu), à travers la figure de la déesse lunaire, suave et voluptueuse, se lit le désir, celui d'être enveloppé, enlacé par la chevelure afin de ne faire qu'un avec la femme ou l'amante rêvée. A l'évocation de l'amour, de la beauté et de la sensualité portée par ce vers enchâssé dans la trame du texte se greffe la question de la mort développée dans le poème. Le mythe s'insinue dans le texte poétique d'une part, pour créer un effet de dilatation et d'amplification renforcé par l'emploi de « winding » et, d'autre part, pour en

³⁹¹ Annexes p. 8

³⁹² Lost Hills, p. 10

³⁹³ Annexes p. 14, 16, 17

³⁹⁴ Anne Ryan Papers.

³⁹⁵ Annexes p. 21

faire surgir les strates inconscientes. Ce procédé est également à l'œuvre dans « Mary Salome, Widow » qui se caractérise par la superposition de différentes couches temporelles : le présent de la narration, le passé mythique du temps de Salomé et le présent atemporel du religieux³⁹⁶.

Tels sont les nombreux signes visibles et invisibles attestant le désir de reconquérir le temps perdu ou d'en retenir quelques bribes : des lambeaux de mémoire ou quelques fils d'un tissu usé qu'Anne Ryan, l'artiste, colle avec soin afin de ne pas perdre la moindre trace et de conserver ainsi un lien avec de ce qui a été.

Traces et empreintes

Ce sont les textes en prose et en particulier les écrits sur Majorque qui rendent compte avec le plus d'acuité de cette écriture de la quête : du passé, des racines, de l'identité. Le village de Petra où a séjourné l'auteur figure le lieu même de la pétrification, comme le laisse entendre le signifiant, lieu minéral, fossilisé. Là, dans les traces et les empreintes laissées par le temps et par l'homme, des pans d'histoire se lisent dans la pierre (« visible » est un adjectif récurrent dans « Petra de Mallorca »), comme le Moyen-Age :

The trades are as they were when the guilds flourished (...). No one has thought of changing these dwellings, all is left ; the traditional manner of living is here³⁹⁷.

Tout un mode de vie basé sur les traditions et l'oralité se donne à voir et à entendre :

Some roisters in the calle are marching in the darkness and beating a heavy, zambamba drum. Africa sounds there (...) the whole ancient exchange of the Mediterranean piece by piece is visible in these sounds³⁹⁸.

Par ailleurs, malgré la froideur de la pierre qui confère au lieu un aspect peu hospitalier (« At first sight it is an ugly place, no outsider cares to live there »³⁹⁹), Petra est un village où se dissimulent des richesses (« a wonder is hidden in all the streets »), dans ses petites rues ou à l'intérieur de ses maisons.

Les détails abondent pour signaler le travail du temps sur la pierre, le bois, les tissus et les couleurs. Ainsi, dans « Andulasian Wash Day » encore intitulée « Para Lavar », les empreintes du temps se lisent-elles dans le creux de la pierre, sur les murs du patio ou encore sur la table placée au milieu dont la texture rappelle la douceur de la soie :

There are three walls ; one bears a date, cut in, carved, softened with age : '1640'. A table of beautifully rounded gray stone worn as soft as silk is in the centre of the patio under the fig tree (...)⁴⁰⁰

³⁹⁶ Voir *supra* p. 173-181

³⁹⁷ « Petra de Mallorca ». Voir Annexes p. 48.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 49.

³⁹⁹ Annexes p. 48

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 43

Le visuel et le tactile sont réunis ici dans la juxtaposition des participes « cut in, carved, softened » ainsi que dans les rapprochements sonores entre l'occlusive et la sifflante. De même, dans l'église du couvent de saint Bernard, les murs ressemblent à une tapisserie aux couleurs fanées :

The walls are made of sharp ochre rocks so roughly set and plastered, so harsh and jumbled, that with the years the surface has taken on a tapestry appearance, its dull yellows and reds knotted against the green of its moss, the mauve of its shadows, the citron of its stainings⁴⁰¹

Ces couleurs passées se mêlent à des couleurs vives dont certaines ont des reflets menaçants (« shadows »), comme le sous-tendent les mots « knotted » (le lien mais aussi le nœud) et « stainings » (la tache, la salissure). Quant aux statues en bois recouvertes d'or dans le chœur de l'église, elles donnent à voir elles aussi la patine du temps : des couleurs douces, moelleuses et veloutées (« mellow » est répété), des teintes irisées, des marbrures :

With years the heads, faces, rosy infants, and garlanded columns have been patined and mellowed. The gold has aged in coppery tints and iridescent (sic) streakings (...)⁴⁰²

Enfin, dans « Late Blooms the Eglantine », le grain du bois a la couleur fauve et la douceur de la fourrure :

The whole parlor furniture (...) had been moved out on the lawn. There in the sunlight they were like relics faded and used ; where hands had passed over the wood, stroked the wood so many years the oak grain showed familiar markings as tawny and soft as fur⁴⁰³

Les meubles, objets familiers du quotidien, comparés à des reliques sont témoins d'un vécu. Ils recueillent les traces des années et les empreintes des mains : les verbes « passed over » et « stroked » disent le contact des doigts glissant sur le bois, un effleurement délicat semblable à une caresse.

La pierre, le bois, les étoffes sont donc des matériaux auxquels l'auteur porte un intérêt tout particulier, matériaux perméables au temps et sujets à de multiples métamorphoses. Cette sensibilité à la matière, notamment à la couleur et à la texture des objets (le visuel et le tactile étant constamment associés) est perceptible dans l'œuvre plastique faite à partir de traces et d'empreintes. Les gravures sur bois montrent leur grain, leur texture ligneuse et compacte ; les collages déploient une variété de papiers et de tissus d'épaisseurs différentes, jaunis, ternis et maculés. Le temps mais aussi le corps y ont laissé des traces et des empreintes : des salissures, des déchirures, des points de couture, la marque du doigt ou de la paume de la main de l'artiste appuyant sur le matériau pour faire adhérer la colle ou, dans les gravures, pour faire ressortir le grain du bois. Ce sont des stries et des griffures, des trous, des fils d'un tissu élimé parsemés dans l'œuvre.

⁴⁰¹ « San Bernadino », *Anne Ryan Papers*, p. 2.

⁴⁰² « San Bernadino », p. 4.

⁴⁰³ *Anne Ryan Papers*, p. 2.

La touche personnelle de l'artiste se lit dans ces empreintes matérielles laissées sur le support. Celles-ci sont semblables aux nombreuses traces graphiques que l'écrivain inscrit sur la page : les signes typographiques, les italiques par exemple (« / » la lettre penchée dans « Why Should I Wait... ») qui sont autant d'indices d'une mise en valeur de l'énonciation, cette marque par laquelle l'auteur donne à entendre quelque chose en plus de la signification. La voix s'affirme également dans les points de suspension qui impliquent à la fois un silence et une ouverture. Dans « How Beautiful It Must Be... » les trous dans le blanc du titre soulignent l'impossible⁴⁰⁴. Ailleurs, comme dans « Still May Embark... », les points de suspension apparaissent après un énoncé lourd de sens : « A touch – to feel these hands upon a dream... ». Quant aux points d'exclamation, ils condensent toute la charge émotionnelle de la voix énonciative : la colère et l'indignation dans « Why Should I Wait... » (« Possession still remains that cruel thing/That locks a sky or mocks a fettered wing ! »⁴⁰⁵), la douleur liée à la perte dans « Still May Embark... » : « Window are for sighting what is lost ! »⁴⁰⁶. D'autres indices sont signifiants, comme les ratures, les corrections et les rajouts dans les manuscrits, les originaux et les textes dactylographiés où la main de l'auteur intervient entre les lignes pour effacer et défaire ou au contraire pour corriger. Ce sont des balises ou points de repères, les traces d'une énonciation disséminée dans l'œuvre ; en d'autres termes, le fil qu'Anne Ryan tend, dissimule et fait apparaître à nouveau. L'auteur se livre à un travail du couper-coller, un travail artisanal d'incision, de raccordement et de surfilage, en un mot à un collage⁴⁰⁷. Mutilés ou chargés d'annotations, les écrits donnent à voir les traces matérielles d'un processus en train de se faire et dévoilent les conditions de l'émergence du texte, ce moment parfois douloureux pour l'écrivain qui consiste à se heurter aux mots.

Chez Anne Ryan, ce sont pour la plupart les textes écrits à Majorque où elle s'est entièrement consacrée à l'écriture qui portent les traces de sa main. Certains sont truffés de signes d'insertion ou de biffures qui témoignent de ses tâtonnements et de ses hésitations mais aussi de ses souhaits et de ses désirs inconscients. Ils sont les nombreux jalons que l'auteur pose sur la page et que le lecteur tente de rejoindre participant de ce fait à la constitution du sens. Les vestiges laissés par l'écriture nous renseignent ainsi par bribes éparses sur le sujet à l'origine de l'œuvre, c'est-à-dire l'auteur/l'autre, l'inconnu.

Quelques textes sont modifiés dans le but de créer des effets stylistiques, pour changer le tissu sonore et rythmique d'une phrase par exemple, comme dans « Moonlight » où la répétition de la chuintante dans une court énoncé rajouté de la main de l'auteur contribue à renforcer l'atmosphère pesante de la nuit :

⁴⁰⁴ Annexes p. 4.

⁴⁰⁵ *Ibid*, p. 3.

⁴⁰⁶ Voir *supra* p. 111

⁴⁰⁷ Comme l'affirme Antoine Compagnon, « le travail de l'écriture est une réécriture, dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre. (...) toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire ». *La Seconde main ou le travail de la citation* (Paris : Editions du Seuil, 1979)

Each inch is changed, *slowly every inch* is black or silver⁴⁰⁸.

Parfois elle numérote des membres de phrases et révèle ainsi les étapes successives de son travail de fabrication, comme elle le fait dans « Para Lavar ». En outre, à chaque fois elle rature, élimine, rajoute ; bref, elle tisse la forme :

Maria pours water into the kettle and Tia opens a deep tin box full of a soft, almost liquid emerald – it is their washing soap (made of the² oil of olives,) (a green¹ castile, very pure and mellow.) (sic)⁴⁰⁹

Dans la version originale de « Mass at Palma », l'iconicité du texte montre l'élaboration entre le dire et le faire :

It is at the foot of this last wide flight that a wonder commences at the height : the quivering mirrors of the water, or the sun and heat on the vast stone, but these actual and living ~~make the~~ walls seem to rise at each step, to recede and rise, this is a moment when the exaltation of the heart is weighted in vain with facts, when through the haze of the sun the facts of demension (sic) and proportion are focussed (sic), are steadied ... but are lost⁴¹⁰

Dans la version publiée, ce bloc est scindé en deux parties et les éléments biffés refont surface. L'auteur/scripteur s'est transformée en lecteur de son propre écrit et a procédé à des transformations, notamment dans le schéma rythmique des phrases. Ainsi, dans la version finale, les phrases déroulent-elles un rythme ternaire produisant un effet d'équilibre et de balancement, comme dans un texte poétique :

It is at the foot of this last wide flight that a wonder commences ; be it the height, the quivering mirrors of the water, or the sun and heat on the vast stone, but these actual and living walls seem to rise at each step, recede and rise. This is a moment when the exaltation of the heart is weighted in vain with facts, when through the haze of the sun the facts of dimension and proportion and focused, are steadied... but are lost⁴¹¹.

