

L'œuvre de Dominique Fourcade nous livre une poésie de la contemporanéité absolument nouvelle et pensante.

Nouvelle, car capable d'un travail sur la page qui, dans la linéarité apparente de son phrasé, met en acte un vertigineux réseau multidirectionnel de rappels prenant en compte l'équanimité du réel, en juxtaposant, sans hiérarchie, des choses liées entre elles par une arabesque continue, dont il s'agit de dire les positions respectives, sans aucune idéologie, en évitant toutefois l'usage de la métaphore et en recourant à des images exclusivement prises dans le réel. Ce qui émerge de recueil en recueil est, par conséquent, l'exposition de chorégraphies toujours nouvelles, dont le protagoniste est le réel de ce qui est présent (y compris ce que l'on peut trouver dans la banque de données de la tradition littéraire et artistique qui nous a précédés). Pensante, c'est-à-dire, simplement, en mesure de «garder une chance, par l'écriture et par elle seule, d'approcher la condition des hommes», laquelle, selon les mots du poète à qui est consacré ce volume, «est quand même le grand sujet».

**Silvia Riva** est professeur de Littérature française et francophone à l'Université de Milan. Son travail sur la littérature française contemporaine explore la notion de polytextualité, c'est-à-dire l'aspect relationnel et discursif des textes. Elle s'intéresse notamment au rapport «mots/image/gestes» en poésie et aux enjeux du registre élégiaque à l'âge de l'«extrême contemporain».

SILVIA RIVA DOMINIQUE FOURCADE: CHORÉGRAPHIES POÉTIQUES

# SILVIA RIVA DOMINIQUE FOURCADE: CHORÉGRAPHIES POÉTIQUES



Mimesis Edizioni  
Multiple  
www.mimesisedizioni.it  
10,00 euro

MIMESIS

MIMESIS / MULTIPLES



 **MIMESIS / MULTIPLES**

N. 4

Collana diretta da *Marco Modenesi* (Università degli Studi di Milano) e *Liana Nissim* (Università degli Studi di Milano)

COMITATO SCIENTIFICO

Marco Modenesi (Università degli Studi di Milano)

Liana Nissim (Università degli Studi di Milano)

Jean-Michel Wittmann (Université Paul Verlaine de Metz)

I testi pubblicati sono sottoposti a un processo di *peer-review*





SILVIA RIVA

DOMINIQUE  
FOURCADE:  
CHORÉGRAPHIES  
POÉTIQUES

 MIMESIS

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Milano,  
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Multiples*, n. 4  
Isbn: 9788857538051

© 2016 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383  
Fax: +39 02 89403935

Image de couverture: *Murmuration*

# TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	9
CHAPITRE 1: POÉTIQUE. À PARTIR DE <i>LE CIEL PAS D'ANGLE</i> , OU L'INAUGURATION D'UNE «POÉMOGONIE»	13
CHAPITRE 2: ESPACEMENTS. DE L'IMPROVISATION ET DE LA CHORÉGRAPHIE EN POÉSIE	33
CHAPITRE 3: IMAGES. TOUCHER AVEC LES YEUX, EXPOSER PAR L'ÉCRITURE	55
CHAPITRE 4: TEMPS. MÉMOIRE ET ANTICIPATION: OU LE SENTIMENT ÉLÉGIAQUE DU CONTEMPORAIN	71
EN GUISE DE CONCLUSION. UNE «PAGE LANGUE MONDE»	85
BIBLIOGRAPHIE	89
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE DES ŒUVRES DE DOMINIQUE FOURCADE	95



*À Carlo*





## AVANT-PROPOS

Dans un essai introductif à l'œuvre poétique de Dominique Fourcade, Jean-Claude Pinson affirme qu'une certaine «époque philosophique»<sup>1</sup> est maintenant derrière nous, celle qu'Alain Badiou a nommée «l'âge des poètes»<sup>2</sup>, dont la fin est marquée par le rendez-vous manqué entre Heidegger et Celan, et que la modernité – dont Baudelaire a été le grand officiant – «n'est plus à faire», car elle a déjà été faite<sup>3</sup>.

La poésie que nous étudierons ici est une poésie de la contemporanéité la plus «extrême»<sup>4</sup>, absolument nouvelle et pensante (ce qui ne signifie pas nécessairement qu'elle soit philosophique).

Nouvelle, car capable d'un travail sur la page qui, dans la linéarité apparente de son phrasé, met en acte un vertigineux réseau multidirectionnel de rappels prenant en compte l'équanimité du réel, en juxtaposant, sans hiérarchie, des choses liées entre elles par une arabesque continue, dont il s'agit de dire les positions respectives, sans aucune idéologie, en évitant toutefois l'usage de la métaphore et en recourant à des images exclusivement prises dans le réel.

