

Silvia Riva

Improviser en écrivain : Dominique Fourcade, la photographie et la danse

Improvisation ou collaboration non fusionnelle ?

Le 4 juin 1981, Walker Art Center de Minneapolis, Minnesota.
John Cage et Merce Cunningham parlent devant une caméra
de leur collaboration artistique.

Ils expliquent qu'ils s'étaient fixé comme programme, au début des années 1940, de réaliser une musique qui ne dépende pas de la danse et, inversement, une danse qui soit absolument libre des contraintes de la partition musicale. À la question de savoir si la communication entre eux passait par une structure temporelle, la réponse foudroyante de John Cage avait été que oui, le temps avait un rapport avec ce qu'ils faisaient, mais uniquement si l'on l'entendait comme « temps atmosphérique ». Autrement dit, il était impossible de savoir quand quelque chose allait commencer, ou quand quelque chose d'autre se terminerait. Ils ne parlaient pas d'une idée toute faite, mais, justement, du fait d'être là, ensemble, dans le même lieu et dans le même temps. Et l'observateur/auditeur était le troisième élément, indispensable, dans ce triangle de la

création¹. Un observateur qui ne se limitait pas à sa présence, mais qui savait lucidement que rien de ce qu'il allait voir ne pourrait se répéter identiquement².

Chez les deux artistes américains, la chorégraphie prenait donc corps, s'exposait dans la performance, qui se basait uniquement, tant pour Cage que pour Cunningham, sur des dynamiques opérationnelles ouvertes au jeu des possibilités. Ils harmonisaient leurs recherches à l'intérieur d'une « communauté », qui n'était toutefois pas fusionnelle.

Devrait-on donc en conclure une double « improvisation » de leur part, eux qui peuvent être considérés comme des initiateurs de la scène de l'époque contemporaine?³

Pour répondre à cette question, il vaut peut-être la peine de réfléchir sur la question de l'improvisation (dans le domaine de la danse, de la musique et, pourquoi pas, de la poésie) à l'époque qui est la nôtre.

En musique – il faudrait détailler et dire : dans le panorama de la musique occidentale, étant donné que, comme l'observe toujours John Cage, cette sorte de coopération non fusionnelle entre les arts a été expérimentée depuis toujours, par exemple, dans la tradition indienne, où la musique et la danse étaient basées sur la notion de *tala* (c'est-à-dire sur un rythme cyclique caractérisé par un certain

1. *Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage*, Lectures, Talks and Readings, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 04/06/1981 (vidéo en ligne : [http://performingarts.walkerart.org/detail.wac?id=4646&title=All %20Upcoming %20Performances](http://performingarts.walkerart.org/detail.wac?id=4646&title=All%20Upcoming%20Performances)). Je traduis librement les propos de John Cage.

2. Frédéric Pouillaude, dans « Scène et contemporanéité » (*in Penser la danse contemporaine, in Rue Descartes*, n°44, juin 2004, p. 13), observe que « la présence seule ne suffit pas. Car nous y baignons déjà intégralement : ce qui se donne à voir, là-bas, sur la scène, le fait comme authentique première main, induisant chez tous la conscience très lucide que rien ne se répètera jamais à l'identique, où que ce soit, et, de ce fait, s'enrubanne d'*aura* ».

3. Par le mot « scène » je me réfère à la notion évoquée dans l'essai de Frédéric Pouillaude, cité plus haut.

nombre de temps ou d'unités de mesure) – le « genre » qui a eu le plus recours à l'improvisation semblerait être le jazz.

Les pratiques d'improvisation, dans ce cas, impliquent un état de préparation très aigu et des capacités « intériorisées »⁴, qui mettent le joueur en mesure d'avoir affaire à l'inattendu, tout en rompant avec les structures habituelles. Cet état serait très proche de la notion de « flux ». Il s'agirait d'une situation de « flottement », dans laquelle l'artiste serait transporté par une logique interne : il ne saurait plus faire la distinction ni entre ce qui lui appartient et ce qui lui vient de l'« extérieur », ni même entre les temporalités du passé, du présent et du futur⁵. La structure n'est pas sacrée pour le joueur de jazz ; au contraire, elle encourage les altérations tout en appelant tant à la créativité qu'à la confiance dans la tradition.

Nous sommes donc confrontés à une série de « paradoxes dialectiques » : on innove à partir d'un canon, on prend des risques tout en s'immergeant dans la tradition, on entame un solo tout en accompagnant les autres instrumentistes, on altère la structure tout en la structurant⁶.

4. Bjørn ALTERHAUG, « Improvisation on a Triple Theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication », in *Studia Musicologica Norvegica*, n°30, 2004, pp. 97-98: « improvisation [is] an acute state of readiness, internalised skills and practice. [...] This form of readiness is acquired mainly through a direct involvement in various problem-solving situations, producing a type of knowledge that is mediated via bodily experiences and alert awareness ».

5. Bjørn ALTERHAUG, *ibid.*, p. 105: « This means that the performer is prepared to handle the unexpected, to handle an error as a new creative challenge, and, thus, to break with habitual patterns. [...] This seems close to social psychologist Mihaly Csikszentmihalyi's description of the "flow" concept: flow denotes the holistic sensation present when we act with total involvement. [...] It is the state in which action follows upon action according to an internal logic, which seems to need no conscious intervention on our part. We experience it as a unified flowing from one moment to the next, in which we feel in control of our actions, and in which there is little distinction between self and environment; between stimulus and response; or between past, present and future (M. Csikszentmihalyi, *Play and intrinsic reward*, « Journal of Humanistic Psychology », 15, 1975, pp. 41-63) ».

6. Bjørn ALTERHAUG, *ibid.*, p. 105: « These "dialectical paradoxes" between immersion in the tradition and taking risks, between standing out as an individual voice and being supporters of others' voices beg new and creative ways of developing a deeper understanding of creativity and improvisation. Improvising in jazz is about creating

Toutefois, si l'on s'en tient aux considérations sur la dialectique entre « loi » et « invention » chez Jacques Derrida, le paradoxe n'en est plus un. Car l'improvisation-invention est, selon lui, impossible, même si sa quête est d'autant plus souhaitable et toujours nécessaire⁷. Et cela parce qu'aucune composition, tout innovante qu'elle puisse être, n'échappe à une construction déjà donnée, qui va constituer « sa » tradition⁸. La recherche de l'improvisation, nécessairement défailante, laisse toutefois une trace qui est la promesse de son caractère inaugural⁹: « Dans son échec, l'improvisation survit. “Affirmez la survie!” »¹⁰, exhorte Derrida.

De cette longue prémisse, quelques éléments semblent être importants pour justifier la démarche adoptée dans ces réflexions, et qui, à première vue, semblent démentir la logique de la subordination et la séquence temporelle proposée par l'intitulé de ce volume: à savoir,

a situation where change, transformation and process are focused and where even the structure, the referential foundation of improvisation, may be part of the alterations ».

7. Jacques DERRIDA, *Psyché. Inventions de l'autre* [1987], nouvelle édition augmentée, Paris, Galilée, 1998 p. 10: « Qu'est-ce qu'une invention ? et que signifie l'invention quand elle doit être *de l'autre*? L'invention *de l'autre*, cela implique-t-il que l'autre reste avec *moi, en moi, de moi*, au mieux *pour moi* (projection, assimilation, intériorisation, introjection, appréhension analogique, au mieux phénoménalité)? Ou bien que mon invention de l'autre reste l'invention de moi par l'autre qui me trouve, me découvre, m'institue ou me constitue. À me venir de lui, l'invention de l'autre alors lui reviendrait ».