Anne Ryan était sensible à la musicalité des phrases et ses écrits sont ponctués de références au rythme (« the repeated color becomes a rhythm » ou encore « there is the same fierce expression of men thinking only of rhythm and the fundamentally obscure need to express it » écrit-elle dans « Petra de Mallorca »⁴¹²). La musique agit sur le corps tout entier, lieu où est à rechercher le sens.

D'autres exemples concernent des textes dans lesquels sont rajoutés ou rayés des détails relatifs à une couleur, à la matière, à la forme ou à la taille d'un objet. Par exemple, les adjectifs « tiny » ou « little » récurrents dans l'œuvre apparaissent et disparaissent inlassablement. L'écrivain opère donc un travail sans relâche dans l'axe syntagmatique et

⁴⁰⁸ C'est moi qui souligne. *Anne Ryan Papers*, p. 1.

⁴⁰⁹ Voir Annexes p. 44.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 2

⁴¹¹ *Op. cit.*, p. 521

⁴¹² « Petra de Mallorca », texte original, p. 1, 4.

paradigmatique. D'autres mots biffés subissent des métamorphoses et des substitutions, telle la préposition « above » remplacé par l'adjectif « alone » dans « San Bernadino » :
(...) a graceful tender Virgin, inclining, listening, a woman above, ^{alone} powerful and secure ⁴¹³ .

Ce texte est intéressant car il propose deux lectures différentes, notamment à la clôture. Le texte dactylographié donne à lire une description détaillée de l'église, des couleurs, des étoffes tandis que l'original est plus elliptique et insiste davantage sur l'état d'abandon du lieu tout en rappelant les liens entre Serra et la Californie. Les derniers mots du manuscrit (peu lisible par endroits) dont le titre est « The Church of Junipero Serra » sont révélateurs :

It is rumored that the city of Los Angeles (...) a tablet placed at the door & another in the cloister near the well so that Californians who are far away from that at least by one city this place is not completely forgotten (...) ⁴¹⁴ .

En filigrane se devine une voix, celle de l'auteur elle-même, femme écrivain mise à l'écart, totalement abandonnée («completely»), comme l'église de Junipero Serra si peu connue des Américains («*it is practically unknown in their great state* » ⁴¹⁵) et qu'elle tente de réhabiliter. D'autres exemples corroborent cette impression, comme la répétition de « last », « unknown », « forgotten » dans l'œuvre. Le chapitre d'ouverture et les premières pages de « The Dove at San Vincente » sont éclairants à ce sujet :

That inland sea which is the Mediterrean (sic) seems enchanted (...). This wild, bright coast beyond San Vincente on the south rim of the bay was so strange and forgotten that shipmasters passing it on their way to the mainland pointed it out as one of the ^{last} eerie and deserted rims of land left in the world. Mediterrean ⁴¹⁶

Ici le signifiant « Mediterrean » (rean / ryan) est un indice significatif de cette voix qui cherche à se faire entendre. Le mot est mis en exergue dès la première ligne du texte et il est rajouté de la main de l'auteur à la fin du paragraphe pour dire l'oubli et l'abandon. Il figure un espace intérieur (« inland ») et un lieu en marge (« south rim », « deserted rims »), unique (« one of the *last* », « left in the world ») mais aussi mystérieux et inquiétant (« eery »). Un autre écho se retrouve dans « Petite Recreo » :

This is the Petite Recreo, a back alley café in a huge Spanish capital city crowded with arches, ocher walls, bells ringing and the wide, soft Mediterrean outside (...)

⁴¹⁷ .

L'enjeu de ce texte est de souligner une ambiance et un sentiment de bien-être. Là, parmi les danseurs et les protituées, c'est une place que l'auteur cherche : « And the customers do not come for the tawdry wall paper but to see and be part of the dances » ⁴¹⁸ Dans «

⁴¹³ *Op. cit.*, p. 4

⁴¹⁴ *Anne Ryan Papers*, p. 3.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 1

⁴¹⁶ *Op. cit.*, p. 1, 3.

⁴¹⁷ *C'est moi qui souligne. Anne Ryan Papers*, p. 1

San Bernadino » le mot rajouté « pained » au lieu de « painted » pour décrire l'habit de la Vierge (« her magnificent ^{pained} robe shining with yellow medalions ») est également révélateur. La lettre tombée par mégarde ou inconsciemment dévie soudain le sens premier du texte pour en superposer un deuxième associant peinture et douleur. Le texte ou l'art en général est bien ce cache, voire ce leurre qui met sans cesse en œuvre la dialectique de la présence et de l'absence.

Entre les lignes se glissent ainsi des fragments d'une vie personnelle que l'écrivain s'acharne à occulter et qui pourtant resurgissent par intermittence ⁴¹⁹. Ce sont des restes, des lambeaux ou des bouts de charpie, cette partie qui tombe à côté de soi et qui échappe (« Nothing was wasted here, nothing was thrown out until it fell apart », écrit-elle dans « The Kiss » ⁴²⁰). D'autres fragments raturés concernent des énoncés d'ordre autobiographique, comme dans « Mediterranean Fishing Boats » où le pronom personnel « we » est tantôt biffé, tantôt laissé apparent (Fig. 31 p. 352). Ce jeu du montrer-cacher trahit tout à la fois une volonté de dissimulation et de distanciation et se lit comme la marque d'une surenchère de l'énonciation. L'auteur ajoute et efface sans arrêt, une pratique mise en œuvre également dans ses gravures et dans ses collages. De même dans « Para Lavar », les segments rayés rendent compte de sa propre expérience (Fig. 31 p. 352) et relèvent d'appréciations personnelles :

How good it is to be in the midst of These strong, healthy, feminine tasks ! have their own magnificence ⁴²¹ .

Dans le tracé de la main de l'auteur, dans le geste fluide dessinant des lettres aux formes voluptueuses et larges, se lit également le rapport entre le travail d'écriture et le corps. De surcroît, autour de la phrase sont tissés tout un réseau de mots reliés à la notion de rythme et de fluidité : « Dona Clara (...) commences to pour », « the clothes (...) have this steaming water pouring over and over. Her motions become rhythmical » ⁴²² .

Dans cette écriture du premier jet, objet de la critique génétique, c'est donc tout un vécu dont l'origine se situe dans le pulsionnel, le sensoriel et l'affectif que les mots condensent et véhiculent. Toutes les inscriptions qui encadrent le texte ou occupent les interlignes accueillent les préoccupations de l'auteur, ses désirs et ses aspirations mais aussi ses frustrations et ses réticences. Le texte annoté dévoile en pointillé tout un matériau en suspens, livre les bribes d'une expérience singulière tout en donnant accès aux forces inconscientes qui le travaillent. Il est par ailleurs important de noter les

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 1

⁴¹⁹ Roland Barthes écrit à propos des fautes d'orthographe : « Ne nous arrive-t-il pas de rencontrer des fautes d'orthographe particulièrement « heureuses », comme si le scripteur écrivait alors sous la dictée non de la loi scolaire, mais d'un commandement mystérieux qui lui vient de sa propre histoire – peut-être même de son corps ? ». *Le Bruissement de la langue* (Paris : Editions du Seuil, 1984) 58

⁴²⁰ *Op. cit.*, p. 3.

⁴²¹ **Annexes p. 44.**

⁴²² *Ibid.*, p. 44.

circonstances biographiques qui ont favorisé le surgissement de ces écrits : c'est à Majorque, c'est-à-dire dans la situation de l'exil, dans la distance, qu'Anne Ryan parvient le mieux à parler d'elle.

Le travail de fabrication qui montre les traces d'un texte en devenir est donc directement lié à la problématique du tissage/détissage. Il implique un mouvement de va-et-vient et une activité qui consiste à couper et à coller, à inciser et à effacer⁴²³. Il s'apparente bien à la pratique du collagiste et à son travail de coupure, de faulure et de surfilage, de couture et de ravaudage.

Reprise

Les collages donnent à voir dans toute leur visibilité les déchirures et les points de reprise⁴²⁴ que l'œuvre littéraire nomme parfois ou suggère le plus souvent par une multitude de substitutions, de déplacements et de détours. Seuls quelques accrocs, des indices de ponctuation, sont parfois visibles dans les blancs du texte.

Les collages montrent des bords effrangés, des tissus usés, troués et ravaudés, bref, tout un ensemble de points symptomatiques d'un manque à combler, d'un vide à masquer. L'artiste fait éclater le texte pictural et en éparpille les différents morceaux ; elle défile (défait un à un les fils d'une étoffe). Le verbe « spin » suivi de la particule « out » est répété dans les poèmes : il évoque à la fois le processus de filage et de défilage et sous-tend le désir de recouvrement, de cache, comme dans « How Beautiful It Must Be... » (« Distance, how wraith-like, clouds the way entire/Spins out this loss in dusty whirl of wheel... »⁴²⁵) ou dans « Tin Su Tan » (« Spin out the legend of these days/In a song of many words »⁴²⁶). Dans les collages, des espaces béants et des fissures apparaissent ici et là que l'artiste tente de dissimuler par endroits en saturant le support ou en recouvrant certaines pièces d'un voile, d'un tissu de gaze ou de bandelettes. Partout des points de couture sont apparents pour suturer les plaies dont les saignements exudent du support. Ils sont une sorte d'onguent, un vulnéraire (pommade que porte Marie Salomé destinée à panser le corps meurtri du Christ) ou d'opiat, comme elle note dans son journal le 24 décembre 1941 évoquant la guerre en Europe :

Dec. 24 Christmas Eve. Tonight will any angel walk the sky ? (...). No choir could tell of the woe on earth, not peace (...). I mend my pink satin bed-spread. The slow stitches are a safe opiate or like the suture of a wound⁴²⁷.

Cependant, même si la blessure est masquée, les fils sont perceptibles et sont les traces

⁴²³ Telle est aussi l'origine du mot « style » : le « stylet » étant un instrument d'incision, de creusage servant également à effacer.

⁴²⁴ J'emprunte ce terme à Louis Marin dans *La Voix excommuniée* (Paris : Editions Galilée, 1981)

⁴²⁵ Annexes p. 4

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 8

⁴²⁷ *Anne Ryan Papers*, p. 18.

symptomatiques d'une douleur et d'une souffrance. L'auteur multiplie d'ailleurs les occurrences du mot « wound » et joue sur les propriétés visuelles et sonores du signifiant, associant toujours « wind » (l'entrelacs) à « wound » (la blessure, la plaie). Dans « The Dove at San Vincente », les deux sens du mot apparaissent sur la même page, à quelques lignes d'intervalle. La maison des tisserands se trouve près de la carrière où les ouvriers creusent dans le roc pour en extraire la pierre et édifier une chapelle où seront déposés les vêtements du défunt Don José :

Stone was quarried and left a bright wound in the side of one cliff. (...) When the carter stopped to take the wound rolls off the looms (...) ⁴²⁸ .

Comme toujours dans l'œuvre d'Anne Ryan, la vie et la mort se côtoient : les mots suggèrent d'une part, le travail de création (la fabrication du tissu), la trame et, d'autre part, le détramage que figure la blessure visible dans un côté de la falaise, image métaphorique d'un corps scarifié. En outre, la référence à la relique corrobore la présence de la mort : les restes de l'habit porté par l'être disparu seront précieusement gardés dans une châsse et déposés dans la chapelle (« a place where in a glass box on the wall nearest the altar, the last uniform of Don José could be preserved »). Faire et défaire, coudre et couper sont bien des termes indissociables.