Ce qui émerge de recueil en recueil est, par conséquent, l'exposition de chorégraphies toujours nouvelles, dont le protagoniste est le réel de ce qui est présent (y compris ce que l'on peut trouver dans la

---

1 Jean-Claude PINSON, «Le bruit du planeur que fait Dominique Fourcade en écrivant», in *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, p. 237.

2 Alain BADIOU, «L'âge des poètes», in Jacques RANCIÈRE (sous. la dir.), *La Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel, coll. «Bibliothèque du Collège international de philosophie», 1992, pp. 21-38.

3 Dominique FOURCADE, «Entretien avec Hervé Bauer», *Java*, n. 17, été-automne 1998, p. 68.

4 À la catégorie dell'*extrême contemporain* (abrégé E.C.), D. FOURCADE consacre un poème, «Elégie L apostrophe E.C.», publié dans le recueil *Outrance utterance et autres élégies* (Paris, P.O.L, 1990, pp. 7-37). Dorénavant *Outrance utterance*. On reviendra de manière approfondie sur ce poème dans le dernier chapitre, pp. 71-83.

banque de données de la tradition littéraire et artistique qui nous a précédés).

Pensante, c'est-à-dire, simplement, en mesure de «garder une chance, par l'écriture et par elle seule, d'approcher la condition des hommes», laquelle, selon les mots du poète à qui est consacré ce volume, «est quand même le grand sujet».<sup>5</sup>

Abandonnant l'antinomie spéculation vs formalisme – pour les accueillir l'une et l'autre (en préservant, donc, l'infinie ouverture du réel et l'opacité du sens) –, cette poétique repousse tout jugement thétique, en étant capable de vérité; elle prend acte, simultanément, de la fin de l'«âge des philosophes» dans la poésie française et de la fin du Moderne (en particulier, elle refuse Mallarmé, qui est cependant considéré comme «magnifiquement beau» et «absolument indispensable»<sup>6</sup>), sans pour autant tourner le dos à la poésie pensante (elle parle, entre autre, avec les philosophes), ni congédier la modernité (elle dialogue notamment avec Baudelaire, Degas et Proust); elle consacre même une élogie à cet *extrême contemporain* dont Dominique Fourcade a été le premier à en faire mention dans une œuvre littéraire.

Dans les pages qui suivent, on proposera quelques pistes destinées à illustrer la manière dont cette poésie, dans l'écriture, réussit à faire tenir ensemble des postulats en apparence inconciliables.

Tout d'abord, dans le premier chapitre (*À partir de Le ciel pas d'angle, ou l'inauguration d'une «poémogonie»*, pp. 13-32), on l'interrogera à travers les lectures théorétiques qui en ont été sporadiquement données (ce qui nous offrira l'occasion de parler d'interprétations, de rhizomes, de sentimentalisme et de naïveté); dans un deuxième temps, on laissera la poésie elle-même montrer son côté pensant, en la confrontant à une des questions inévitables de la pensée occidentale depuis deux cents ans: comment est *notre temps*?

Ainsi apparaîtront des thèmes (et entre tous, celui du réel), des figures (non métaphoriques) et des méthodes (aussi diverses que possible, et variant de recueil en recueil); bref, ainsi apparaîtra une poétique qui sera étudiée selon trois axes principaux selon lesquels s'articulent les chapitres qui

5 Dominique FOURCADE, *Est-ce que j'peux placer un mot?*, Paris, P.O.L, 2001, p. 56. Dorénavant *Est-ce que j'peux placer un mot?*

6 «Mon travail consiste à durement détendre ce que Mallarmé avait si indispensablement retendu», affirme D. FOURCADE, cité par Jean-Claude PINSON dans «D'un lyrisme *poikilos* (un point de vue d'atelier)», in Laurence BOUGAULT – Judith WULF (sous la dir.), *Formes et normes en poésie moderne et contemporaine*, Éditions Styl-m de l'A.I.S., 2011, p. 15.

suivent: l'urgence de l'improvisation dans l'écriture (*De l'improvisation et de la chorégraphie en poésie*, pp. 33-53), le dialogue avec les images du réel dans l'ouverture de l'espace (dans le chapitre *Toucher avec les yeux, exposer par l'écriture*, pp. 55-69), enfin la temporalité de l'actuel et sa dimension élégiaque (*Mémoire et anticipation: ou le sens élégiaque du contemporain*, pp. 71-83).