8. Cf. Mario VERGANI, *Jacques Derrida*, Milano, Mondadori, 2000, p. 127: « La musica ci offre un esempio: “invenzione” è, infatti, una composizione in forma libera in stile imitato. Si obietterà che i temi sono inventati, obiezione cui risponderemo che, evidentemente non ogni invenzione può essere detta in senso univoco (al figlio si dà nascita ma un'opera d'arte è invenzione in modo diverso). Nessuna composizione in stile imitato, però, si sottrae a schemi e costruzioni “già” dati, rappresentando, così, una novità all'interno di una tradizione ».

9. Geoffrey BENNINGTON, *Double Touting: Derrida's Monolingualism*, juin 2006 (<<http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/bennington.html>>).

10. Sara RAMSHAW, « Deconstructin(g) Jazz Improvisaion: Derrida and the Law of the Singular Event », in *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, vol. 2, n°1, 2006 (<http://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/81/179>): « This imperative, translated into English as “Affirm the survival”, was among the “few lines” left by Derrida to be read by his son Pierre at his funeral in October 2004 ».

ante = livret de l'écrivain, *post* = chorégraphie du danseur à partir de cette écriture.

Ces éléments concernent : l'improvisation comme « collaboration non fusionnelle » ; la « nécessité du triangle créatif » (qui, dans notre cas, sera décliné selon les trois dichotomies : danseur-chorégraphe/musicien-poète lyrique/spectateur-photographe) ; la « structure flottante » de l'improvisation (c'est-à-dire l'impossibilité d'une improvisation qui ne prenne pas en compte la « tradition »).

*Dominique Fourcade au miroir de la danse :
les principes de Mallarmé et les pratiques de la page*

Par intermittence, mais de manière suivie, les textes de Dominique Fourcade sont imprégnés de renvois à la danse contemporaine et à ses interprètes. Elle n'est pas seulement inspiratrice de réflexions sur l'époque qui est la sienne, mais elle joue aussi le rôle de principe inspirateur d'une poétique.

Ainsi, pour présenter brièvement l'auteur dont il est question dans ces pages¹¹, passerons-nous par le biais de la danse et d'un autre poète, Stéphane Mallarmé, qui, sur la danse, a écrit des remarques très profondes.

Il s'agira de reprendre, à l'aune de la lecture qu'en fait Alain Badiou dans son *Petit manuel d'inesthétique*, les six principes qui

11. Dominique Fourcade est né en 1938. Il vit à Paris. Il écrit de la poésie depuis 1961. Il a également beaucoup écrit sur l'art. Ses auteurs d'élection sont Henri Matisse (sur lequel il a beaucoup travaillé à travers des écrits et des expositions), Simon Hantaï (en mémoire duquel il vient de publier, aux éditions Chandeigne, *Pour Simon Hantaï*) et David Smith. À ce jour, l'ouvrage le plus complet sur l'auteur est le « Dossier : Dominique Fourcade », in *CCP – Cahier Critique de Poésie*, n°11, mars 2006, pp. 3-80. J'ai traduit en italien le poème « Tout arrive » (sous presse) et j'ai consacré à l'œuvre de Fourcade les articles : *Dominique Fourcade e il modo del nostro tempo*, in Alessandro COSTAZZA (dir.), *La poesia filosofica*, Milano, Cisalpino Monduzzi, coll. Quaderni di Acme, 98, 2007, pp. 333-354 ; « Gli scandali di Empedocle. Note a margine della traduzione di "Tout arrive" di Dominique Fourcade », in *Dintorni. Rivista di Letterature e Culture dell'Università di Bergamo*, V, 2008, pp. 193-220 ; « Present Eternity: Quests of Temporality in the Literary Production of the "Extrême contemporain" in France (The Writings of Dominique Fourcade and Emmanuel Hocquard) », in *Analectica husserliana* (sous presse).

gouvernent l'art chorégraphique évoqués par Mallarmé dans les textes recueillis sous le nom de *Divagations*¹², et qui sont tous « gouvernés par une comparaison inexplicite entre la danse et le théâtre »¹³, entre la danse et l'écrit.

En adoptant cette démarche, nous ne désirons aucunement instaurer des parallélismes entre les deux poètes: au contraire, comme nous le verrons plus bas, tout en considérant Mallarmé comme « magnifiquement beau » et « absolument indispensable », Dominique Fourcade juge que ce que « Mallarmé et les siens ont fait ne doit à aucun prix être refait ». « Mon travail, poursuit-il, consiste [...] à durement détendre ce que Mallarmé avait si indispensablement retendu »¹⁴.

Le premier principe, commun à la danse et au travail de la page fourcadienne, concerne « l'obligation de l'espace »¹⁵, dépourvu de tout ornement figuratif: la danse, d'après Mallarmé, « exige l'espace, l'espacement, rien d'autre »¹⁶. Ou encore: « La danse est [...] l'événement avant la nomination ». Le théâtre, au contraire, ne serait que la « conséquence d'une nomination jouée ». Et Alain Badiou de

12. Stéphane MALLARMÉ, *Crayonné au théâtre* (« Ballets », « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet. D'après une d'indication récente », « Le Genre ou des Modernes »), in *Divagations, in Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, t. II, pp. 160-203.

13. Alain BADIOU, « La Danse comme métaphore de la pensée », in *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 100 (cet essai avait déjà paru dans Ciro BRUNI (dir.), *Danse et pensée*, Paris, Germs, 1993). De ce texte, qui a trop souvent prêté à malentendus, nous garderons essentiellement le schéma, qui a le mérite pratique de concentrer en quelques points essentiels ce qu'il faudrait, en réalité, longuement détendre.

14. Cf. l'article de Jean-Claude PINSON, « D'un lyrisme *poikilos* (un point de vue d'atelier) », publié le 16 avril 2005 dans le site de l'Association internationale de stylistique (<http://www.styl-m.org/AIS/article.php3?id_article=48>).

15. Stéphane MALLARMÉ, « Le Genre ou des Modernes », in *Crayonné au théâtre, op. cit.*, p. 182: « La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène. À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce: aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes ».

16. Alain BADIOU, « La Danse comme métaphore de la pensée », *op. cit.*, p. 101.

conclure : « dès qu'il y a texte, dès que le nom a été donné, l'exigence est celle du temps, et non celle de l'espace ».

Voilà un premier principe démenti dans ses conséquences dans la poésie de Fourcade : son texte, son écriture, réside exactement dans la tentative de restituer l'« espacement » de la pensée à la respiration poétique, à la nomination poétique.

Keyboard E.D. pendant Mallarmé, c'est que cela soit arrivé la surprise en temps réel, comme elle n'a pas dit je suis la moderne on n'a pas entendu ses espacements *ses de nulle part à nulle part tirets* son rugby¹⁷.

Et encore,

je procède en phrases courtes, jappées, c'est propre à mon espace. En réalité il n'y a qu'une seule longue phrase, très longue, mais que je ne donne pas comme telle car le hululement en serait insupportable.

Cet alphabet : système d'échos intégrés¹⁸.

Dans la phrase de Fourcade il y a, comme dans les phases de la danse, un « site pas songé »¹⁹, qui n'a que faire des imaginations d'un décor ou des ornements figuratifs.