L'œuvre dans son ensemble ressemble à un vaste tissu déchiré marqué de points de couture qui sont tout à la fois les traces matérielles d'une écriture de l'interruption et de la reprise (au sens de raccomodage et de continuité) et les empreintes métaphoriques d'un sujet de désir, d'un sujet en souffrance. Privée d'un code énonciatif, l'auteur a cherché par l'écriture plastique à répéter le geste de l'activité créatrice, une manière pour elle de poursuivre l'interrogation sur son identité, d'inscrire sa place dans le monde et de dire ainsi sa différence et sa singularité. Son style serait son énonciation singulière ⁴²⁹ .

Dans l'image elle a montré le vide laissé par les mots même si elle était consciente des limites du langage pictural. Son œuvre en entier s'articule autour du manque et de la castration et ses écrits, comme sa peinture, révèlent un auteur toujours en quête. A/Ryan (privée de la lettre « e ») n'est pas Ariane : sa place est dans le labyrinthe. Le fil est lien mais une jonction impossible se dit de la coupure sémiotique.

⁴²⁸ *Op. cit.*, p. 8

⁴²⁹ Il s'agit plus de singularité que d'originalité.

Conclusion

« Pouvoir des mots, mouvoir des peaux » Cocteau

Le 2 décembre 1941, alors qu'elle avait cessé d'écrire et qu'elle expérimentait différentes techniques picturales, Anne Ryan note dans son journal dédié à son petit-fils : « Dear child love words ! Be articulate and write down your thoughts when you grow older »⁴³⁰. Elle exprime ici sa passion pour les mots tout en laissant entendre la douleur qui peut naître de la privation. Peut-être était-elle déjà consciente des limites de l'écriture plastique et de la translation impossible entre le verbal et l'iconique.

Pourtant, des croisements sont perceptibles dans cette œuvre bifocale. Le sentiment de la perte, le manque, l'absence traversent tout à la fois le texte pictural et linguistique. Hantée par la question de la mort, l'auteur donne à lire une œuvre portée par la nostalgie (ce mot signifie le retour et la douleur) et le désir de retrouver des fragments d'un temps mythique associé à la plénitude et à l'unité. Par les mots, l'écrivain cherche à revivre l'intensité des sensations et des impressions que la mémoire a enregistrées et conservées. Par l'image, l'artiste fait resurgir des souvenirs enfouis en montrant des objets maculés de traces et d'empreintes. Elle fouille dans les épaisseurs de la mémoire pour faire advenir le temps perdu, c'est-à-dire l'arracher à l'indicible.

L'écriture d'Anne Ryan est une écriture de la relique et du détail. Elle révèle une fascination pour la miniature : objets minuscules et petites boîtes de toutes sortes contenant des objets précieux ou des cosmétiques, châsses où sont conservées les

⁴³⁰ *Journal of Anne Ryan 1938-1942*, p. 13

restes d'un mort. Les collages au format réduit sont semblables à des boîtes ou à des reliquaires, témoins d'un passé et d'un vécu à l'intérieur desquels se love tout un monde du secret et de l'intimité que l'artiste restitue à partir de fragments et de restes : reliquaires de jouissance où Eros joue avec Thanatos. Anne Ryan travaille sur les restes, matière résiduelle dans le sujet et trace de ce qui ne sera plus. Dans l'attrait de l'objet minuscule se lit le rapport à la chose, à la jouissance et à l'innommable.

Aussi le corps est-il le point d'articulation entre le verbal et le non-verbal. Ce lieu tout à la fois familier, complexe et énigmatique recueille les traces des premières jouissances à jamais enfouies. Néanmoins, il résiste aux mots et l'écrivain, ne peut en parler que par l'entremise de la métaphore. A l'inverse, dans les collages, l'artiste exhibe la beauté et la sensualité du corps mais aussi sa fragilité et ses meurtrissures. Elle coud, cautérise, panse et de ce travail sur la trame du tissu résultent des compositions où se mêlent tendresse et souffrance. Anne Ryan a choisi un matériau proche du corps, le tissu et le papier dont elle montre le grain, la texture, là où tente de se cristalliser tout ce que le langage ne peut traduire. En outre, s'étant servie de ses propres vêtements, ses collages construits à partir de petits bouts rassemblés sur un support, sont parcourus d'empreintes visuelles, olfactives et tactiles. Ils figurent des enveloppes sur lesquelles se localisent des réminiscences, des émotions, des sensations. La texture de leur matériau recueille et abrite ces restes porteurs d'un souvenir archaïque lié au plaisir, à la satisfaction ou à la séparation et au manque. Ce sont des restes que le langage échoue à formuler et qui sont projetés à la périphérie du corps⁴³¹. Dans le texte linguistique, lieu de tissage qui métaphorise le lien, le rythme, la résonance sonore des mots et leur musicalité forment la texture de ce langage pré-verbal. Par son pouvoir symbolique et auratique, au sens donné par Walter Benjamin d'une apparition d'un lointain, le mot est également une enveloppe et il se substitue au Moi-peau⁴³².

Ainsi l'image est-elle faite de cette épaisseur imaginaire qui puise dans le biologique et le pré-verbal. Dans un article publié dans *The Tiger's Eye*, l'auteur évoque ce hors-temps de l'imaginaire qui se déploie dans l'image : « the clear eye perceives and a swelling moment outside of time – in the imagination there is only one dimension – it is allowed somehow, is allotted and given for the image to complete itself and live »⁴³³. Elle fait allusion à un temps cyclique qu'elle associe à la femme, au rythme biologique, à la création et qu'elle tente de retrouver à travers des sensations placées en marge du

⁴³¹ Serge Tisseron explique que les vêtements sont souvent les témoins de « blessures psychiques projetées à la périphérie dans la tentative d'en éloigner les traces insurmontables ». Ils sont « autour de nous comme des bandelettes recouvertes d'une écriture mystérieuse que nous offririons aux regards dans l'espoir que le message trouve enfin un destinataire ». Cette définition renvoie tout à fait à certains collages d'Anne Ryan recouverts de charpie et autres matériaux destinés à panser un corps en souffrance. Serge Tisseron, Yolande Tisseron-Papetti, *L'Érotisme du toucher des étoffes* (Paris : Editions Garamont-Archimbaud, 1987) 91, 92.

⁴³² Comme l'écrit Didier Anzieu, la peau dit à la fois le contact et la séparation et le « Moi-peau remplit une fonction d'inscription des traces sensorielles tactiles (...) ». « Le Moi-peau est le parchemin originaire, qui conserve, à la manière d'un palimpseste, les brouillons raturés, grattés, surchargés, d'une écriture « originaire » préverbale faite de traces cutanées ». Sur les fonctions du Moi-peau, voir Didier Anzieu, *Le Moi-peau* (Paris : Dunod, 1985) 104.

⁴³³ *The Tiger's Eye*, op. cit.

temps.

Pour Julia Kristeva, ce temps de la répétition a partie liée avec le sacré, cet impossible ou coupure qui fait lien⁴³⁴ Les collages mettent en œuvre une écriture de la fragmentation et du discontinu mais ils révèlent, par la texture du matériau et l'utilisation de la couleur, un désir d'unité et la recherche de liens. L'artiste travaille sur les épaisseurs mais aussi sur les transparences, une autre manière de faire remonter le fond, l'écriture sous-jacente. Il convient donc d'opérer un parcours à rebours : faire une traversée de la surface de l'image vers l'intérieur pour découvrir le sujet enfoui dans les plis de l'œuvre. Dans son journal, Anne Ryan revient à plusieurs reprises sur la notion de surface : « I shall go over every painting to make a richer surface », « The pure surface of the canvass (*sic*) – it is the endeavor of the artist never to violate that surface... that it remains a surface »⁴³⁵ L'art pictural est bien recouvrement, cache, lieu de la dissimulation et le désir du peintre est de jouer avec la labilité et la ductilité de la matière. La couleur doit être riche et vivante : « rich, surprising color, living color. The sense of something alive, something being made must run through the picture »⁴³⁶ . Il y a donc à la fois « monstration » et « monstruation » dans l'œuvre : elle pointe vers l'indicible mais elle est aussi flux, profondeur organique et de ce fait, elle participe d'une écriture du féminin. Là, dans l'archaïque et dans la profondeur serait le lieu de l'émergence du sens.

Cependant, pour dire le corps, l'artiste n'a pas choisi la figuration (excepté dans les gravures) mais l'abstraction (s'abstraire signifie opérer un retrait, s'effacer). Ses collages sont des palimpsestes, une peau sur laquelle apparaissent des traces lointaines. Anne Ryan amène le spectateur à scruter la matière et à porter un regard sur le presque rien, l'objet pauvre, maculé, « mis de côté ». Ces objets insignifiants sont la trace d'une absence, des « ombres portées » sur un tissu⁴³⁷ semblables aux empreintes du Christ sur le suaire attestant une vérité divine. Plus que dans les mots, c'est là dans la matière usée et soumise aux effets du temps que réside la vérité du sujet.

L'écriture plastique comble-t-elle le vide de l'écrit ? La peinture exprime-t-elle ce que le texte laisse de côté, ne parvient à dire, comme une longue phrase en pointillés ? Même si un jeu de correspondances existe entre le verbal et l'iconique, il demeure cependant un reste car tous deux tendent vers un même objet toujours dérobé, le réel, l'impossible (« We grope, we seek through every thrusting dark/To lose again the mirrored hills of light »

⁴³⁴ Julia Kristeva définit ainsi le « sacré » : « il est au carrefour du même et de l'autre, de la nature et de la culture, de la pulsion et du langage, aux sources de l'humain... ». Evoquant l'acte de création, elle ajoute : « C'est d'une coupure qu'on crée, de cet abîme qui s'ouvre dans le signifiant, et là, il n'y a pas de Verbe. » Catherine Clément/Julia Kristeva, *Le Féminin et le sacré* (Paris : Editions Stock, 1998) 218, 244.

⁴³⁵ *Journal of Anne Ryan 1938-1942*, p. 4, 21

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴³⁷ Ce parcours à rebours conduit aux origines de l'art et l'on songe à cette légende rapportée par Pline l'Ancien : la fille d'un potier, sur le point d'être séparée de son amant, dessina d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière. Son père le modela ensuite avec de l'argile. L'image montre bien le rapport entre art et désir. Voir Ernest Gombrich, *Ombres Portées* (Paris : Gallimard, 1996) 41.

avait écrit le poète dans « Lost Hills »⁴³⁸). De surcroît, l'écriture verbale, par sa dimension temporelle et linéaire, a besoin de la médiation du langage, sorte de frein ou de barrage à l'imaginaire. A l'inverse, la peinture, par sa dimension spatiale et le collage en particulier, est directe et spontanée, dans le geste et la matérialité. C'est donc un idiolecte.

Anne Ryan écrivain et peintre a puisé dans chacun des deux codes sémiotiques et c'est à la fois dans la poésie et dans le collage qu'il convient de rechercher sa trace : dans le rythme et l'épaisseur sonore des mots, dans la texture et les effilochures du tissu⁴³⁹ . Entre le collagiste et le poète se tissent des affinités et un rapport de complémentarité : tous deux cherchent à fixer, par quelques touches seulement, l'essence des choses et les secrets du corps ; en outre, l'un joue avec le hasard et les constituants matériels du tableau, l'autre se plie aux contraintes de la langue et de la forme et fait surgir l'ordre du chaos.