Certains chapitres qui composent ce volume sont inédits, d'autres reprennent, avec de nombreuses variantes et des mises à jour, des communications présentées à l'occasion de colloques internationaux et publiées à l'origine dans différentes langues<sup>7</sup>.

Résultat de presque dix ans de réflexion sur un auteur complexe, ce livre entend fournir quelques clefs d'accès à une œuvre encore en train de s'écrire, reconnue seulement récemment par la critique: Dominique Fourcade a reçu le prestigieux Grand prix de poésie de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre poétique en 2014.

7 Le chapitre 1 («Poétique: À partir de *Le ciel pas d'angle*, ou l'inauguration d'une 'poémogonie'») s'inspire de l'essai «Dominique Fourcade e il modo del nostro tempo», in *La poesia filosofica* (sous la dir. d'Alessandro COSTAZZA), Milan, Cisalpino Monduzzi, coll. «Quaderni di Acme», n. 98, 2007, pp. 333-354; le chapitre 2 («Espacements: De l'improvisation et de la chorégraphie en poésie») reproduit presque intégralement l'intervention au colloque *Pas de mots. De la littérature à la danse* qui eut lieu à l'université de Vérone en 2008 («Improviser en écrivain: Dominique Fourcade, la photographie et la danse», in Stefano GENETTI – Laura COLOMBO, *Pas de mots. De la littérature à la danse*, Paris, Hermann, 2010, pp. 259-287); le chapitre 3 («Images: Toucher avec les yeux, exposer par l'écriture») est inédit et il s'agit d'une contribution préparée à l'occasion de la «Journée Dominique Fourcade» (sous la dir. de Georges MOLINIÉ) organisée à l'Université Paris IV-Sorbonne le 11 mai 2011 avec la participation de Jean-Marie Gleize, Abigail Lang, Hadrien France-Lanord, Laurent Fourcault, entre autres; le chapitre 4 («Temps: Mémoire et anticipation: ou le sens élégiaque du contemporain») est la réécriture mise à jour d'une intervention à un colloque organisé à l'occasion de la 33<sup>e</sup> Conférence annuelle de la *International Society of Phenomenology and Literature* de l'Université de Harvard, qui a été publiée en langue anglaise aux États-Unis («Present Eternity: Quests of Temporality in the Literary Production of the *extrême contemporain* in France (The Writings of Dominique Fourcade and Emmanuel Hocquard)», in A. T. TYMIENIECKA (sous la dir.), *Destinity, the inward quest, temporality and life*, New York, Springer Verlag, 2011, pp. 3-14).



## CHAPITRE 1: POÉTIQUE.

### À PARTIR DE *LE CIEL PAS D'ANGLE*, OU L'INAUGURATION D'UNE «POÉMOGONIE»

Dominique Fourcade, parisien, né en 1938.

Poète, bien sûr, mais aussi critique d'art, commissaire d'expositions, un des plus grands spécialistes d'Henri Matisse, de Pierre Buraglio, de David Smith et de Simon Hantai; critique littéraire indépendamment de sa propre écriture poétique exclusivement à propos de René Char, dont il dirigea un numéro monographique des «Cahiers de l'Herne», ainsi qu'un essai dans un catalogue publié à l'occasion du centenaire de sa naissance<sup>8</sup>.

Les premiers poèmes de Fourcade paraissent dans les années 1960<sup>9</sup>, et sont en partie influencés (plus pour leur souffle que pour leurs thèmes) par la lecture de Char, qu'il connut et fréquenta (et avec lui Edmond Jabès et Paul Celan) et auquel il dédie la première partie de son recueil *Citizen Do*<sup>10</sup>. Puis, pendant plus de dix ans, le silence. Non pas l'inactivité: au contraire, un travail intense de commissaire d'exposition et des voyages continuels entre les galeries et musées de Paris et des États-Unis – il faut signaler, entre autre, le parfait bilinguisme franco-anglais de Fourcade, qui ressort constamment dans son œuvre poétique.

En 1983, le tournant: *Le ciel pas d'angle* paraît. Ce texte inaugure la deuxième phase de son écriture, celle où émergent sa véritable voix et l'expérimentation dans l'écriture. Ensuite, à un rythme quasi annuel, une série

---

8 D. FOURCADE (sous la dir.), *René Char* [1971], Paris, Éditions de l'Herne, coll. «Les Cahiers de l'Herne», 2007; D. FOURCADE, «Char», dans Antoine CORON (sous la dir.), *René Char*, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Gallimard, 2007, pp. 15-19.