Surtout pas de métaphores, exhorte-t-il!

l'effet celui de l'onde que crée un choc porté sur un câble tendu l'onde parcourt le câble rebondit au point d'attache et

17. Dominique FOURCADE, *Tout arrive*, Paris, Chandeigne, 2000 ; nouvelle édition révisée : « Tout arrive », in *Est-ce que j'peux placer un mot?*, Paris, P.O.L., 2001, p. 71. Les initiales E. D. renvoient à Emily Dickinson.

18. Dominique FOURCADE, *Citizen Do*, Paris, P.O.L., 2008, p. 22.

19. Stéphane MALLARMÉ, « Autre étude de danse », in *Crayonné au théâtre, op. cit.*, p. 175 : « Quand, au lever du rideau dans une salle de gala et tout local, apparaît ainsi qu'un flocon d'où soufflé? furieux, la danseuse : le plancher évité par bonds ou dur aux pointes, acquiert une virginité de site pas songé, qu'isole, bâtira, fleurira la figure ».

revient amplifiée au point de départ je n'ose poursuivre : nous marchons sur un câble connu de nous seuls parfois même nous marchons sur un câble qui nous est inconnu là pour le câble je savais mais rien du choc qui m'attendait – surtout nulle équivoque, pas la séduction du funambule ici – ce n'est que du somnambulisme pauvre, et le câble est enfoui – ni équivoque ni métaphore²⁰.

Ce « site pas songé » est donc pour Fourcade le « réel », décliné sous toutes ses formes.

Le deuxième principe de la danse affirmé par Mallarmé concerne l'« anonymat du corps » : le corps dansant n'est « qu'emblème, point quelqu'un »²¹, « nul rôle ne l'enrôle, il est emblème du pur surgissement »²².

De même les « mots », pour Fourcade : non seulement ils sont « nus » avant leur formulation (on reviendra sur la notion de « nudité »), mais ils sont « amputés », « décapités », tout à fait anonymes et inertes. Ce n'est que grâce à ce qu'il appelle des « prothèses » (qui accentuent, au lieu de les réduire, les asymétries du corps de l'écriture) qu'un « chœur » (des voix récitantes), qu'une « partition » (une polyphonie) peut avoir lieu :

[...] quand je fais mon bilan, je n'aime rien tant que le corps des amputées de retour, et je comprends que la raison de mon écriture est de transcrire l'obsédante proximité de cet amour.

[...] Mes cris mon écrit. J'ai alors pu les épouser, dans une succession harassante et sans issue, aujourd'hui encore ininterrompue, faisant l'expérience de toutes les asymétries, aucune ne se ressemblait ni n'ouvrait sur le même vide, et pour jouer cette partition, elles m'avaient prévenu, il faudrait

20. Dominique FOURCADE, « Tout arrive », *op. cit.*, pp. 58-59.

21. Stéphane MALLARMÉ, « Ballets », in *Crayonné au théâtre*, *op. cit.*, p. 171 : « Telle, une réciprocité, dont résulte l'in-individuel, chez la coryphée et dans l'ensemble, de l'être dansant, jamais qu'emblème point quelqu'un ». C'est l'auteur qui souligne.

22. Alain BADIOU, « La Danse comme métaphore de la pensée », *op. cit.*, p. 101.

énormément d'inventivité, d'oubli de soi et de présence. Une exécution impossible à diriger.

Les prothèses – elles aimaient avec et sans puis avec – je les ai toutes essayées. Parfois même j'en inventais. [...] Nous avions tellement échangé que nous ne savions quel appareil devait retourner à quel corps, et nous éprouvions que c'étaient elles, les prothèses, les sensuelles du magasin des âmes neutres. Rien n'était plus comme avant, c'était plus impersonnel et plus terrible facile. La seule demande qu'elles aient émise c'était à un moment donné [...] que je change de stylo. Là j'ai eu conscience que pouvait se produire un chœur. Pas si simple, que consonnes et voyelles voisines n'aient aucun écho de ce qui s'est passé. Voilà où j'en suis, dans la pièce à côté, de cet inconnu qui s'appelle l'âge.²³

Le troisième principe affirme l'« omniprésence effacée des sexes ». Tout en glosant les affirmations mallarméennes, Alain Badiou avance que

la danse manifeste universellement qu'il y a deux positions sexuelles (dont « homme » et « femme » sont les noms), et qu'en même temps elle abstrait, ou rature, cette dualité. [...] C'est que la danse ne retient de la sexuation, du désir, de l'amour qu'une pure forme : celle qui organise la triplicité de la rencontre, de l'enlacement et de la séparation²⁴.

23. Dominique FOURCADE, *Citizen Do*, *op. cit.*, pp. 10-13.

24. Alain BADIOU, « La Danse comme métaphore de la pensée », *op. cit.*, pp. 102-103; cf. Stéphane MALLARMÉ, « Ballets », *op. cit.*, p. 172 : « Vous concevez l'hymne de danse final et triomphal où diminue jusqu'à la source de leur joie ivre l'espace mis entre les fiancés par la nécessité du voyage ! Ce sera... comme si la chose se passait, madame ou monsieur, chez l'un de vous avec quelque baiser très indifférent en art, toute la Danse n'étant de cet acte que la mystérieuse interprétation sacrée ».

Dans « Mascunin, féminin » – titre assez éloquent d’une composition poétique de Fourcade –, il est question, entre autres, de la chorégraphie minimaliste *Fase* (1982) d’Anne Teresa De Keersmaecker, qu’il ressent comme proche de sa pratique d’écriture et de la vie des hommes²⁵. On y lit : « Je fais l’écrit de personne c’est l’époque la grande personne et l’écriture écrivain »²⁶.

Et encore, dans le texte capital qu’est « Tout arrive », la rature des marques des sexes, en faveur du dialogisme à trois qui a comme point de départ et d’arrivée la rencontre, est soulignée dans ce passage qui relie le travail de l’écriture à notre époque – une époque qui ne se demande plus si, après Auschwitz, la poésie est encore possible :

étonnez-vous du travail au blanc
linge (ensemble des pièces de lin aux besoins du jeune ménage)
ne confondez pas avec chanvre
sorti de tous ces siècles pour une forme nouvelle
signature de l’époque (qui dure encore)
par personne (qui dure encore)
quelle forme du dedans (adolescente) durée de dedans

linge du corps fabuleux de la période l’initiale du jeune
homme se place en tête des deux chiffres séparés elle domine
dans les chiffres enlacés

layette Manet
de baptême en baptême mais on ne réutilise jamais la robe
de mariée
marqueur (linge d’Auschwitz on réutilise la robe)

25. Dominique FOURCADE, « Mascunin, féminin », in *en laisse*, Paris, P.O.L., 2005, pp. 26-27 : « le phrasé de *Fase* son visuel / en bipédie adorable / [...] une gestuelle / [...] un code en totale surprise et adhésion de l’espace / répétitif humain [...] dans l’invariant musical les phrases se calent, puis une arhythmie se fait jour, une des / la mienne se retire de la tienne, plus lente ou plus vite / et même de moi je me détache nous jouons notre vie sur ces perceptibilités qui ont le temps pour elles le temps contre elles / j’ai en commun cette écriture les déphasages de l’éclairage parfois je préfère l’ombre / du curseur / ou de l’ongle ».

26. Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 31.

d'un trousseau sans mariage – la peau
on réutilise le nu
je n'ai qu'un seul souvenir immense de cela²⁷.