Enfin, c'est dans le collage que réside l'originalité de l'auteur, dans la fragilité et la vulnérabilité du matériau et dans le caractère intime de ses compositions. Cependant, son œuvre littéraire n'a pas la même force. Elle n'a pas la vitalité, ni l'impétuosité ni le souffle qui animent les textes d'Emily Brontë ou d'Emily Dickinson qui ont su donner un tel poids aux mots. Elle n'a pas non plus la volupté ou la dynamique du texte poétique de Gerard Manley Hopkins. Aujourd'hui encore Anne Ryan est un écrivain méconnu ; pourtant, si elle avait travaillé la poésie, peut-être aurait-elle pu se singulariser, comme elle a su le faire avec les collages.

Cette phrase notée par Donald Windham semble bien résumer la position d'« entre-deux » de cet auteur, à la jointure entre tradition et modernité : « She was, as a friend of hers said, at the same time a Victorian lady and an abstract artist⁴⁴⁰ ». Femme au regard tourné vers le passé mais en même temps inspirée par les mouvements artistiques de son temps, elle est toujours restée en marge.

INDEX DES NOMS PROPRES

Abakanowicz, Magdalena : 6, 329.

Adams, Henry : 63, 64, 311.

Albers, Anni : 329.

⁴³⁸ *Lost Hills, op. cit.*, p. 37. Une faille subsiste toujours et aucun artifice ne peut la colmater. Ainsi écrit Serge Leclair : « Nul texte ne peut mettre en jeu ce que sa texture même est faite pour colmater ; aucun artifice d'écriture ne peut véritablement mettre à défaut cette intrinsèque fonction de vêtue du texte ». Serge Leclair, *Démasquer le réel* (Paris : Editions du Seuil, 1971) 22

⁴³⁹ Seule peut-être la poésie sonore permettrait-elle de réduire l'écart entre deux systèmes sémiotiques différents et ainsi de faire passer le corps dans le texte (celle de Kurt Schwitters ou encore les glossolalies d'Artaud)

⁴⁴⁰ « A note on Anne Ryan », *Botteghe Oscure, op. cit.*, p. 267.

Albers, Josef : 243, 327.
Amaral, Olga de : 330.
Anderson, Sherwood : 286, 312.
Anzieu, Didier : 28, 50, 360.
Apollinaire, Guillaume : 202.
Arasse Daniel : 205.
Arp, Jean : 202, 228, 261.
Artaud, Antonin : 6, 363.
Ashbery, John : 257-259, 266.
Bacon, Francis : 28.
Balzac, Honoré de : 289.
Barnes, Djuna : 286, 325.
Barthes, Roland : 9, 265, 350.
Bataille, Georges : 160.
Baziotes, William : 228, 327.
Benjamin, Walter : 360.
Benveniste, Emile : 110.
Borella, Jean : 167.
Brancusi, Constantin : 209, 213, 286.
Braque, Georges : 202, 213.
Braunstein, Nestor : 266.
Breton, André : 229.
Brontë, Emily : 311, 321, 363.
Bultman, Fritz : 324.
Buren, Daniel : 6.
Burri, Alberto : 219, 257, 258.
Campbell, Joseph : 184.
Carroll, Lewis : 249.
Cather, Willa : 310, 312.
Cavaliere, Barbara : 212.
Cavallon, George : 197, 324.
Cendras, Blaise : 202.
Chagall, Marc : 324.
Chicago, Judy : 6, 21.

Cioran, Emil : 188.
Clément, Catherine : 361.
Compagnon, Antoine : 346.
Cornell, Joseph : 247.
Cotter, Holland : 236, 252, 262, 307, 328, 329.
Creeley, Robert : 323.
Cues (de) Nicholas : 296.
Cummings, e. e. : 312.
Darriulat, Jacques : 27.
Deguy, Michel : 7.
De Kooning, Willem : 225, 297, 327.
Delaunay, Sonia : 328.
Deleuze, Gilles : 28, 270.
Dickinson, Emily : 106, 179, 311, 321, 333, 363.
Didi-Huberman, Georges : 53, 289, 300, 317.
Durand, Gilbert : 126.
Dürer, Albrecht : 113.
Eliot, T. S. : 106, 286, 310, 311, 326.
Emmanuel, Pierre : 172.
Ernst, Max : 324.
Faunce, Sarah : 288.
Fédida, Pierre : 29, 39, 301.
Fontana, Lucio : 219.
François d'Assise : 187-188.
Frost, Robert : 86.
Gallet, René : 265.
Gibson, Eric : 255.
Gombrich, Ernest : 362.
Gottlieb, Adolph : 207, 228.
Graves, Morris : 212.
Guggenheim, Peggy : 325.
Guillaume, Marc : 300.
Hammilton, Ann : 330.
Hayter, Stanley William : 197, 222, 228, 231, 326.

Hemingway, Ernest : 161, 310.
Hesse, Eva : 329.
Hicks, Sheila : 329.
Hofmann, Hans : 196, 197, 212, 225, 228, 231, 232, 236, 238, 324, 325, 327.
Hoffman, Frederick J. : 309.
Hopkins, Gerard Manley : 46, 64, 265, 311, 313, 363.
Howell, Douglass : 259, 288.
Jacob, Max : 202.
Jean de la Croix : 186-189, 253, 311,334.
Kahlo, Frieda : 325.
Kandinsky, Wassily : 6, 12, 14, 202,225, 244, 247.
Keats, John : 74, 77, 78, 80, 313.
Klee, Paul : 6, 202, 244.
Klimt, Gustave : 209.
Kolar, Jiri : 6.
Koplos, Janet : 330.
Kramer, Hilton : 249, 250.
Krasner, Lee : 259, 325.
Kristeva, Julia : 21, 76, 313, 360, 361.
Kruger, Barbara : 6.
Kushner, Robert : 250.
Lacan, Jacques : 27, 76, 191, 299, 314.
Lamb, Charles : 313.
Lawrence D. H. : 122, 311.
Leclair, Serge : 278, 362.
Leiris, Michel : 157.
Lemardeley-Cunci, Marie-Christine :137.
Lewis, Windham : 286.
Lipchitz, Jacques : 324.
Li T’Ai Po (Li Po) : 49.
Loreau, Max : 30, 89.
Lulle, Raymond : 311.
Malevitch, Kasimir : 239.
Marin, Louis : 353.

Mason, Alice Trumbull : 6,
Masson, André : 223, 231, 238, 324.
Martin, Agnes : 6, 253.
Matisse, Henri : 6, 261.
Matta, Roberto : 324.
McFadden, Elizabeth Eaton : 23, 140, 141, 257, 261, 306, 329.
McNeice, Louis : 335.
Merleau-Ponty, Maurice : 29.
Meschonnic, Henri : 40, 117.
Messenger, Annette : 330.
Michaux, Henri : 6.
Milton, John : 80.
Miro, Joan : 222, 228, 231, 324.
Mondrian, Piet : 6, 239, 324.
Montrelay, Michèle : 30.
Moore, Marianne : 286, 312.
Motherwell, Robert : 6, 202, 228, 327.
Myers, John Bernard : 140, 187, 265, 286, 308.
Nevelson, Louise : 325.
Newman, Barnett : 6, 207, 252, 307, 324.
O'Keeffe, Georgia : 286.
Oppenheim, Meret : 325.
Otis, Gage : 249.
Panofski, Erwin : 113.
Patchen, Kenneth : 323.
Pereira, Irene Rice : 325.
Peri, Eve : 329.
Picasso, Pablo : 202, 209, 213.
Platon : 15, 72.
Pollock, Jackson : 225, 228, 231, 236, 238, 259, 307, 327.
Pound, Ezra : 312.
Rauschenberg, Robert : 257.
Reinhardt, Ad : 6, 252, 327.
Reverdy, Pierre : 202.

Rilke, Rainer Maria : 26, 311.
Rosolato, Guy : 185.
Rothko, Mark : 207, 228, 243, 244, 252,324, 328.
Rouault, Georges : 300.
Rubinstein, Charlotte Streifer : 325.
Sage, Kay : 325.
Sami-Ali : 249.
Sandler, Irving : 231.
Saussure, Ferdinand de : 315.
Savinel, Christine : 106, 333.
Schwitters, Kurt : 6, 197, 202, 257-258,271, 327, 328, 362.
Scot, Duns : 265, 311.
Serra, Junipero : 140, 141, 146, 165,181-187, 306, 349.
Serres, Michel : 273.
Shakespeare, William : 106.
Smith, Tony : 196, 307, 324.
Sollers, Philippe : 297.
Staël, Nicolas de : 244.
Stamos, Theodoros : 327.
Stein, Gertrude : 312.
Stevens, Wallace : 312.
Stieglitz, Alfred : 308.
StilUn der hill, Eve lyn

TOME II

ANNEXES

Annexes au format pdf

Bibliographie

I - L'ŒUVRE PLASTIQUE D'ANNE RYAN

A - Expositions personnelles

1941 The Pinacotheca, New York (peintures). Marquie Gallery, New York (gravures). 1942 New School for Social Research, New York (gravures).

1943 Marquie Gallery, New York (peintures et gravures).

1944 Marquie Gallery, New York (gravures).

1946 The Philadelphia Art Alliance, Philadelphie (gravures), Biblioteca Benjamin Franklin Instituto Mexicano Norte-Americano de Relaciones Culturales, Mexico (gravures). Marquie Gallery, New York (gravures).

1947 Cranbrook Academy of Art, Bloomfield, Michigan (gravures). Laurel Gallery, New York. Berea College, Berea, Kentucky et Wesleyan College, Macon,

Géorgie (gravures).

1948 Marquie Gallery, New York (première exposition de collages). Galerie Denise Severin, Paris (première exposition européenne de gravures). Laurel Gallery, New York

(collages). Laurel Gallery, New York (peintures).

1949 Armour Gallery, Providence. Laurel Gallery, New York (collages). Kharouba Gallery, Portland, Oregon (collages et gravures).

1950 Betty Parsons Gallery, New York (collages).

1951 Kraushaar Gallery, New York (gravures). Betty Parsons Gallery, New York (collages). 1954 Betty Parsons Gallery, New York (collages).

1955 Betty Parsons Gallery, New York (peintures et collages).

1956 St. Elizabeth College, Convent Station, New Jersey (peintures, collages et gravures).

1957 Kraushaar Gallery, New York (gravures).

1962-63 Ecoles privées de Nouvelle-Angleterre et Museum of Fine Arts, Boston (exposition itinérante).

1964 Stable Gallery, New York (collages).

1968 Fischbach Gallery, New York (collages).

1970 Betty Parsons Gallery, New York (collages).

1974 Brooklyn Museum, New York et National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, D. C. (collages). Marlborough Gallery, New York (collages).

1977 Marlborough Gallery, New York (collages).

1978 Kraushaar Gallery, New York (gravures).

1979 Museum of Modern Art, New York. Walker Art Center, Minneapolis (collages). Andre Emmerich Gallery, New York (collages).

1979-80 Yale University Art Gallery, New Haven (collages et gravures).

1980 Janie C. Lee Gallery, Houston, Texas (collages).

1981 Andre Emmerich Gallery, New York (collages). University of Missouri, St. Louis (collages).

1985 Washburn Gallery, New York (collages).

1988 Metropolitan Museum of Art, New York (collages).

1989 Washburn Gallery, New York (collages).

1991 Washburn Gallery, New York (collages).

B - Expositions collectives

1944 « Hayter & Atelier XVII », Museum of Modern Art, New York. 1945 « Atelier XVII », Willard Gallery, New York. « National Exhibition of Prints,

1945 », Library of Congress, Washington, D. C.

1947-53 Exposition annuelle de gravures au Brooklyn Museum, New York.