9 D. FOURCADE, *Épreuves du pouvoir* (gouache de Ghislain Uhry), Paris, José Corti, coll. «Amande», 1961; *Lessive du loup* (eau-forte de Wilfredo Lam), Paris, GLM, 1966; *Une vie d'homme*, Paris, GLM, 1969; *Nous du service des cygnes* (dessins originaux de Ghislain Uhry), coll. «L'arbre de plein vent», Paris, Claude Aubry, 1970.

10 D. FOURCADE, «Char», *Citizen Do*, Paris, P.O.L, 2008, pp. 29-47. Dorénavant *Citizen Do*. À propos de la rhétorique de René Char, le poète met en relief quelque chose qu'il partage avec son aîné: «l'impératif non-usage de l'image: toutes les touches de la prose, une succession d'instructions brèves, toute syllabe de vie ou de mort, rien que du factuel» (*Ibid.*, p. 43).

presque ininterrompue de recueils, tous très différents entre eux, mais se référant constamment les uns aux autres pour finir par constituer un seul grand récit sur l'œuvre poétique au moment où elle se fait (au moment de l'engendrement de la poésie). Fourcade lui-même a défini cette narration par un néologisme: c'est une «poémogonie»<sup>11</sup> (où résonne la naissance de l'œuvre et, en même temps, l'agonie de sa venue au monde).

Nous commencerons par la lecture du texte inaugural *Le ciel pas d'angle*.

### I. *Interpretations. La question du monde (ou du réel)*

Le premier des «45 poèmes pris dans le réel» (tel est le titre du premier des trois volets selon lesquels s'articule *Le ciel pas d'angle*) est le récit de l'expérience d'une «révolution»<sup>12</sup> survenue dans un cimetière marin à Ménerbes, non loin du Mont Ventoux (comment ne pas penser à Pétrarque et, naturellement et principalement, à Paul Valéry?)<sup>13</sup>. La femme aimée, qui accompagne le poète, s'allonge à côté de lui parmi les tombeaux (parmi les morts, c'est-à-dire, au beau milieu de la langue). Et, là, étendu par terre, il regarde vers le haut et lit dans le ciel ce qu'il appelle «les fondements de l'être au monde: le seul ordre nouveau». Il ajoute:

Il ne s'agissait pas d'aller dérisoirement vers les étoiles, mais de comprendre l'immense image. Je pris essor sans point d'appui vers ma fidélité; après me vinrent les ailes. Enfin hors du monde chrétien, je conjugue le présent, sans refus désormais ni revendication.<sup>14</sup>

11 *Outrance Utterance*, p. 27.

12 D. FOURCADE, «45 poèmes pris dans le réel» n. 1, in *Le ciel pas d'angle* (dorénavant *Le ciel pas d'angle*), Paris, P.O.L, 1983, p.12.

13 Dans le toponyme de Ménerbes (Vaucluse) on pourrait cueillir une assonance avec Minerve, la déesse des Lettres et des arts.

14 D. FOURCADE, «45 poèmes pris dans le réel» n. 1, in *Le ciel pas d'angle*, pp. 11-12: «Comment cette révolution advint-elle? [...] Ainsi m'adressais-je à ma compagne dont je n'étais pas l'amour. Ainsi la menais-je à ce cimetière de Ménerbes que je savais proue sur la mer. Nos liens à l'épreuve. [...] / C'est alors qu'elle s'allongea [...] noble et longue parmi les morts. Lavande de leur élégance! Et se fondit. M'entraîna la rejoindre. Je touchais terre et là, sur le dos, je pus lire au ciel les fondements de l'être au monde: le seul ordre nouveau. [...] je conjugue le présent, sans refus désormais ni revendication. L'horizon d'étain et de mercure cesse d'être le miroir embué de ma condition changeante. Chaque minute est une fenêtre sur l'espace. La bouche se fait le lieu des réalisations les plus libres, les plus vraies. Un nuage n'est plus qu'un relais. L'écarteur de paupières est sans emploi: devant moi il y a la face de l'azur et je regarde; ayant soif, cependant pour la pre-

La découverte révolutionnaire de cet Orphée athée qui ne se retourne pas (il est déjà «sur le dos», comme on le lit dans le passage reproduit dans la note 14 de bas de page) est l'absence de hiérarchie dans le réel<sup>15</sup>: il s'agit seulement d'un plan d'azur (une «face», dit-on dans le poème) d'espace-temps, l'injonction de l'espérance d'établir une relation entre les parties constitutives de la totalité poétique.

Ce que voit le poète est une voûte («noir d'azur», est-il dit plus loin) sans haut, ni bas, un monde sans angles cachés ou aveugles, dans lequel la dimension de la verticalité est absente et où comptent uniquement les rapports entre les choses, sans aucune idéologie.