Le quatrième principe s'inspire de l'affirmation tranchante de Mallarmé : « [la danseuse] ne danse pas »²⁸ ; ce qui revient à formuler, selon Alain Badiou, les principes de la soustraction à soi et de la préexistence du savoir. « Le savoir de la danseuse [...] – souligne Badiou – est traversé, comme nul, par le surgir pur de son geste. [...] La danseuse est oubli miraculeux de tout son savoir de danseuse, elle n'exécute aucune danse, elle est cette intensité retenue qui manifeste l'indécidé du geste »²⁹.

De la même manière, chez Fourcade, l'écrit s'écrit et sans cesse le même mot s'engage sans celui qui écrit :

j'ai toujours été le montré, le mieux était encore de prendre la
couleur de mon milieu crapaud prend
celle du mâche fer

toujours le même mot s'engage sans moi
pas bouger

ainsi le poème, des systèmes entiers, entrait sans que le
saisisse.
je suis un homme où sont restés des systèmes entrés entiers³⁰.

27. Dominique FOURCADE, « Tout arrive », *op. cit.*, p. 65.

28. Stéphane MALLARMÉ, « Ballets », *op. cit.*, p. 171 : « À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans sa rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. » C'est l'auteur qui souligne.

29. Alain BADIOU, « La Danse comme métaphore de la pensée », *op. cit.*, p. 104.

30. Dominique FOURCADE, « Tout le temps le même mot s'engage sans moi », *in Est-ce que j peux placer un mot?*, *op. cit.*, p. 44.

Le cinquième principe est consacré à la « nudité ». Mallarmé déclare: « la danse te livre la nudité de tes concepts »³¹, et Badiou de commenter: « La danse, comme métaphore de la pensée, nous la présente *sans rapport à autre chose qu'à elle-même*, dans le nu de son surgissement. La danse, c'est la pensée sans rapport, la pensée qui ne rapporte rien, ni ne met rien en rapport »³².

Il est impossible de souscrire complètement à cette affirmation pour la poésie de Fourcade, et il me semble que cette lecture risque également de trahir quelque peu le propos de Mallarmé, si on complète sa phrase: « [la danse] te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est. »³³

La poésie – et la danse – mettent en rapport; mais cela par les moyens qui leur sont propres, à l'époque et avec la vision qui est la leur. Dans l'époque de la fin des grandes narrations supportées par un récit qui les fonde, l'heure n'est plus aux mimésis métaphysiques, mais à une prise directe sur un sujet/monde mis à plat, mis à nu, mis à mort:

Comment j'en suis arrivé là j'en ai toujours été là cependant une fin d'après-midi innocemment de juin sous la grande verrière de l'École des Beaux-Arts j'ai vu Vera Mantero nue en Olympia de Manet progressivement (mais pas en douceur) transformer son corps en nu d'Auschwitz, ossifiant un rien le débat, transition-vertige allant de soi transdilatation dont seul son corps pouvait avoir l'idée – on n'oublie pas quand on a vu Vera Mantero agir (si ça s'appelle danser? jouer?) imaginer de l'intérieur des articulations – mais ce qu'elle a

31. Stéphane MALLARMÉ, « Ballets », *op. cit.*, p. 174: « alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder [la danse] te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est. »

32. Alain BADIOU, « La Danse comme métaphore de la pensée », *op. cit.*, p. 105. C'est l'auteur qui souligne.

33. Stéphane MALLARMÉ, « Ballets », *op. cit.*, p. 174.

fait osseusement quel coup de pouce à mon poème il y a longtemps longtemps que le sujet contient un mort³⁴.

Le dernier principe mallarméen, le « regard absolu », concerne tant le spectateur que le danseur : devant la danse, il faut ce que Mallarmé appelle « un impersonnel ou fulgurant regard absolu »³⁵.

Autrement dit, selon les remarques d'Alain Badiou, la danse est toujours une « fausse totalité. Il n'y a pas la durée close d'un spectacle, il y a la monstration permanente de l'événementialité dans sa fuite, dans l'équivalence indécidée de son être et de son néant »³⁶.

La poésie est également une fausse totalité (on l'a vu, il n'y a qu'une même, longue phrase, impossible à prononcer dans sa totalité), mais il s'agit, dans le cas de la poésie de Fourcade, de la monstration permanente de l'événementialité dans sa « présence ». En outre, il n'y a pas d'indécision ; au contraire, il y a « décision mercure », et cette décision est apprise de la leçon de la peinture et de la danse, en ce cas, l'art d'Édouard Manet et la vision de la danseuse Emmanuelle Huynh, toujours un 4 juin, un été³⁷, à la Ménagerie de Verre :

Comme si avant Manet l'art était sans larynx. Fait par des perroquets. Selon code (même si très beau). Il a redonné un larynx à l'homme faisant artiste, et changé le taux d'indéci-

34. Dominique FOURCADE, « Tout arrive », *op. cit.*, pp. 65-66.

35. Stéphane MALLARMÉ, « Ballets », *op. cit.*, p. 173 : « Connue la tournure d'esprit contemporaine, chez ceux mêmes, aux facultés ayant pour fonction de se produire miraculeuses ; il y faudrait substituer je ne sais quel impersonnel ou fulgurant regard absolu ».

36. Alain BADIOU, « La Danse comme métaphore de la pensée », *op. cit.*, p. 107.

37. J'aimerais souligner que, parmi les saisons, seul l'été est souvent évoqué dans l'œuvre de Fourcade. Dans *MW*, l'été joue un rôle fondamental : il s'agit, en quelque sorte, de la basse continue « qui prend des notes et [...] terrifie, n'ayant jamais eu de place en lui » (Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *MW*, Paris, P.O.L., 2001, p. 45) ; c'est l'été des possibilités inexplorées qu'interpelle le vers d'Emily Dickinson « What would the / Either be / pour la journée à vivre blanche » (p. 56) ; c'est la « season of mortality extreme » (p. 60).

sion dans la décision mercure. En somme il a laissé venir, et ça a été une révolution de chaque seconde de chaque syllabe (qui s'est affichée bien sûr, étalée sur la toile, mais comme, n'en ayant pas vraiment, elle ne disait pas son programme, on ne l'a pas vue comme telle. Mallarmé, lui, dans une monophonie consternante, placardait, à la place du poème, le programme du poème et ses volontés – je parle ainsi de Mallarmé, profitant de ce qu'il a le dos tourné; si je devais croiser son regard j'aurais bien trop peur). Laisser, et non plus forcer à venir. Découverte de la désorientation. Un travail d'élimination des défenses. C'est ce moment de l'art où les défenses sont tombées. S'est offert une grande réception amoureuse, quelle intelligence!³⁸

[...] ce même soir, courant à la Ménagerie de Verre sans prendre le temps de me changer, j'ai [...] vu Emmanuelle Huynh franchir à son tour la frontière, projectile ne laissant rien d'elle en deçà, rien d'elle au-delà, au passage duquel je hurlais [...] ³⁹

La découverte de la « désorientation », qui conduit le poète à faire perdre le sens de la direction à suivre et à s'essayer aux « asymétries », invite l'écriture de Fourcade à l'improvisation-réalisation. Voilà un nouveau principe, le septième, qui n'est qu'à lui.

Fourcade l'annonce dans le premier texte de *Citizen Do*⁴⁰. Cette partie, publiée en tête du livre, a pour titre – comme il fallait s'y attendre – « Post-scriptum ».