1947 Grand Central Gallery, New York (gravures).« 45th Annual Watercolor and Print Exhibition », Pennsylvania Academy of arts, Philadelphie.

1949 « Exposition internationale de la gravure », Petit Palais, Paris.

1950-51 Society of the Four Arts, Palm Beach, Floride.

1951 « Abstract Painting and Sculpture in America », Museum of Modern Art, New York. « Some American Prints,

1945-1950 », Museum of Modern Art, New York et Whitney Museum of American Art, New York.« Arshile Gorky y el Arte Contemporaneo Norte Americano », La Galeria Arquitaq, Guadalajara, Mexico.Ninth Street Gallery, New York.

1952 « New Expressions in Fine Printmaking », Brooklyn Museum, New York. « 50th Annual International Exhibition of Watercolors, Prints and Drawings », Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphie.

1953 « Contemporary American prints », Boston Public Library, Boston. Exposition annuelle au Whitney Museum of American Art, New York. « 14 Painter - Printmakers », Stable Gallery, New York. Tanager Gallery, New York.« Modern Amerikaanse Grafick », Gemeente museum Gravenhage, Pays-Bas.

1954 « 14 Painter-Printmakers », Kraushaar Gallery, New York. « New Jersey Artists », Newark Museum, Newark, New Jersey.

1954-55 « International Colour Woodcuts », Victoria and Albert Museum, London.

1956 « International Collage Exhibition », Rose Fried Gallery, New York. « Abstract Art (1910 to Today) », Newark Museum, Newark, New Jersey.

1961-62 « Assemblages », Museum of Modern Art, New York, Dallas Museum for Contemporary Art, Texas et San Francisco Museum of Art, Californie.

1965-67 « American Collages », Museum of Modern Art, New York, State University College,Oswego, N. Y. ; Wells College, Aurora, N. Y. ; Chatham College, Pittsburgh, Pa. ; Allentown Art

Museum, Allentown, Pa. ; Goucher College, Townsen,	Md.	;
Kresge Art Center, Michigan State University, East	Lansing,	
Michigan ; Cowe College, Cedar Rapids, Iowa ;	Delaware	Arts
center, Wilmington, Del. ; State University	College, Geneseo,	
N. Y.		

Exposition internationale au Museum Boysmans von Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas ; Museum Voor Stad en Lande, Groningen, Pays-Bas ; Court Gallery, Copenhage,

Danemark ; Kunsternes Hus, Oslo, Suède ; Amos Anderson	Art
Gallery, Helsinki, Finlande ; Liljevalchs Konsthall,	Sockholm,
Suède.	

1968 « Betty Parsons' Private Collection », Finch College Museum of Art, New York ; Cranbrook Academy of Art, Bloomfield, Michigan ; Brooks Memorial Art Gallery, Memphis, Tennessee.

1973 « The Educated Eye : Studies in Curatorial Problems », Metropolitan Museum of Art, New York, Janvier

1973. 1976 « Works on Paper from the Ciba-Geigy Collection », Museum and Art Center, Wichita Falls, Texas, 30 sept.-7 nov. 1976. « American Painting », Davis & Long, New York, 6 - 27 octobre

1976. 1977 « Twelve Americans : Masters of Collage », Andrew Crispo Gallery, New York, 17 nov. - 20 dec.

1977. 1979 « Collage : American Masters », Montclair Art Museum, Montclair, New Jersey, 25 mars - 24 juin

1979. 1984 « American Women Artists Part I : 20th Century Pioneers », Sidney Janis Gallery, New York. « Underknown : 12 Artists Reseen in 1984 », P. S. 1, Long Island City, NY.

1985 « Preview and Review », Washburn Gallery, New York.

1987 « Anne Ryan & Circle », Washburn Gallery, New York, 4-30 mai 1987. « Past / Present », Washburn Gallery, New York.

1993 « Abstract Expressionism : Works on Paper », High Museum of Art, Atlanta, 26 janvier - 4 avril 1993 et The Metropolitan Museum of Art, 4 - 12 sept 1993.

1995 « Collage Made in America », Michael Rosenfeld Gallery, New York, 8 juin - 25 août 1995. « Artist's Choice », The Museum of Modern Art, New York, 20 juin - 22 août 1995.

1996 « Fiber and Form : The Woman's Legacy », Michael Rosenfeld Gallery, New York, 13 juin - 3 sept. 1996. « Agnes Martin, Alice Trumbull Mason & Anne Ryan. Paintings and Collages from the 1950s », Washburn Gallery, New York, 29 mai - 12 juillet 1996.

1998 « Women, a selection of color woodcuts, etchings & paintings », Kraushaar Galleries, New York, 12 mars - 4 avril 1998.

II - L'ŒUVRE LITTÉRAIRE D'ANNE RYAN

A - Textes publiés

Poésie :

Lost Hills. New York : New Door Press, 1925. « The Symbol ». *The Commonwealth* , 23

Dec. 1931 : 206.

The Literary Digest, 23 Jan. 1932 : 19. « Tyrol Christmas ». *The Commonweal* , 20 Dec. 1935 : 208. « Lines to a Young Painter ». Daté : « April 1936 ». *Voices* 119

(Autumn 1944) : 27. « There is No Prime ». Daté « 1932 ». *Voices* 119 (Autumn 1944) : 26-27.

Prose :

« Two Churches with Carvings ». *The Commonweal* , 4 Nov. 1931 :

17. « Mass at Palma ». *The Commonweal* , 9 March 1932 : 521-522. « Junipero Serra ». *The Commonweal* , 20 July 1932 : 309-310. « Outside of Rome ». *The Commonweal* , 21 Sept. 1932 : 489-490. « Perfumeria ». *The Commonweal* , 6 May 1938 : 421-422.

The New York Sun, April 25, 1933. Article non titré sur la gravure, *The Tiger's Eye* 8 (1949) : 46. « Fear ». *Botteghe Oscure*, n° 10, 1952 : 295-302. « She Was Divorced ». *Folder Magazine*, 1954, n.p. « Ludvica ». *Paris Review*, n° 10, 1954 : 116-21. « The Darkest Leaf ». *Botteghe Oscure*, n° 22, 1958 : 272-306.

B - Textes non publiés

Poésie :

« Maria Succora » (24 pages).

« Could we Awake » Paris (1932).

« Mary Salome, Widow » (1932), deux versions.

« Prayer to the Virgin of Chartes (*sic*) ».

« Muse ».

« North ».

« Love Letter ».

« Trees in March ».

« Still May Night Cloak... ».

« XXIII ».

« For a Grandchild ».

« The Mad Woman Thinks of the Child Denied Her ».

« Lament for One Killed in Battle ».

« Sonnet » (1936).

« Critic ».

« Manhattan ».

« Autumn » signé et daté « Feb. 1940 ».

« The Love and Death of the German Knight » 1943 : traduction
annotée du début du poème de Rainer Maria Rilke, *Chant de l'amour et de la mort du
cornette Christoph Rilke*.

« Blue Collage » signé et daté « Feb. 1954 ».

A cette liste s'ajoutent une douzaine de poèmes non titrés.

Prose :

« One Life, Raquel ! » : roman 1926 (235 pages).

« Boyhood of Junipero Serra » 1932 (104 pages).

« Childhood of Junipero Serra » 1932 (156 pages).

« Parable in Stone » 1935 (70 pages).

« No Single Thing Abides ».

« The Man Who Lost Laughter » : conte.

« The Feather Sheets » : conte.

« The Spiders » : conte.

« The Queen's Gift » : conte.

« Feastday of the Stallions and other Spanish Sketches » :

« The feastday of the stallions »

« Andulasian Washday » ou « Para Lavar », deux versions

« Outside of Malaga »

« Casa Bonnet »

« Mediterranean Fishing Boats »

« Chocolateria »

« The Street of the Silversmiths »

« Extreme Unction »

« Chapel of the Brides »

« Mediterranean Fish Spearing »

« The Women of an Island »

« Petite Recreo »

« Two Young Girls »

« San Bernadino »

« Moonlight ».

« Clowns at the Inn at Deya ».

- « Women of Ibiza ».
- « Petra de Mallorca ».
- « The Inn at Petra ».
- « Ibiza 1 ».
- « The Dove at San Vincente ».
- « The Silverpiece ».
- « To Die ».
- « The Kiss ».
- « Autumn ».
- « The Wedding ».
- « The Coat ».
- « Laughter ».
- « Late Blooms the Eglantine ».

Correspondance :

Elle compte des lettres échangées entre l'auteur et sa fille, Elizabeth Eaton McFadden, avec des amis, des éditeurs, des conservateurs de musées et des galeristes.

Divers :

Journal of Anne Ryan 1938-1942 : l'auteur s'adresse à son petit-fils, William Joseph McFadden. Le journal rassemble des notes techniques relatives à la peinture, des remarques sur ses activités quotidiennes, des réflexions sur sa vie privée, un poème, des impressions, des commentaires sur la situation politique dans le monde.

III - LA CRITIQUE SUR ANNE RYAN

A - Articles

Revue :

Ashberry, John. « A Place for Eveything ». *Art News* 69 (March 1970): 32.

Ashton, Dore. « Art and Literature in America ». *Arts Magazine* 52 (Dec. 1977) : 86-87.

Baro, Gene. « Twelve Americans : Masters of Collage ». *Arts Magazine* 52 (Dec. 1977) : 56-58.

- Bell, Jane. « Anne Ryan at Marlborough ». *Arts Magazine* (Jan. 1975) :
- Breuning, Margaret. « Margaret Breuning Writes ». *Arts* 32 (Dec. 1957) : 51.
- Brown, Gordon. « Exhibition Reviews ». *Arts Magazine* 52 (March 1978) : 34.
- Burnside, Madeleine. « Review ». *Art News* 57 (Feb. 1978) : 35.
- Burton, Scott. « Reviews and Previews. Anne Ryan ». *Art News* 67 (March 1968) : 24.
- Cavaliere, Barbara. « Arts Reviews ». *Arts Magazine* 51 (June 1977) :
- . « Review ». *Art International* 22 (Jan. 1978) : 90-91.
- . « Review ». *Art News* 77 (Feb. 1978) : 139.
- . « Exhibition Reviews ». *Arts Magazine* 52 (March 1978) : 35.
- Cotter, Holland. « Anne Ryan at Washburn ». *Art in America* 74 (March 1986) : 146-147.
- . « Material Witness ». *Art in America* 11 (Nov. 1989) : 177-182.
- Demott, Helen. « Reviews and Previews ». *Art News* 62 (May 1963) :
- . « Reviews and Previews ». *Art News* 67 (March 1968) : 22.
- Derfner, Phyllis. « New York Letter ». *Art International* 19 (Jan. 1975) : 45.
- Fitzsimmons, James. « Fifty-Seventh Street in Review ». *Art Digest* 25, 1 Oct. 1950 : 19.
- . « Fifty-Seventh Street in Review ». *Art Digest* 26, 15 Oct. 1951 :
- Franck, Peter. « Anne Ryan at the National Collection of Fine Arts ». *Art in America* 62 (Sept. 1974) : 118.
- Gage, Otis. « Art ». *Art and Architecture* 72 (May 1955) : 8.
- Goodnough, Robert. « Reviews and Previews ». *Art News* 50 (Nov. 1951) : 51.
- Guest, Barbara. « Reviews and Previews ». *Art News* 52 (Jan. 1954) :
- Heinemann, Susan. « Review ». *Artforum* (June 1974) : 76-77.
- Hess, Thomas. « Reviews and Previews ». *Art News* 54 (April 1955) :
- Kramer, Hilton. « Anne Ryan. Collages Given to Art Gallery ». *Yale Weekly Bulletin and Calendar* 13 (Dec. 1979) : 13.
- . « Goings on About Town ». *The New Yorker* 8 April 1974 : 12.
- Lanes, Jerrold. « Current and Forthcoming Exhibitions : New York ». *The Burlington Magazine* 110 (March 1968) : 169-170.
- . « Review ». *Time* 24 Jan. 1969 : 28.
- Myers, John Bernard. « Anne Ryan's Interior Castle ». *Archives of American Art Journal* 51 (1975) : 8-11.
- . « Anne Ryan ». *Arts Magazine* 51 (May 1977) : 21.