Que signifie tout cela?

Dans un essai de 1985, intitulé *Interprétations*, François Fédier, philosophe et traducteur de Hölderlin et Heidegger, dessine un parcours en trois temps destiné à comprendre l'Antiquité grecque comme notre origine universelle, dans le but d'en saisir la singularité, qu'il appelle «modernité» de notre temps<sup>16</sup>. Le parcours prend son origine, donc, du texte qu'il élit comme son origine, le *De interpretatione* d'Aristote (*Peri herménéias*), et poursuit ensuite avec un *excursus* étymologique précisément sur la *modernité* – où l'accent est mis moins sur la temporalité que sur le *modus* (mais aussi sur sa «modulation»<sup>17</sup>) –, pour conclure que l'œuvre d'art, à l'époque moderne, «prend copie indirectement de ce qu'elle interprète. Ce qu'elle interprète ne préexiste pas à elle»<sup>18</sup>. Enfin, dans la troisième partie, entièrement consacrée à la lecture de *Le ciel pas d'angle*, François Fédier fait de ce texte un paradigme de la concrétisation d'une modernité post-

---

mière fois délivré. Un seul être m'entoure, pleinement, sans visage: c'est l'espace-temps, noir d'azur, l'ordre de l'espérance dans lequel je viens d'entrer. Je ne vise pas à la possession, mais à établir la relation entre les parties constitutives de la totalité poétique. Voici découverte la prodigieuse sphère stellaire interne illimitée. / Enfuie la crainte de ne pas repartir; je n'ai plus peur de revenir; nous sommes en révolution dont les étoiles sont pierres d'assalé dans le temps. À qui me suis-je fiancé dans le cimetière continental ô mon amour? Il est un chemin étroit, j'entrevois, à flanc de mort mais meilleur qu'elle, très beau voisin frôlé; étroit chemin de traverse, qui n'est pas elle. / Chants d'espérance concentriques, vœux de l'espace que vous réinstaurerez, vous seul m'avez pris entier – homme de part en part pour cette lumière puis effusif, ô fruit du mur perceptible à son ombre!».

15 Claude ROYET-JOURNOUD, «Entretien avec Dominique Fourcade», *Banana Split*, n. 11, août-décembre 1983, pp. 18-29.

16 François FÉDIER, *Interprétations*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Epiméthée», 1985, p. 14. Dorénavant *Interprétations*.

17 D'après le propos de Charles Baudelaire, «Le mot moderne s'applique à la manière et non au temps», cité dans *Interprétations*, p. 129.

18 *Ibid.*, p. 98.



chrétienne («Enfin hors du monde chrétien»<sup>19</sup>, affirme le *je* lyrique), qui, dans l'écriture, témoigne de «comment on va dans le ciel (ce qui n'est nullement quitter la terre). Comment c'est toujours, et ne peut être qu'un poème»<sup>20</sup>. Le poète est dans ce cas – selon les mots mêmes de Fédier – «le penseur de la question du monde, posée par la couleur. L'essentiel, ici, c'est de bien voir la couleur comme poème»<sup>21</sup>.

Comment tout cela peut-il arriver?

Lisons un autre passage tiré du *Ciel pas d'angle*. Il s'agit de la strophe qui donne son nom au recueil et inaugure la deuxième partie, intitulée «Sept poèmes Fang-Yi et après»<sup>22</sup>:

Le ciel pas d'angle je n'étais pas en alerte je n'ai à aucun moment buté contre rien je pense avoir glissé sur la terre sans que quelque chose se soit dérobé ou a-t-elle défailli la ligne d'air qui me portait s'est-elle dérobée faute que je l'aie assez clairement aimée le ciel je ne m'attendais pas qu'il fût vert je n'avais pas songé qu'il brillât quand j'y ai été propulsé ni qu'il fallut dire si c'était la terre ou le ciel puisqu'elle c'est lui d'où cascade sans parole ce voile de rose quand je reviendrai et même si je ne reviens pas je lui manifesterai mon amour en repassant à travers elle masse de la pénétrabilité même la terre à bleuir à débleuir tout espace de temps n'est qu'un moment d'une plus grande chose comme quelques lignes du poème en glissant le long de la courbe vers le haut les yeux pleins d'air je vois les graines ce qu'il y a dans le ciel<sup>23</sup>

Ici est reproduite dans le réel, en direct, la révolution dont il a été question au début, advenue en s'allongeant dans le cimetière marin. La propulsion, aux côtés d'une moderne Eurydice (définie plus loin «arabesque qui va aux quatre points de l'univers»<sup>24</sup>), est passée par la phase de la dénomination<sup>25</sup>, de la composition<sup>26</sup>, de la citation<sup>27</sup>, de la couleur<sup>28</sup>, de la musique (jazz sur-

19 D. FOURCADE, «45 poèmes pris dans le réel» n. 1, in *Le ciel pas d'angle*, p. 12.

20 *Interprétations*, p. 139.