38. Dominique FOURCADE, « Tout arrive », *op. cit.*, p. 68.

39. Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 69.

40. La démarche de publication de Dominique Fourcade est assez singulière et relève d'un double canal: il a signé une sorte de pacte d'amitié avec les Éditions Chandeigne, qui publient immédiatement les poèmes que Fourcade rédige, dans des éditions rares et précieuses (en tirage limité sur très beau papier). Normalement, l'auteur recueille ensuite deux ou trois de ces livrets, les réorganise et les fait sortir chez son autre éditeur d'élection, Paul Otchakovsky-Laurens, fondateur de la maison d'édition P.O.L.

Dans l'incipit, une somme de la poétique de Fourcade (et de son rapport à la danse) :

Un livre est une *réalisation-improvisation*, dont le coup d'envoi est absolument inattendu et dont le chemin est inventé – mais pas inventé par l'auteur, celui-ci y est pour très peu, il n'a besoin que d'être très disponible très attentif et surtout immergé – plutôt : inventé, décidé au fur et à mesure par une cascade de conséquences toutes nécessaires, c'est une conduite de langue, un mot un son-sens et lui seul en fait venir un autre, une combinaison en déclenche une autre, un épisode de mots crée la surface pour le suivant. Une pensée sérielle. Rien de machinal, il faut que la logique en soit très scrupuleuse et qu'elle épouse le réel, fidèle à en mourir. Une trame une ouverture, une *action* cohérente mais dont la direction est imprévisible, dont le seul scénario est son développement interne, de mot en mot un mot à mot télévisuel, et dont chaque seconde du temps est occupée par une syllabe, ou par le report ou l'absence de celle-ci. Et même, c'est la syllabe, ou son absence, qui crée le temps-espace du livre. Syllabe-être. À ce point, réel de la langue et réel du monde ne font qu'un. Une obsession majeure commande ce travail : être au contact du réel – une obsession, et toute l'angoisse d'un grand amour. Le réel, l'époque, le monde. Un désir fou un besoin fou de le toucher. Une ascèse, mène à ces quelques secondes. Seule l'écriture. Le contact donc, la vérité de ce contact, et l'expérience de la connaissance qui est indissociable de l'écriture-contact – aspiration d'une vie d'écrivain.

Quelque chose d'immédiat. En un geste le proche universel, que ce geste amplifie et éloigne. Le proche le plus proche – tout à coup. Le connaître, et de ce toucher, de cette connaissance, ne pas se prévaloir. S'effacer⁴¹.

41. Dominique FOURCADE, *Citizen Do, op. cit.*, pp. 15-16. C'est moi qui souligne.

Et plus bas, quand il évoque un livre de Carolyn Brown qui raconte le quotidien du travail de trente années de Merce Cunningham⁴², le poète affirme que, comme chez le danseur, dans son existence d'écrivain,

tout, y compris le corps, était à créer! [Cette existence, la sienne et celle en danseur de Cunningham] est la froide et l'émotive, et son intelligence situationnelle est bouleversante. Un instant je vous prie – cas par cas – chaque jour son cas de danse – danser le plus abîmé cas – oblige entrer angoisse ouverte – cuisses, l'intérieur vers l'extérieur – sur ciment, ou sur verre pilé – thorax d'une grande nouveauté, la journée – chorégraphie nouvelle disloque corps, je découvre ça en 1965, 1970 – danse comme centrale d'expérience et grand schéma poème – tights and leotards. [...] Le livre: année après année pièce après pièce et comme seconde après seconde toute la poétique de Merce Cunningham défile devant moi, séquence majeure d'un temps général dans lequel s'inscrit, totalement incompréhensible, mon propre temps balbutiant⁴³.

*Improviser en écrivain, en photographe, en danseur. MW:
montrer et voir*

Tout livre est donc pour Fourcade une réalisation-improvisation. Mais il y en a un, dans sa production poétique, qui a été concrètement dicté par une expérience de collaboration (non fusionnelle) entre un poète (Fourcade lui-même), une danseuse/chorégraphe (Mathilde

42. Carolyn BROWN, *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, New York, Alfred A. Knopf, 2007.

43. Dominique FOURCADE, *Citizen Do*, *op. cit.*, pp. 19-20.

Monnier)⁴⁴ et une photographe (Isabelle Waternaux)⁴⁵. Il s'agit de *MW* – titre formé par les initiales des héroïnes de cette aventure/séquence : chiffres renversés en miroir qui racontent, grâce au support de la page, la triplicité de la rencontre, de l'enlacement et de la séparation – qui

44. Mathilde Monnier est née en 1959 à Mulhouse. En 1980, elle obtient le prix du Ministère de la Culture au concours chorégraphique de Bagnolet avec *Cru*. Ensuite, elle travaille avec Jean-François Duroure. À partir de 1988, elle crée seule *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, *Chinoiserie*, *Pour Antigone*. À partir de 1994, elle est nommée à la tête du Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon et crée *Nuit* en 1995, *L'Atelier en pièces* en 1996, *Arrêtez, arrêtons, arrête* en 1997 (avec l'écrivain Christine Angot), *Les Lieux de là* (1998-1999), chorégraphie en trois volets sur une musique originale de Heiner Goebbels. En 2000, pour Montpellier Danse, Mathilde Monnier invite de nombreux artistes à créer un événement intitulé *Potlatch, dérives*, autour de la question du don et de la dette. En 2000, elle engage un diptyque *Signé, signés*, s'appuyant notamment sur l'œuvre de Merce Cunningham et John Cage. *Natt & Rose*, en 2001, est une commande du Ballet Royal de Suède. En 2002, elle crée *Déroutes* d'après *Lenz* de Georg Büchner. Parallèlement, il faut souligner deux livres, *Dehors la danse* avec le philosophe Jean-Luc Nancy, et *MW*, dont il est question dans ces pages. En 2005 elle collabore avec Christine Angot à la création de *La Place du singe*; en 2008 elle crée *Gustavia* avec La Ribot.

45. Isabelle Waternaux est née en 1959. Elle s'est formée à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, où elle vit et travaille. Isabelle Waternaux construit, depuis une quinzaine d'années, une œuvre photographique à partir de la mobilité et du temps. Si les visages et les corps forment le centre de son iconographie, l'altérité et le mouvement constituent, pour elle, deux laboratoires visuels et les principes d'une esthétique de la respiration. Il suffit de songer aux visages enregistrés en Indonésie (*Équivalences*) puis en Corée du Sud (*Han*), ou bien encore au Cambodge (portraits de l'actrice Chim Naline), et aux corps saisis dans l'exercice d'une gestuelle à Paris ou New York. Dans l'album *Correspondances* (2005), par exemple, elle rassemble et mêle plusieurs images qui affrontent le questionnement de la vitalité du corps, par le mouvement tout d'abord, avec plusieurs séries de portraits de danseurs nus en action rassemblés sous le titre *Stillness*, puis sur l'intériorité et l'identité, avec une série de doubles portraits à l'effet saisissant de la série *Écarts*. Les séries *Rugby If* et *Ciel* sont consacrées, respectivement, au mouvement du corps dans le sport et au mouvement des éléments naturels. Actuellement, elle expose dans *elles@centre-pompidou* (exposition collective d'une sélection d'œuvres d'artistes femmes achetées par Beaubourg), dans *Back from Miami* (exposition personnelle chez Philippe Guilvard). Un coffret de 13 de ses photographies des séries *Je vous salue Marie pleine de grâce* et *Memento mori* (texte de Philippe Coubetergues) vient d'être produit par les éditions Blue Moov. Son dernier travail concerne une série intitulée *Le Bleu du ciel*, bien évidemment en référence à Bataille, préparé pour l'exposition collective au Musée Malraux au Havre intitulée *Ces nuages, ces merveilleux nuages...*, avec, entre autres, les célèbres *Équivalents* de Stieglitz.

est propre du triangle créatif de la danse, de la vision et de l'écriture; chiffres renversés qui enseignent, finalement, que montrer et voir sont la condition l'un de l'autre.