- Porter, Fairfield. « Reviews and Previews ». *Art News* 56 (Dec. 1977) :
- Ratcliff, Carter. « New York ». *Art International* 14 (Summer 1970) : 141.
- Raynor, Vivien. « Anne Ryan's Market ». *The Artnewsletter* 19 (Feb. 1986) : 22.
- Sawin, Martica. « Fortnight in Review ». *Art Digest* 28 (15 Jan. 1954) :
- - -. « Fortnight in Review ». *Art Digest* 29 (15 April 1955) : 21.
- Solomon, Deborah. « The Hidden Legacy of Anne Ryan ». *The New Criterion* 7. 5 (Jan. 1989)13.
- Stevens, Mark. « Art : A Blossoming at the Met ». *Newsweek* 22 June 1981 : 90-91.
- Windham, Donald. « A Note on Anne Ryan ». *Botteghe Oscure* 22 (1958) : 267-271.
- - -. Anne Ryan and her collages : balance, elegance, control ». *Art News* 73 (May 1974) : 76-78.
- - -. « Review ». *Art Forum* 12 (June 1974) : 76-77.

Journaux :

- Brenson, Michael. « Anne Ryan : Prints and Collages ». *New York Times* 30 Dec. 1988 : C
- Courtney, Marian. « Masters of Collage : Exhibition is an Art Milestone ». *The Sunday Herald News* 4 Dec. 1977 : L 5.
- Crossly, Mimi. « The Gentle Art of Anne Ryan ». *The Houston Post* 30 Dec. 1979.
- Duffy, Robert W. « Anne Ryan's Special Satisfy ». *St Louis Post Dispatch* 29 March 1981.
- Forgey, Benjamin. « Anne Ryan's Overlooked Collages Turn Out an Unexpected Delight ». *Washington Star-News* 11 June 1974 : D 3.
- Halasz, Piri. « A Trenton Exhibit Celebrates The Wonders of Collage ». *New York Times* 17 Nov. 1974 : 33.
- - -. « Review ». *The Village Voice* 9 Dec. 1974.
- Hegeman, William R. « Poet Trades Pen for Scissors and Collages ». *Minneapolis Tribune* 17 Aug. 1979.
- Kimmelman, Michael. « Art in Review ». *New York Times* 29 Nov. 1991 : C 28.
- Kramer, Hilton. « Anne Ryan : Bigness on a Small Scale ». *New York Times* 3 Feb. 1968 :
- - -. « Review ». *New York Times* 4 April 1970 :
- - -. « Art Season Promises a Rich Fare ». *New York Times* 12 Sept. 1973 :
- - -. « Women of Different Artistic Generations ». *New York Times* 24 March 1974 :
- . - - -. « Art : Collages of Many Persuasions ». *New York Times* 12 June 1977 :
- . - - -. « Art : Less is More ». *New York Times* 26 Jan. 1979 :

- « Art Gallery Season Is in Full Swing ». *New York Times* 26 Oct. 1979 : C
- - -. « Anne Ryan's Art Leaves Shadows of Obscurity ». *New York Times* 21 Jan. 1980 : C
- - -. « Review ». *New York Times* 6 March 1981 :
- - -. « Ryan's Art at Washburn : Pure, Delicate, Austere Compositions ». *New York Observer* 23 Oct. 1989.
- Lenson, Michael. « Art Continuity. Elizabeth McFadden Carries on Mother's Style » *Newark News* 27 May 1956.
- Malafrente, T. « Collected Collages » *Star-Ledger* 21 Jan. 1968.
- Morris, George. « Art : Anne Ryan. Collages At Boston Museum » *Worcester Daily Telegram* 11 April 1962.
- Preston, Stuart. « Review ». *New York Times* 1 Oct. 1950 : 9.
- - -. « Review ». *New York Times* 9 Jan. 1954 : 12.
- - -. « Artists of Personal Vision » *New York Times* 10 April 1955 : 11.
- Raynor, Vivien. « Review ». *New York Times* 9 Dec. 1985 : 23.
- - -. « Review ». *New York Times* 13 Dec. 1985 : C 25.
- Rubin, Michael G. « Anne Ryan's Collages, an Important Exhibit ». *St Louis Globe* 4 April 1981.
- Russel, John. « Art : Masters of Collage ». *New York Times* 25 Nov. 1977 : 23.
- Shirey, David L. « 33 Anne Ryan Collages Given to Museum Here » *Houston Chronicle* 22 March 1979.
- - -. « Montclair Museum Pays Homage to Collage » *New York Times* 6 May 1979 : 30.
- Tennant, Donna. « Dean of the Collage » *Houston Chronicle* 16 Dec. 1979.

B - Catalogues d'expositions :

- Albright-Knox Art Gallery. *Anne Ryan : Collages and Prints*. Buffalo, New York, May-June 1981.
- Cotter, Holland. *Anne Ryan. Collages from three Museums*. Washburn Gallery, New York, 1991.
- De Vecsey, Esther and Markus Low. *Anne Ryan*. Sewall Art Gallery, Rice University, Houston, Sept.-Oct. 1981.
- Faunce, Sarah. *Anne Ryan. Collages*. The Brooklyn Museum, Brooklyn, March-April, 1974.
- Gibson, Eric. *Anne Ryan*. André Emmerich Gallery, New York, Oct.-Nov. 1979.
- Marlborough Gallery. *Anne Ryan*. New York, Dec. 1973. - - -. *Anne Ryan : Collages*.

New York, Nov. 1974.

Messinger, M. *Anne Ryan : the Intimate Collages*. Museum of Modern Art, New York, Nov. 1979.

Museum of Fine Arts. *Collages by Anne Ryan. The Poetry of Vision*. Boston, April 1952.

Myers, John Bernard. *Tracking the Marvelous*. Grey Art Gallery and Study Center, New York University, April-May 1981.

Rooney, Judith McCandless. *Anne Ryan : Collages and Prints*. Museum of Fine Arts, Houston, Dec.-Feb. 1980.

Windham, Donald. *Anne Ryan (1889-1954) : Collages*. Fischbach Gallery, New York, Feb. 1968.

IV - DIVERS

McFadden, Elizabeth. « Anne Ryan » *The Saint Elizabeth Alumna* Spring 1956 : 2-5.

- - - . Lettre à Robert Koenig, conservateur du Montclair Art Museum, Montclair, N. J. 10 FeB 1979.

V - LE CONTEXTE ARTISTIQUE

A - Les années 40-50

Ouvrages

Ashton, Dore. *A Reading of Modern Art*. London & Cleveland : Press of Case Western Reserve University, 1969

- -. *The New York School, A Cultural Reckoning*. New York : The Viking Press, 1973

. - - -. *American Art Since 1945*. New York : Oxford University Press, 1982

. - - -. *Twentieth-Century Artists on Art*. New York : Pantheon Books, 1985.

Auping, Michel. *Abstract Expressionism : the Critical Developments*. New York : Harry N. Abrams, Inc., 1987.

Deschamp, Madeleine. *La Peinture Américaine. Les Mythes et la Matière*. Paris : Denoël, 1981.

Greenberg, Clement. *Art and Culture : Critical Essays*. Boston : Beacon Press, 1961.

- - -. *Perceptions and Judgments 1939-1944*. The collected essays and criticism, vol.

I. Chicago : The University of Chicago Press, 1986.

- - -. *Arrogant Purpose 1945-1949*. The collected essays and criticism, vol. II. Chicago : The University of Chicago Press, 1986.

Gruen, John. *The Party's Over Now : Reminiscences of the Fifties*. New York : Viking Press, 1967.

Guggenheim, Peggy. *Art of This Century : Informal Memoirs of Peggy Guggenheim*. New York : Dial Press, 1946. - - -. *Confessions of an Art Addict*. New York : Macmillan, 1960.

Hess, Thomas B. *Abstract Painting*. New York : Harper & Row, 1961.

Lippard, Lucy R. *Changing : Essays in Art Criticism*. New York : E. P. Dutton, 1971.

Pleynet, Marcelin. *Les Etats-Unis de la Peinture*. Paris : Editions du Seuil, 1986.

Pleynet, Marcelin et William Rubin. *Paris-New York. Situation de l'Art*. Paris : Editions du Chêne, 1978.

Rose, Barbara. *American Art since 1900*. New York : Praeger Publishers, 1975.

Rosenzweig, Phillis. *The Fifties : Aspects of Painting in New York*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1980.

Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*. New York : Horizon Press, 1959.

- - -. *The Anxious Object : Art Today and its Audience*. New York : Horizon Press, 1966.

- - -. *The De-Definition of Art*. New York : Horizon Press, 1972.

- - -. *Art and Other Serious Matters*. Chicago : The University of Chicago Press, 1985.

Rubinstein, Charlotte Streifer. *American Women Artists : from Early Indian Times to the Present*. New York : Avon Books, 1982.

Sandler, Irving. *The New York School : The Painters and Sculptors of the Fifties*. New York : Harper and Row, 1978. - - -. *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*. New York : Harper and Row, 1970.

Tissot, Roland. *Peinture et sculpture aux Etats-Unis*. Paris : Armand Colin, 1973. - - -. *L'Amérique et ses peintres 1940-1980*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1990.

Articles

Alloway, Lawrence. « The Biomorphie Forties ». *Artforum* 4. 1 (Sept. 1965)

- - -. « The Spectrum of Monochrome ». *Arts Magazine* 45. 3 (Dec.-Jan. 1971)

. - - -. « Residual Sign Systems in Abstract Expressionism ». *Artforum* 12. 3 (Nov. 1973) :

Ashton, Dore. « L'Apport artistique des Etats-Unis ». *XXe Siècle* 7 (Juin 1956) :

Goldin, Amy. « Abstract Expressionism, No Man's Landscape » *Art in America* 64. 1 (Jan.-Feb. 1976) :

- Goldwater, Robert. « Reflections on the New York School ». *Quadrum* 8 (1960)
- Goosen, E. C. « The Big Canvas ». *Art International* 2. 8 (Nov. 1958)
- Langsner, Jules. « More About the School of New York ». *Arts and Architecture* 68. 5 (May 1951) :
- Levine, Edward M. « Abstract Expressionism : the Mystical Experience ». *Art Journal* 21. 1. (Fall 1971)
- Motherwell, Robert. « Beyond the Aesthetic ». *Design* 47. 8 (April 1946)
- Read, Herbert. « An Art of Internal Necessity ». *Quadrum* 1 (May 1956)
- Rubin, William. « The New York School - Then and Now ». *Art International* 2. 4-5 (May-June 1958)
- Shapiro, Meyer. « The Younger American Painters of Today ». *The Listener* 26 Jan. 1956 : 146-147.