21 *Ibid.*, p. 140.

22 Les bronzes Fang-Yi (dynastie Shang) sont des vases rituels cubiques. Leur forme peut rappeler un grange (un coffre qui conserve de la sémence), une maison, mais aussi une figure humaine.

23 D. FOURCADE, «Sept poèmes Fang-Yi et après» n. 1, in *Le ciel pas d'angle*, p. 77.

24 D. FOURCADE, «45 poèmes pris dans le réel» n. 6, in *Le ciel pas d'angle*, p. 18.

25 *Ibid.*, n. 31, p. 46.

26 *Ibid.*, n. 38, pp. 57-59.

27 *Ibid.*, n. 37, pp. 55-56. On y évoque le poème «Autumn refrain», écrit par Wallace STEVENS en 1932 (in *Collected Poems of Wallace Stevens*, New York, Vintage Books, 1990, p. 160).

28 *Ibid.*, n. 32, p. 47 en ce qui concerne la couleur bleue; n. 44, pp. 68-69, en ce qui concerne le blanc.

tout<sup>29</sup>), de la peinture (Cézanne, principalement ici, qui renvoie au poète la question de la vérité dans les arts, mais aussi Simon Hantaï, l'artiste devenu célèbre pour sa technique picturale du *pliage*, et auquel Dominique Fourcade a consacré une élogie et de nombreuses références tout au long de son œuvre poétique et de critique d'art; il fut aussi l'un des commissaires à la mémorable exposition *Hantaï* au Centre Pompidou en 2013)<sup>30</sup>.

Tout art, tout artiste, toute chose du langage est prise dans le langage par ce qu'elle a de plus technique.

Pour composer quel tableau?

François Fédier affirme que *Le ciel pas d'angle* est

une carte du monde, essentiellement mouvante, en vertige, mais sans que menace jamais aucune confusion, tant que nous autres hommes soutenons le monde. Le monde – «évident qu'il n'y avait plus de longtemps de centre à l'univers plus de coins» (poème 15; le temps passé est ici essentiel). – le monde: ce à quoi nous avons à être présents<sup>31</sup>.

Mais est-ce vraiment le *monde* qui est le vrai «sujet» de la poésie de Fourcade?

Le poète préfère parler de réel. Alors, que veut dire être présent dans le réel, dans la poésie de Fourcade?

Dans le dernier poème de la première section, on peut lire en gros caractères: «LE SUJET [dans sa double acception de motif et de *sub-jectum* (en d'autres mots, la poésie)] C'EST LA PERCEPTION DU RÉEL»<sup>32</sup>. Encore: «Et LE RÉEL EST UNE DOUBLURE» – mot dont l'étymologie contient l'idée de copie, d'alter-ego, de double-fond, de tromperie – qu'il faut «pénétrer», comme l'affirme Fourcade:

Et LE RÉEL EST UNE DOUBLURE voici j'ouvre l'enveloppe le ciel criblé  
comme un Seurat  
Ciel du réel autant présent dans l'intérieur du gant où les nouvelles sont affo-  
lantes

Vert  
Ciel  
Réel

29 *Ibid.*, n. 42, pp. 63-64 en ce qui concerne le jazz.

30 *Ibid.*, n. 43, pp. 65-67 pour ce qui est de Cézanne; n. 44, pp. 68-69 en ce qui concerne Simon Hantaï.

31 *Interprétations*, p. 101. C'est l'Auteur qui souligne.

32 D. FOURCADE, «45 poèmes pris dans le réel» n. 45, in *Le ciel pas d'angle*, p. 71.

Tout de lui est porte-fenêtre et manœuvre de crémone il  
 n'y a pas à sortir de l'espace-vitre une doublure un  
 ciel le réel donc se retourne comme un gant  
 Se propose très doux  
 Ne se retire jamais c'est plutôt nous  
 Déchirez déchirez l'air noir ça fera toujours un dessin  
 Appelez appelez le bleu je dis qu'il entendra et montera  
 des sources  
 Vas-y réel j'ai le doigt sur l'agrafeuse  
 Accélère ON IMPROVISE même après la représentation  
 il le faut encore POUR QUE JE DEVIENNE  
 LUI-le-réel ne cherchez pas prenez les majuscules  
 du corps n'oubliez surtout pas les tirets  
 Et caviardez à peine je ne suis pas un extrémiste vous  
 sentez bien que je fais tout dans les règles ça mène  
 déjà assez loin du départ  
 Comme je disais l'autre jour en te pénétrant  
 Réel à peine commencé-je de te lire tu es déjà dans les rétroviseurs sous des  
 angles<sup>33</sup>