Tout, à partir de la description extrêmement détaillée des circonstances de ce rendez-vous, nous ferait penser à une rencontre effective des trois artistes en mars 2001, dans un studio parisien. En réalité, nous savons que Fourcade n'était pas présent à cette séance; mais le fait est secondaire et l'ambiguïté recherchée: c'est un système de paravent, qui s'articule en pans qui se déploient en s'appelant l'un l'autre. Voilà le préambule:

La séance [...] a duré un peu plus de deux heures, un après-midi. Dans un studio de 8,60 m de long, 7,65 m de large et 2,84 m de hauteur, à l'intérieur duquel Mathilde Monnier a improvisé dans un périmètre restreint, en arc de cercle contre le mur du fond sur une longueur de 4 m, avec un rayon de 2,80 m environ. Isabelle Waternaux a pris 99 photographies. Le temps séparant une photo d'une autre pouvait varier de une à deux secondes à quatre ou cinq minutes. Monnier continuait de danser pendant qu'Isabelle Waternaux rechargeait l'appareil [...]. À aucun moment Mathilde Monnier n'a posé. [...]. Éclairage diurne, ciel de Paris, venant de la verrière sud sur la gauche, barres de néon à droite. En silence⁴⁶.

En silence? À peine croyable [...]. Aucune n'a entendu l'obturateur, ni ne se rappelle quelques mots échangés et moins encore le souffle (pourtant M. devait respirer, même le plus secrètement). C'est le souffle que j'aurais retenu, je crois, et, intimement lié, le bruit du corps en mouvement, contre le lino et dans l'air. Et puis il y eut un orage très fort, facteur d'amnésie.⁴⁷

46. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *MW*, *op. cit.*, p. 7.

47. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 45.

Dans ce silence (qui n'était pas physique, mais qui donne compte de la retenue du souffle devant la création-improvisation), entrecoupé uniquement par l'incursion du temps atmosphérique,

M. ne parlait qu'à elle-même, et ne voulait ni ne pouvait entendre dans l'état où elle était : [...] celui où il faut se mettre, sorte d'état d'absence au monde, pour commencer d'improviser, improvisation qui donne à son tour, à mesure qu'elle se développe, une amplitude énorme à cet état où rien ne s'imprime sauf peut-être dans les muscles (le cerveau n'a jamais fait ça le corps non plus j'imagine – mais le corps, brusqué par l'innovation, se souvient)⁴⁸.

Et, à mesure que Mathilde Monnier s'improvisait « performeuse », Isabelle Waternaux s'improvisait « auditoire » et témoin agissant. Elle prenait des images au gré de sa respiration intérieure : 99 en tout, dont quelques-uns ont été insérés dans ce livre, *MW*, qui relate cette expérience de simultanéité et de renversement. Ces photos sont autobiographiques aussi bien pour Mathilde que pour Waternaux. Le renversement des chiffres a été bien réel.

48. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 46. À travers un échange avec Isabelle Waternaux, j'ai pu constater qu'elle refuse cette idée de silence transmise par les notes de Monnier et reprise par Fourcade dans le dit préambule, même si Waternaux admet qu'au cours de la séance d'improvisation il y a eu une sorte d'amnésie, une sorte de moment élastique, et cet orage qui en a rajouté dans l'intensité et presque la tragédie. Par contre, elle intervenait avec des phrases pour aider Mathilde Monnier à aller toujours plus loin dans son improvisation, à lui donner certains appuis, tout en l'accompagnant constamment.



MW: Mathilde Monnier (photos d'Isabelle Waternaux)



Ces images nous parlent d'un travail qui ne prévoyait « pas de pose »⁴⁹ car l'« improvisation » la nierait (on doit « rester en recherche »⁵⁰ et c'est « maintenant ou jamais »⁵¹). Mais c'était un travail qui sous-tendait un « témoin », ne serait-ce qu'« absent » :

Mathilde Monnier est allée chercher des mouvements, inventer des translations d'une partie du corps sur l'autre, excursions lointaines, ou plutôt en des séquences intérieures maximales, qui ne peuvent supporter de témoin mais qui ne sauraient avoir lieu, ou être poussées si loin ni durer à ce point, sans témoin. Dans tous les cas de figure il faut être deux pour un portrait. À la limite ces images disent que deux personnes, une danseuse et une photographe, se sont absentes⁵².

C'est grâce à ce regard extérieur (dédoublé par le regard de l'écrivain), qu'un « espace » a pu se créer⁵³, qu'un « storyboard » s'est mis en place⁵⁴, et que des formes et des durées se sont enchaînées dans les trois arts impliqués de manière indépendante, mais réciproque :

49. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 45 : « Mathilde Monnier n'a jamais posé – à aucun moment il n'en a été question entre elles. »

50. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 49.

51. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, pp. 48-49 : « Changement de place (ou changement de pellicule) égale changement de rythme changement de matière (forme-durée). Il y a toute cette matière possible et il faut que cette matière soit photographie. Du côté de W c'était tendu parce que tout cet espace, l'espace Monnier, ce n'était pas près de se reproduire ; c'était maintenant ou jamais. L'espace MW. »

52. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 46.

53. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 48 : « Isabelle Waternaux l'a regardée danser – en un instant, l'espace Monnier. [...] Indéniablement W l'a regardée, elle a plus regardé M. qu'elle n'a regardé dans le viseur, elle était peut-être plus constamment plus entièrement dans cette action de regarder la danse que dans celle de photographier ; d'où ce côté immergé, de l'œil de la photographe dans le corps de l'image (la marque Waternaux?) ».

54. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 47 : « toute la séquence des photographies d'Isabelle Waternaux s'est déroulée selon une

En somme l'une réglait ses durées sur l'autre à l'insu de l'autre et réciproquement. Ses durées, ses formes. Ce qui peut aussi se dire: improviser pour être moins étrangère à soi-même en danseuse, en photographe (en écrivain)⁵⁵.