B - Le collage

Ouvrages

- Aragon, Louis. *Les Collages*. Paris : Hermann, 1965.
- - -. *Ecrits sur l'art moderne*. Paris : Flammarion, 1981. Barr, Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. New York : Museum of Modern Art, 1936.
- Buchman, Arlette et Victor D'Amico. *Assemblage, A New Dimension in Creative Teaching*. New York : Museum of Modern Art, 1972. Butor, Michel. *Les mots dans la peinture*. Paris : Skira, 1969. Cabanne, Pierre. *Le Cubisme*. Paris : PUF., 1982.
- Chermayeff, Yvan. *Collages*. New York : Abrams, 1991.
- Digby, John et Joan. *The Collage Handbook*. London : Thames and Hudson, 1985.
- Hoffman, Katherine, ed. *Collage. Critical Views*. London, UMI Research Press, 1989.
- Hutton, Helen. *The Technique of Assemblage*. London : Batsford, 1968.
- Gowland Moreno, Luis. *El Collage*. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1968.
- Janis, Harriet et Rudi Blesh. *Collage*. New York : Chilton, 1961. Laliberté, Norman et Alex Mogelon. *Collage, Montage, Assemblage. History of Contemporary Techniques*. New York : Van
- Nostrand Reinhold, 1974.
- Meilach, Donald et Elvie Ten Hoor. *Collage and Found Art*. New

York : Reinhold, 1964.

Monnin, Françoise. *Le Collage*. Paris : Editions Fleurus, 1993.

Plottel, Jeanine Parisier, ed. *Collage*. New York : New York Literary Forum, 1983.

Poggi Christine. *In Defiance of Painting, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven, London : Yale University Press, 1992.

Revue d'esthétique : « Collages » 3-4 (1978). Paris : UGE, coll. 10-18, 1978.

Rodari, Florian. *Le Collage : papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*. Genève : Skira, 1988.

Rougé, Bertrand, ed. *Montages/Collages*. Pau : Université de Pau, 1991.

Seitz, William C. *The Art of Assemblage*. New York : The Museum of Modern Art, 1961.

Waldman, Diane. *Collage, Assemblage and the Found Object*. New York : H. N. Abrams, 1992.

Wescher, Herta. *Die Collage*. Cologne : H. Dumont-Schauberg, 1968.

Wolfram, Eddie. *History of Collage : an Anthology of Collage,*

Assemblage and Event Structures. New York : Macmillan, 1978.

Articles

Ashton, Dore. « Art : Collages Are Shown in Exhibition ». *New York Times* 1 Jan. 1959 : 29.

Conroy, William T. « Columbian Collage : American Art of Assembly ». *Arts Magazine* 52 (Dec. 1977) : 53.

Daix, Pierre et Joan Rosselet. « Pablo Picasso : la révolution des papiers collés ». *L'Œil* 284 (mars 1979) : 52-56.

Giedon-Welcker, Carola. « Le Retour aux éléments dans la poésie et dans la peinture ». *XXe Siècle* 3 (juin 1952) : 41-48.

Gindertael, R. V. « Liberté et rigueurs du collage ». *Cimaise* 2. 4 (mars 1955) : 10-12.

Goldwater, Robert. « Papiers collés et collages aux Etats-Unis ». *XXe Siècle* 8 (jan. 1957) : 82-83.

Greenberg, Clément. « The Pasted-Paper Revolution ». *Art News* 57. 5 (Sept. 1958) : 60-61.

Guéguen, Pierre. « Vérités premières de l'espace ». *XXe Siècle* 2 (jan. 1952) : 39-42.

Guest, Barbara. « Notes on Collage ». *Art* 30. 6 (March 1956) : 50-51.

Hess, Thomas. « Mixed mediums for a soft revolution ». *Art News*

59. 4 (Summer 1960) : 45, 62.- - . « Paste mixed with paint ». *Art News* 47 (Oct.

1948) : 25-27.

Jouffroy, Alain. « Pourquoi le collage ? Pourquoi l'objet ? ». *Metro* 8 (avril 1963) : 36.

Kral, Peter. « L'Age du collage, suite et fin ». *Phases* 5 (1975) : 28.

McCullagh, Janice. « Image to Collage, Part I : the newspaper ». *Arts Magazine* 60 (Dec. 1985) : 80-85.

- - -. « Image to Collage, Part II : fashion ». *Arts Magazine* 60 (Jan. 1986) : 74-77.

Paulhan, Jean. « L'Espace cubiste ou le papier collé ». *L'Arc* 10 (1960) : 22-26.

Seuphor, Michel. « Matière à Discussion ». *XXe Siècle* 5 (juin 1955) : 9-14.

Soby, James T. « The Importance of collage ». *Saturday Review of Literature* 31. 45 (Nov. 1948) : 36-37.

Templon, Daniel, ed. « Le Collage ». *Artstudio* 23 (Hiver 1991).

Troy, N. J. « Abstraction, Decoration and Collage ». *Arts Magazine* 60 (March 1986) : 33-35.

Tzara, Tristan. « Le papier collé ou le proverbe en peinture ». *Cahier d'Art* 2 (1931) : 14-19.

Wescher, Herta. « Les Collages cubistes ». *Art d'Aujourd'hui* 4. 3-4 (mai-juin 1953) : 33-42. - - -. « Collages and the breakdown of optical unity ». *Graphis* 11. 57 (1955) : 52-59.

Catalogues

American Collages. Museum of Modern Art, New York, June-Jan. 1967-1968.

Aspects of Collage. Brook Street Gallery, London, Feb. 28-March 28.

Autres Dimensions : collages, assemblages, reliefs. Galerie Beyeler, Bâle, juin-sept. 1976.

Cinquante ans de « collages » : papiers collés, collages, assemblages, du cubisme à nos jours. Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne, 1964.

Collage. Museum of Modern Art, New York, Sept.-Dec. 1948.

Collages and Objects. London Institute of Contemporary Art, London, Oct.-Nov. 1954.

Collages. Galerie d'Art Moderne, Bâle, 1956.

Collagen, Materialbilder, Objekte. Kunstamt Wedding, Berlin, Jan. 29

-March 5 1982.

Collages & Reliefs 1910-1945. Annely Juda Fine Art, London, June 30

-

Oct. 2 1982.

Collage. Institute for Foreign Cultural Relations, Stuttgart, 1984.

Collage. Joan Prats Galeria, Barcelone, 1985.

Collages. Collections des Musées de Provence. Musée d'Unterlinden,

Colmar, 30 juin-16 sept. 1990 et Musée d'Art Moderne,

Villeneuve d'Ascq, 26 jan.-15 avril 1990. *Collage au XXe siècle*. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice, Nov. 1991.

Collages, décollages, images détournées. Musée des Beaux-Arts, Pau, 1992.

Cubism and Abstract Art. Museum of Modern Art. New York,

March-April 1936.

International Collage. Rose Fried Gallery, New York, Feb.-March 1956.

Rencontres. Cinquante ans de collages. Galerie Claudine Lustman,

Paris, 26 sept.-31 oct., 1991.

The Americans : The Collage. Contemporary Arts Museum, Houston,

July 11-Oct. 3 1982. *The Golden Age of Collage*. The Mayor Gallery, London, 1987.

Twelve Americans : Masters of Collage. Andrew Crispo Gallery, New

York, Nov. 17-Dec. 20, 1977.

Un demi-siècle de collages et d'assemblages. Saint Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, 1964.

VI - ARRIERE-PLAN THEORIQUE

A - Problématique intertextuelle

Arnheim, Rudolph. *Art and Visual Perception*. Berkeley : University of California Press, 1954.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London : Pelican, 1972.

Bishop, John Peale. « Poetry and Painting ». *Sewanee Review* 53 (Spring 1945) : 247-258.

-
- Block, Ned, ed. *Imagery*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1981.
- Bryson, Norman. *Word and Image*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981.
- - -. *Vision and Painting : The Logic of the Gaze*. London: Macmillan, 1983.
- Chefdor, Monique et Dalton Krauss. *Regard d'écrivain, Parole de peintre. Etudes franco-américaines sur le dialogue écriture/peinture aujourd'hui*. Nantes : Editions joca seria, 1994.
- Dagognet, François. *Ecriture et iconographie*. Paris : Vrin, 1973.
- Deguy, Michel. *La Poésie n'est pas seule*. Paris : Le Seuil, 1987.
- Dijkstra, Bram. *The Hieroglyphics of a New Speech : Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams..* Princeton : Princeton University Press, 1969.
- Durozoi, Gérard. *Espace poétique & langages plastiques*. Paris : Presses de la Connaissance, 1977.
- Focchi, Mario. *La Langue indiscreète. Essai sur le transfert comme traduction*. Trad. de l'italien par Silvio Brugevin, revu par Gérard Pommier. Paris : Point Hors Ligne, 1984.
- Furbank, P. N. *Reflections on the Word 'Image'*. London : Secker & Warburg, 1970.
- Gamboni, Dario. *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. Paris : Minuit, 1989.
- Lande, Jean. « On the Analysis of Poems and Paintings ». *New Literary History* 3 (1972) : 221-240.
- Maldiney, Henri. *Regard, Parole, Espace*. Paris : L'Age d'Homme, 1973.
- Marin, Louis. *Etudes sémiologiques*. Paris : Klincksieck, 1971. - - -. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris : Le Seuil, 1993.
- Mitchell, W. J. T. *The Language of Images*. Chicago : University of Chicago Press, 1980. - - -. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago : University of Chicago Press, 1986.
- Paris, Jean. *Lisible, Visible*. Paris : Seghers, 1978.
- Pleynet, Marcelin. *Art et Littérature*. Paris : Le Seuil, 1977. - - -. *Transculture*. Paris : Coll. 10/18, 1979.
- Polysèmes*. 1-2 « L'écart », 1989.
- Praz, Mario. *Mnemosyne : The Parallel between literature and the Visual Arts*. Princeton : Princeton University Press, 1970.
- Rio, Michel. « Images and Words ». *New Literary History* 7. 3 (Spring 1976) : 509.
- Shusterman, Richard. « Aesthetic Blindness to Textual Visuality ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41 (1982) : 87-92.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric*. Chicago : University of Chicago Press, 1982. - - -. *Pictures of Romance. Form versus Content in Painting and Literature*. Chicago : University of Chicago Press, 1988.
-

Vouilloux, Bernard. *La Peinture dans le texte. XXIIIe-XXe siècles*. Paris : Editions CNRS, 1994. - - -. *L'Interstice figural*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1994.

B - Arrière-plan sémiotique

Barthes, Roland. *L'Empire des signes*. Genève : Skira, 1970. - - -. *S/Z*. Paris : Le Seuil, 1970. - - -. *Le Plaisir du texte*. Paris : Le Seuil, 1973. - - -. *La Chambre claire*. Paris : Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. - - -. *Le Grain de la voix*. Paris : Le Seuil, 1981. - - -. *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Le Seuil, 1982. - - -. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Le Seuil, 1984.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris : Gallimard, 1966. - - -. *Problèmes de linguistique générale*. Tome II. Paris : Gallimard, 1974.

Borella, Jean. *Le Mystère du signe*. Paris : Editions Maisonneuve & Larose, 1989.

Compagnon, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*.

Paris : Le Seuil, 1979.

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. London : Routledge and Kegan Paul, 1981.

Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : Le Seuil, 1967.

Eco, Umberto. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : PUF, 1972.

Genette, Gérard. *Figures I*. Paris : Le Seuil, 1966.

- - -. *Figures II*. Paris : Le Seuil, 1969.

- - -. *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972.

- - -. *Mimologiques*. Paris : Seuil, 1976.

- - -. *Palimpsestes*. Paris ; Le Seuil, 1982.