Le réel est comme vert, comme ciel, comme chose, mais surtout il est mot, et le mot est, pour Fourcade, corps. «Considérer le mot comme le seul corps, c'est quitter le monde chrétien»<sup>34</sup> – a-t-il déclaré dans un entretien.

Considérer le mot comme le seul corps, l'«exposer à une échelle amoindrie»<sup>35</sup> – comme y incitait Hölderlin –, afin que tout puisse et doive arriver.

L'art de Fourcade est une poétique qui s'est choisi sa devise: «tout arrive», c'est-à-dire que tout peut arriver et arrivera tôt ou tard<sup>36</sup>. C'est sous le signe de l'improvisation (à laquelle on consacra le chapitre successif) et de la variation en prise directe dans le réel, selon une nécessité interne à l'écriture, que se dévideront les poèmes suivants, voués à manifester la matérialité des choses, du réel et, surtout, de la langue – ce qui, pour lui, est exactement la même chose.

33 *Ibid.*, pp. 72-73.

34 D. FOURCADE, Jean-Baptiste PARA, Marguerite HALADJIAN, «Une partie que l'on ne gagne jamais», *Europe*, n. 744, avril 1991, p. 144. Ailleurs Fourcade a affirmé: «Il y a longtemps que le réel est ma seule passion, mais cette passion ne trouve pas à s'accomplir dans des phrases, réel déjà déplorablement dilué; non; par réel, j'entends les mots, qui sont un degré quand même assez intense de la chose» (in «Tu repasseras...», *Le Journal de P. O. L.*, n. 2, 1991, n.p.).

35 La poésie «expose à une échelle amoindrie le monde», cité dans *Interprétations*, p. 108.

36 C'est le titre de la partie centrale du recueil *Est-ce que j'peux placer un mot?* (pp. 57-75), issu de l'en-tête du papier à lettres d'Edouard Manet.

Ce n'est pas un hasard si Fourcade choisira cette phrase pour un marque-page conçu pour un volume de 1988 intitulé *Xbo*:

La langue est un corps réfringent j'ai travaillé par réfractions et sans l'avoir voulu j'ai [...] déplacé le foyer de la représentation de l'extérior du mot à son intérieur.<sup>37</sup>

## II. Rhizomes. La question du langage et du sens

Les œuvres suivantes de Fourcade poursuivent certaines révolutions amorcées dans *Le ciel pas d'angle*<sup>38</sup>:

– le détachement de l'uni-vers religieux (une toile de Hantaï, *Écriture Rose*, dans un volume de 2005 intitulé *sans lasso et sans flash*, sera érigée en *summa* paradigmatique de cet éloignement)

– le travail dans la langue, à travers l'expérimentation de méthodes toujours nouvelles qui lancent la dictée poétique:

- le *déclit* (déclenchement photographique, amorce et déblocage)<sup>39</sup>; *xbo* (où l'anagramme *box* et la possibilité de saisir la portée homophonique entre [(b)(o)]-[(b)(eau)] – extra-*beau* – soulignent le projet d'écrire une forme close qui ait l'ambition de dire ce beau qui, on le sait désormais, ne peut jamais, dans le contemporain, atteindre le sublime<sup>40</sup>);
- le *murmure* (expression non formulée et, en même temps, bruit de fond), mais aussi la *murmuration* qui, dans la langue anglaise, indique ce phénomène qui conduit les nuées d'oiseaux à changer de direction en masse, tout comme les pistes de lecture du poème se configurent dans l'espace de la page en formations toujours susceptibles de changer de cap à l'improviste, suivant des chorégraphies toujours inédites<sup>41</sup>;

37 Marque-page conçu par Dominique FOURCADE pour le recueil *Xbo* (Paris, P.O.L., 1988). Dorénavant *Xbo*.

38 Jérôme GAME, «Dominique Fourcade ou une poétique rhizome», in Elisabeth CARDONNE-ARLYCK – Dominique VIART (sous la dir.), «Effractions de la poésie», in *Écritures contemporaines*, n. 7, 2003, p. 79. Je reprends ici l'articulation qu'ils proposent, tout en changeant, toutefois, le contenu des rubriques.