Il ne s'agissait pas d'un solo – et pas seulement parce qu'on n'est pas seul sur cette sorte de scène: l'improvisation en appelle à la nudité du temps et de l'espace et à l'incertitude de l'écriture et de sa durée:

Ce n'est pas un solo. Dansant seule, mais sans le côté écrit, construit et conscient d'un solo. Un solo sait où il va – elle là non. C'est un état, pas un écrit. [...] J'entends dire que l'écriture est sûre. Non, l'écriture n'est pas sûre, elle est la chose la moins assurée, *only the dance is sure*⁵⁶ – elle est inévitable et son pas ne peut hésiter, et elle tombe pile (ou quelque chose comme ça). Mais le corps c'est des lignes brisées, ou c'est la durée qui se brise dans ses chiffres et se recompose. A brokenness [...]. Ce n'est pas le corps qui est nu, c'est le temps et l'espace. [...] Dans mon idée [...] le NU est au UN dans un rapport de renversement analogue à celui de M. par rapport à W. S'il n'y avait pas de danse, pas la danse, qu'y aurait-il? Et où la situer, sinon dans le dangereux paysage de l'esprit?⁵⁷

La nudité, « comble de l'étrangeté », comme on le lit dans *MW*, a permis de se « recentrer »:⁵⁸ cette perte de conscience (perte de repères dans un aveuglement fécond) les a aidés tous les trois à « travaill[er] sur des choses minimales – rendez-vous avec des syllabes

logique dont elle ne pouvait rien savoir, le temps qu'une danseuse étrangère à elle-même inventait. Parce qu'elle improvisait sans se connaître ça a donné ce storyboard ».

55. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 48.

56. William Carlos WILLIAMS, « Sour Grapes », in *The Collected Poems of William Carlos Williams*, éd. Christopher John MacGowan, vol. II, 1939-1962, London, Paladin Grafton Books, 1991, p. 408.

57. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *MW, op. cit.*, pp. 52-53.

58. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 47.

inconnues [du] corps » de la danse, du corps de la vision, du corps de l'écriture ; la nudité à aidé à « se jet[er] effectivement dans des choses qu'[on] n'a pas encore faites »⁵⁹.

La nudité de Monnier, corps « en route vers la non-figuration, vers l'abstraction »⁶⁰, a parfois engendré un silence générateur qui a fait entrer (tant la danse de Monnier que la vision de Waternaux) dans une « écriture » qui conduit à la « dissolution de soi » (le poète affirme que la danseuse est « décapitée ») :⁶¹ et « c'est seulement à ce stade que W peut être le renversement de M. »⁶² et qu'elles (la danse, la photographie – et l'écriture) s'« enlacent » et s'« élancent » « dans un envol de difformités »⁶³.

Tous trois, à l'intérieur de cet « enlacement », doivent, en effet, « trouver une forme pour la forme »⁶⁴.

En ce qui concerne la danse, « l'histoire de la visibilité du corps » dans la chorégraphie « est intrinsèquement liée à l'élaboration de la danse moderne »⁶⁵. Autrement dit, « on a dû voir le corps, à mesure que la danse est devenue moderne (ou quand brutalement le moderne s'est affirmé) »⁶⁶. La date de naissance de cette histoire remonte, selon Fourcade, à l'an 1911, quand, dansant *Giselle* au théâtre Marie à Saint-Pétersbourg, Nijinsky avait refusé de passer le vêtement d'usage par-dessus son collant. Il est donc entré en scène en collant. « Dès lors il était voué au moderne »⁶⁷.

59. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, pp. 49-50.

60. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 52.

61. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 50 : « M. nue décapitée ».

62. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*

63. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 52. Dans cette formule Fourcade cite le vers de W.C. Williams « And all the deformities take wing », contenu dans « Tribute to the Painters » [1955], in William Carlos WILLIAMS, *Selected Poems*, éd. Charles Tomlinson, New York, New Directions, 1985, p. 220.

64. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *MW, op. cit.*, p. 51.

65. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 53.

66. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 54.

67. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*

Par ce geste, qui élit le corps en costume, le corps « devient dans toutes ses formules possibles le plan même de la danse et la totalité de son visuel ». Et « ce faisant il s'apprête à être photographié »⁶⁸.

Quelle forme la photographie trouve-t-elle pour cette forme moderne? Et pourquoi les photographes sont-ils aussi attirés par le mouvement?

Une première esquisse de réponse: parce que « le mouvement ne ment jamais »⁶⁹.

Comme le rappelle Fourcade, tout en citant William Ewing⁷⁰,

les photographes [...] ont été attirés par Loïe Fuller comme les papillons par la flamme. [...] Pas seulement Loïe Fuller, toute la danse moderne a attiré les photographes. Et pas seulement ça non plus: la danse elle-même a été tout entière attirée par la photographie moderne au point que l'on ne sait pas qui est les papillons qui la flamme. Que faut-il comprendre, outre que les papillons sont la flamme? Il s'est passé ceci: la photographie, regardant la danse, regarde quelque chose qui ne regarde rien. La philosophie non plus ne regarde rien. La danse n'a pas regardé l'objectif, elle s'est recomposée pour se produire devant la caméra dans une sorte de détachement d'elle-même – non par narcissisme mais pour s'étalonner. En isolant d'elle-même le plus moderne d'elle-même. Sans regarder. Sa forme la plus moderne étant aussi sa forme la plus photographiable. Comme si chacune des deux, la danse, la photographie, avait saisi que l'autre lui permettait de s'exposer et de se comprendre. Et la photographie dans sa forme la plus moderne, mélange d'implication émotive et de regard solaire froid, s'est trouvée en complicité poétique: quand la danse moderne est arrivée son alter ego l'attendait pour la signifier. Etonné, l'alter ego, le significatif

68. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*

69. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 52.

70. William A. EWING, *The Fugitive Gesture: Masterpieces of Dance Photography*, London, Thames & Hudson, 1995.

other. Contrairement à ce qu'ont dit certains des meilleurs photographes, il ne s'agissait pas pour la photographie de regarder chorégraphiquement. C'est plutôt la danse moderne qui danse photographiquement, produisant, à tout instant de sa propre durée, de l'immobilité et de l'espace, en un déploiement muet⁷¹.

Récapitulons.

Dans *MW* l'espace de l'improvisation ouvre à une collaboration entre deux formes/forces dans une durée – en présence d'une troisième forme/force qui regarde et témoigne. Ces « forces se concertent sans ignorance ». ⁷² La nudité, consubstantielle à l'improvisation, d'une de ces formes appelle à la nudité de toutes les autres, et à la recherche d'autres possibles pour cette même forme (d'où l'envol des difformités).

Dans ce nouveau « système d'échos intégrés »⁷³ qu'est *MW*, danse et photographie échangent donc leur pertinences et attestent que montrer et voir sont la condition l'un de l'autre.

Pour s'interroger, enfin, sur la place de l'écriture dans ce mécanisme, il faut encore écouter d'autres échos, regarder d'autres clichés et franchir un autre pas : à l'intérieur de cette « synonymie énorme et renversante : je veux voir égale je veux me montrer. Se montrer est un devoir moral, tout comme voir est un devoir moral [...]. Je ne verrai rien d'elle, la danse, la poésie – affirme Fourcade – si je ne me mets pas au jour en me montrant en elle »⁷⁴.

71. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *MW*, *op. cit.*, pp. 56-57.

72. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 54.

73. Dominique FOURCADE, « Post-scriptum », in *Citizen Do*, *op. cit.*, p. 22. L'expression qui est employée pour décrire le « système » de *Citizen Do* me paraît illustrer également tous les autres poèmes de Fourcade, où il s'agit, à chaque fois dès le début, de construire un monde : « L'écriture fait se balancer la vie d'un bord asymétrique à l'autre, et ainsi être en place le monde, mouvement intérieur » (Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 18).

74. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *MW*, *op. cit.*, pp. 54-55.