- - -. *Seuils*. Paris : Le Seuil, 1987.

Jakobson, Roman. *Essai de linguistique générale*. Paris : Minuit, 1973.

- - -. *Questions de poétique*. Paris : Le Seuil, 1973.

Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Le Seuil, 1974.

- - -. *Le Langage, cet inconnu*. Paris : le Seuil, 1981.

Liotard, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris : Klicksiek, 1971.

Meschonnic, Henri. *Pour la Poétique V. Poésie sans réponse*. Paris : Gallimard, 1978.

- - -. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*.

Lagrasse : Verdier, 1982.

- - -. *La Rime et la vie*. Lagrasse : Editions Verdier, 1989.

- Pierce, Charles. *Ecrits sur le signe*. Paris : Le Seuil, 1978.
- Ricœur, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Le Seuil, 1975.
- Riffaterre, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris : Le Seuil, 1983.
- Todorov, Tzvetan. « Perspectives sémiologiques », *Communications* 7 (1966): 139-145.
- - -. « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8 (1966) : 125-151.
- - -. *Les Genres du discours*. Paris : Le Seuil, 1978.

C - Problématique iconique

- Aumont, Jacques. *L'Image*. Paris : Nathan, 1990.
- Bonnefoi, Christian. « A Propos de la destruction de l'entité de surface ». *Macula* 3/4 (1978) : 163-166.
- - -. « Sur l'apparition du visible ». *Macula* 5/6 (1979) : 194-228.
- Chalumeau, Jean-Luc. *Lectures de l'Art*. Paris : Chêne, 1991.
- Clair, Jean. *Eloge du Visible*. Paris : Gallimard, 1996.
- Communications* 15 « L'analyse des images », 1970.
- - -. 27 « Sémiotique de l'espace », 1977.
- - -. 34 « Les ordres de la figuration », 1981.
- Damisch, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris : Le Seuil, 1984.
- - -. « La peinture est un vrai trois ». Catalogue de l'exposition *François Rouan*, Centre Georges Pompidou, Paris, dec. 1983.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en Peinture*. Paris : Flammarion, 1978.
- Didi-Huberman, Georges. *La Peinture incarnée*. Paris : Minuit, 1985.
- - -. *Devant l'image*. Paris : Minuit, 1990.
- - -. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion, 1990.
- - -. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992.
- - -. *L'Empreinte*. Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1997.
- Fried, Michael. *La Place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, 1990.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. London : OUP, 1969.

Hamont, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1981.

Krauss, Rosalind. *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*.

Paris : Editions Macula, 1990.

- - -. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*.

Cambridge, Mass. : The M.I.T. Press, 1985. (Trad. franç. Jean-Pierre Criqui, Paris : Macula, 1993).

Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard, 1964. - - -. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1979.

Mourey, Jean-Pierre. *Philosophies et pratiques du détail. Hegel, Sade et quelques autres*. Seyssel : Editions Champ Vallon, 1996.

Panofsky, Erwin. *L'Œuvre d'art et ses significations*. Paris : Gallimard, 1969.

Pareyson, Luigi. *Conversations sur l'esthétique*. Paris : Gallimard, 1992.

Passeron, René. *L'Œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*. Paris : Vrin, 1962, 1980.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. *L'Idée d'image*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 1995.

Schaeffer, Jean-Marie. *L'Image précaire. Du dispositif photographique*. Paris : Le Seuil, 1987.

Schapiro, Meyer. *Theory and Philosophy of Art : Style, Artist, and Society*. New York : George Braziller, 1994.

Scheffer, Jean-Louis. *Scénographie d'un tableau*. Paris : Le Seuil, 1969.

Souriau, Etienne. *La Correspondance des arts*. Paris :

Flammarion/coll. Sciences de l'homme, 1969.

D - Autres ouvrages

Abraham, Nicolas. *Rythmes. De l'Œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*. Paris : Flammarion, 1985.

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Théorie esthétique*. Trad. de l'allemand par Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, 1974.

Anzieu, Didier. *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard, 1981.

- - -. *Le Moi-Peau*. Paris : Dunod, 1985.

Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*. Lausanne : Ed. de L'œil, 1956.

Baudrillard, Jean. *L'Autre par lui-même*. Paris : Editions Galilée, 1987.

-
- Blanchot, Maurice. L'Espace littéraire. Paris : Gallimard, « idées », 1955.
- Bois, Yve-Alain et Rosalind Krauss. L'Informe : mode d'emploi. Paris : Editions du Centre Pompidou, 1996.
- Cheng, François. Vide et plein. Le langage pictural chinois. Paris : Le Seuil, 1979.
- Claudiel, Paul. « L'Œil écoute », Œuvres en Prose. Paris : Gallimard, 1965.
- Corps écrit 5, « L'autoportrait », 1983.
- Dolto, Françoise. L'Image inconsciente du corps. Paris : Le Seuil, 1984.
- Ehrenzweig, Anton. L'Ordre caché de l'art. Trad. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy. Paris : Gallimard, 1974.
- Fédida, Pierre. L'Absence. Paris : Gallimard, 1978.
- Gagnebin, Muriel. L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre. Paris : PUF, 1984.
- Goethe, J. W. Traité des couleurs (1810-1823). Trad. de l'allemand par Henriette Bideau. Paris : Centre Triades, 1990.
- Guillaume, Marc. « Délivrez-nous du corps », Traverses 29 (Octobre 1988) : 59-65.
- Irigaray, Luce. Parler n'est jamais neutre. Paris : Minuit, 1985.
- Kandinsky, Wassily. Ecrits Complets. La synthèse des arts. Paris : Editions Denoël, 1975. - - -. Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier. Trad. de l'allemand par Nicole Debrand. Paris : Gallimard, 1989.
- Kristeva, Julia. Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection. Paris : Le Seuil, 1980.
- - -. Histoires d'amour. Paris : Denoël, 1984.
- - -. Les Nouvelles maladies de l'âme. Paris : Fayard, 1993.
- Lacan, Jacques. Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris : Le Seuil, 1973.
- - -. Le Séminaire. Livre XX. Encore. Paris : Le Seuil, 1975.
- Laurent, Jenny. La Parole singulière. Paris : Belin, 1991.
- Le Bot, Marc. « Le corps peint », Traverses 10 (Février 1978) : 50-63. - - -. « Miroirs de corps », Traverses 14-15 (Avril 1979) : 43-63. - - -. L'Œil du peintre. Paris : Gallimard, 1982.
-

- Leclair, Serge. Démasquer le réel. Paris : Le Seuil, 1971.
- Ledoux, Michel. Corps et création. Paris : Les Belles Lettres, 1992.
- Levi-Strauss, Claude. Regarder, Ecouter, Lire. Paris : Plon, 1993.
- Loreau, Max. La Peinture à l'œuvre et l'énigme du corps. Paris : Gallimard, 1980.
- Marin, Louis. La Voix excommuniée. Paris : Editions Galilée, 1981.
- Michaux, Henri. Emergences-Résurgences. Genève : Skira, 1972, 1993.
- Montrelay, Michèle. L'Ombre et le Nom. Paris : Minuit, 1977.
- Nancy, Jean-Luc. Le Sens du monde. Paris : Editions Galilée, 1993. - - -. Les Muses. Paris : Editions Galilée, 1994.
- Nouvelle Revue de Psychanalyse. Paris : Gallimard.
- - -. 9 « Le Dehors et le dedans », 1974.
- - -. 13 « Narcisses », 1976.
- - -. 14 « Du Secret », 1976.
- - -. 35 « Le Champ visuel », 1987.
- - -. 44 « Destins de l'image », 1991.
- Pommier, Gérard. Naissance et renaissance de l'écriture. Paris : PUF, 1993.
- Pontévia, Jean-Marie. La Peinture, masque et miroir. Ecrits sur l'art et pensées détachées I. Bordeaux : William Blake & Co, 1984. - - -. Tout a peut-être commencé par la beauté. Ecrits sur l'art et pensées détachées II. Bordeaux : William Blake & Co, 1985,
1995. Raimond, Jean. Lectures du désir. Paris : Seuil, 1977. Reichler, Claude. Le Corps et ses fictions. Paris : Minuit, 1983. Richard, Jean-Pierre. Poésie et profondeur. Paris : Le Seuil, 1955. Rosoloto, Guy. La Relation d'inconnu. Paris : Gallimard, 1978. Ruwet, Nicholas. Langage, musique, poésie. Paris : Le Seuil, 1972. Sami-Ali. L'Espace imaginaire. Paris : Gallimard, 1974. Siboni, Daniel. Entre-deux : l'origine en partage. Paris : Le Seuil, 1991. Steiner, George. Real Presences. London : Faber and Faber, 1989. Tisseron Serge et Yolande Tisseron-Papetti. L'Erotisme du toucher des étoffes. Paris : Editions Garamont-Archimbaud, 1987.
- Tisseron, Serge. Le Bonheur dans l'image. Le Plessis-Robinson : Synthélabo, 1996.
- Valéry, Paul. « Discours sur l'esthétique », Œuvres complètes I. Paris : Gallimard, La Pléiade, 1957.
- Vasse, Denis. L'Ombilic et la voix. Paris : Le Seuil, 1974.
- Wölfflin, Heinrich. Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Trad. par Claire et Marcel Raymond. Paris : Plon/Imago Mundi, 1986.

Table des illustrations

Fig. 1 : <i>Blue Collage</i> , 1954.....	31
Fig. 2 : <i>Symbol</i> , 1946.....	169
Fig. 3 : <i>Head of a Girl</i> , 1945.....	204
Fig. 4 : <i>Head</i> , 1945.....	206
Fig. 5 : <i>Embrace</i> , 1945.....	208
Fig. 6 : <i>Annunciation</i>, 1945.....	211
Fig. 7 : <i>Untitled</i>, non daté.....	215
Fig. 8 : <i>No. 540</i>, 1954.....	218
Fig. 9 : <i>Sleep</i>, 1946.....	221
Fig. 10 : <i>XXXIX Trials</i>, 1949.....	223 Fig.
11 : <i>No. 236</i>, 1949.....	
12 : <i>No. 319</i>, 1949.....	
13 : <i>No. 582</i>, 1951.....	
14 : <i>No. 67</i>, 1948.....	
15 : <i>No. 30</i>, 1953.....	
16 : <i>No. 405</i>, 1951.....	
17 : <i>No. 596</i>, non daté.....	
18 : <i>No. 547</i>, 1954.....	
19 : <i>Untitled</i>, 1950.....	
226 Fig. 233 Fig. 237 Fig. 240 Fig. 242 Fig. 246 Fig. 248 Fig. 251 Fig. 264	
Fig. 20 : <i>No. 10</i>, 1949.....	268
Fig. 21 : <i>No. 8</i>, 1948.....	272
Fig. 22 : <i>Arch Mallorca</i>, 1953.....	274
Fig. 23 : <i>Arch Mallorca</i> (détail).....	276
Fig. 24 : <i>No. 706 Red Collage III</i>, 1954.....	280
Fig. 25 : <i>No. 395</i>, 1950.....	284
Fig. 26 : <i>No. 579</i>, non daté.....	287
Fig. 27 : <i>The Flowers</i>, 1948.....	291
Fig. 28 : <i>No. 532</i>, 1951.....	293 Fig.

29 : <i>No. 299</i>, 1949.....	296	Fig.
30 : <i>Lazarus</i>, 1946.....	298	Fig.
31 : Fac-similé de « Mediterranean Fishing Boats » et		

« Para Lavar » 352