Pour le poète, l'occasion de se montrer et de prendre une position (non pas de poser), revient à un « destin chorégraphie »⁷⁵ qui, lui aussi, frappe l'écrivain alors qu'il est en train de réviser ses notes pour la rédaction de *MW* à partir de la séance de mars 2001, et d'entamer la page qui citait le titre d'un livre de photographies publié par Robert Capa en 1938: *Death in the Making*⁷⁶ (qu'il faudrait traduire littéralement, « mort dans l'action »). Ce livre contient la célèbre image de la « Mort d'un milicien pendant une attaque près de Cerro Muriano, guerre d'Espagne, 1936 ».

Le destin, nous disions, improvisait sa chorégraphie un jour de septembre: le 11, pour être plus précis, et les nouveaux clichés qui invitent le poète à s'interroger sur la place de l'écriture à l'intérieur de cette scène à trois concernent l'attentat aux Twin Towers, onde de choc qui est tombée sur les gens à l'improviste. Les images des tours qui s'écroulent renvoient dans le texte, en écho, à d'autres images: celles d'une autre collaboration à trois (pas improvisée cette fois, mais commandée par l'homme de lettres), entre Martha Graham, la photographe Barbara Morgan et le poète américain William Carlos Williams, en 1942, sur le thème de la guerre et de ses destructions: *War Theme*⁷⁷.

Voici quelques lignes écrites par Williams et citées dans *MW*; voici, également, la description de cette photographie de Morgan et Graham par Fourcade:

75. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 61.

76. Robert CAPA, Jay ALLEN, Gerda TARO, *Death in the Making*, New York, Convici-Friede, 1938. Le titre de cette photographie constitue une autre basse continue dans le système fourcadien: on le retrouve également dans « Post-scriptum ».

77. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *MW*, *op. cit.*, p. 63: « Williams avait demandé à Barbara Morgan de composer avec Martha Graham une photographie sur le thème de la guerre et de ses destructions, pour laquelle il écrirait ensuite un poème. Morgan et Graham ont fait *War Theme* ». Dans *The Collected Poems of William Carlos Williams* (*op. cit.*, vol. II, p. 453), on peut lire la note suivante: « *WAR, THE DESTROYER! Harper's Bazaar, 1 March 1942. The poem was originally intended to accompany a photograph of Martha Graham by Barbara Morgan in a text on the Spanish Civil War, see Mariani 457. When the poem was reprinted in ND 16 in 1957, WCW asked James Laughlin to be sure that the dedication was included: « I'm proud to have my name associated with hers » (17 Jan. 1957, Yale) ».

Début 1942, William Carlos Williams a écrit un poème, *War the destroyer!*, où il est dit :

What is war,
the destroyer
but an appurtenance
to the dance?

[Traduction libre de Fourcade : « la mort est dans les appartements de la danse »]

[...]

Graham porte une grande robe noire et pose, à la renverse, dans un geste de terreur rythmique. Barbara Morgan a dit à Paul Mariani : « j'ai opéré avec une torche en lumière stroboscopique avec un temps d'exposition de 1/10 000 de seconde pour obtenir un effet spasme, dans une composition dans laquelle j'ai incliné les ombres en sorte de déshumaniser les traits du visage et de signifier la mort ». Cela, Morgan l'a dit sans reprendre son souffle et en infiniment moins de mots américains que l'on ne peut le lire ici. Mille fois moins connue que la photographie de Capa, c'est cependant, mort pour mort, l'image de Morgan qui retient. Graham est mieux la mort, mieux que le malheureux milicien qui perd la vie. Plus énigmatique (ou moins définie) et plus ample, elle est la mort avec du temps, avec à peine moins d'instantané, juste le temps de danser. Ce n'est pas une question de pureté d'intention, moins encore de réalisme, c'est une question d'art. C'est par un maximum d'art qu'on y arrive⁷⁸.

Et encore :

Le poème, dédié à Graham (Williams tenait beaucoup à cette association), dit que la mort est dans les appartements de la

78. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *MW, op. cit.*, pp. 63-64. Le poème « *War the destroyer!* » est contenu dans *The Collected Poems of William Carlos Williams, op. cit.*, vol. II, pp. 43-44.

danse (ou une dépendance de la danse – ou : dans un lien d'appartenance, sont la danse et la mort), et il est indissociable de l'image de la danse en train de se constituer comme mort (en train de poser pour morte?). Mais il est aussi signifié que la mort entre dans la danse. On voudrait dédier le tout, la danse la photographie le poème, au jour d'aujourd'hui⁷⁹.

Le devoir moral (citoyen) est, donc, de ne pas mentir, de se mettre au jour en se montrant nus dans l'art (la danse, la photographie, la poésie) et de contredire le destin – tout chorégraphique qu'il puisse être – et la mort, pour l'exposer et pour dire le cœur qu'il faut pour les supporter. Car l'ultime sujet de *MW* est, brutalement, l'instantané de la mort et l'affirmation de la survie, « l'été (un [début de] septembre) » 2001⁸⁰.

Le 5 octobre 2001, comme prolongation à *MW*, le poète écrit donc un autre poème, « *MW*, chute », nouvelle déclinaison de plusieurs « morts dans l'action » où, cette fois, c'est la robe de Martha Graham qui flotte parmi les débris, tandis que le poète se surprend à murmurer :

je construirai la mort comme une robe ; la mort viendra nue
et s'habillera lentement. Ainsi construirai-je ce qui est encore
à écrire⁸¹.

79. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *MW*, *op. cit.*, p. 64.

80. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *ibid.*, p. 63.

81. Dominique FOURCADE, « *MW*, chute », in *en laisse*, *op. cit.*, pp. 15-16. Dans ce texte, d'une beauté féroce et nécessaire, il est encore question de l'image de la mort et de ses modèles, à travers l'évocation des photographies de Capa, Morgan, Waternaux, et de la célèbre formulation de Proust, quand il affirme vouloir bâtir son livre « je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, t. IV, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 610).

Nous terminerons ces quelques réflexions sur cette expérience d'improvisation entre trois formes d'art qui cherchent leur forme en mimant, une fois de plus, la structure « flottante » de l'improvisation.

Le dernier mot est donc à mon poète qui, en écho (« L'écho. Acte de présence »)⁸² et comme legs, renvoie, à son tour, aux confidences intimes d'une autre artiste, à la veille de sa disparition, à la veille d'une séparation ultime – dernier terme, s'en souvient-on?, qui désigne le rapport entre les pas (donc, entre ces mots) :

sans leg warmers
été osseux
rasoir giclant bleu d'os techno théo
je suis enfermé dans le laboratoire à développer les photos de
septembre et n'en reviendrai pas
osseuse s ortie s d'été

Je n'ai jamais abandonné *MW*, et surtout pas le 11 septembre, pas plus que ne m'a quitté l'été, banc d'essai de souffrance moderne. Maintenant quoi? Je repasse les photographies du livre. *W* impavide. Et *M.*? Son corps vient de son intention, de son invention, il ne serait rien sans elles, il vient pour la photographie, il ne serait rien sans elle. Sur les dernières elle est recueillie. Que disent-elles? Gertrud Kolmar le dit pour moi et peut-être pour elles (lettre à sa sœur, 15-12-42, très peu de temps avant d'être emportée, traduction de Jean Torrent) :

« Que ton destin ne soit jamais plus grand que ton propre cœur, c'est ce que je te souhaite ». Est-ce une invite à un destin plus mesuré? Plutôt un cœur démesuré, c'est la question à chaque pas⁸³.

82. Dominique FOURCADE, « Prologue », *in en laisse, op. cit.*, p. 10.

83. Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *MW, op. cit.*, pp. 64-65.