39 D. FOURCADE, *Rose-déclit*, Paris, P.O.L., 1984. Dorénavant *Rose-déclit*.

40 Cf. le recueil *Xbo*, déjà cité, mais aussi le poème «De tous les côtés beau», in D. FOURCADE, *Le sujet monotype*, Paris, P.O.L., 1997, pp. 40-46, dans lequel tout arrive à partir du mot *neige*. Dorénavant *Le sujet monotype*.

41 D. FOURCADE, *Son blanc de un*, Paris, P.O.L., 1986. Dorénavant *Son blanc de un*. On a choisi pour la couverture de ce volume justement l'image d'une «murmuration».

- le *sujet monotype* (une technique lithographique utilisée par Degas, qui prévoit l'unicité du cliché et l'improvisation au sein de la matière, et qui donne le titre à un de ses recueils);
- la *laisse* (qui a sa signification usuelle de lien pour attacher un chien; mais qui est également une suite de vers assonantiques, typique de la forme épique – et réutilisée à l'époque moderne par Claudel et Saint-John Perse; c'est la technique de composition des chansons dans lesquelles, selon le principe de l'anadiplose, la fin du vers est redoublée pour former le début du vers suivant; «laisse» signifie, enfin, une ligne de débris abandonnés par la mer sur le sable à marée basse). Là aussi, *en laisse* est le titre d'un des volets de sa trilogie publiée en 2005 et sur laquelle on reviendra.
- le travail sur la page, qui est surface/espace de composition de rapports nouveaux et inédits, où il n'y a plus de hiérarchie entre choses, mots, sons, rythmes, formes, contenus: ce sont les faces de la même médaille, ou le revers du même gant. Sur la page verticalité et horizontalité échangent leurs instruments et le réel veut être saisi dans toutes ses composantes, simultanément et selon une cadence<sup>42</sup>.

Jérôme Game, critique littéraire et poète lui aussi, se fondant sur une affirmation de Fourcade sur le caractère «dérivante» de son écriture, définit la poétique de celui-ci comme une «poétique du rhizome»<sup>43</sup>, et la situe immédiatement dans la constellation sérielle qui, en désindividualisant, généralise<sup>44</sup>. La référence à *Différence et répétition* de Gilles Deleuze est évidente<sup>45</sup>.

À première vue, les recueils *Rose-déclat* et *Outrance Utterance* peuvent se prêter à cette clé de lecture.

Dans le premier de ces textes, Fourcade se mesure avec le mot «rose». Une fleur, certes, dont Matisse disait: «rien n'est plus difficile à un vrai

42 Claude ROYET-JOURNOUD, «Entretien avec Dominique Fourcade», cit., pp. 18-19: «Je suis fort loin de la vision mallarméenne qui est une vision où un bout du réel était isolé du reste. Chaque sonnet de Mallarmé isole un bout du réel du reste, et la monte en épingle [...]. Moi, je voudrais l'aplatir».

43 J. GAME, *Dominique Fourcade ou une poétique rhizome*, cit., p. 79.

44 Claude ROYET-JOURNOUD, «Entretien avec Dominique Fourcade», cit., p. 29: «Absolument sans l'avoir voulu, oui, je crois que j'ai trouvé, sans chercher, une possibilité de symbolique générale qui n'impose sa marque à rien et qui est la marque de tout [...]. Une de mes ambitions est d'arriver au neutre; bon, avec la 'Rose', j'ai réussi à neutraliser, c'est tout et c'est rien, j'ai réussi à désindividualiser pour généraliser».

45 Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1969.

peintre que de peindre une rose, parce que, pour le faire, il lui faut d'abord oublier toutes les roses peintes»<sup>46</sup>.

En se rappelant, pour les oublier, toutes les roses/choses déjà écrites (la rose perdue de Rilke <sup>47</sup>, la rose de personne de Celan, la *Rose is a rose is a rose* de Gertrude Stein <sup>48</sup>), Fourcade transforme la rose en incarné, page, espace de l'écriture, écriture elle-même. Le monde même devient «la rose-raie profuse»<sup>49</sup>, où cependant le suffixe *-aie* indique un tout dans lequel chaque élément constitutif est indépendant des autres <sup>50</sup>.

De quelle manière? A travers le *déclit* du titre: mécanisme (photographique)<sup>51</sup> qui déclenche la chaîne métonymique (jamais métaphorique), qui, en travaillant à l'intérieur de la signification de «(r)-(o)-(s)-(e)» (comme si elle réélaborait les données recueillies dans une chambre noire), fait apparaître aussi bien le réel dans sa condition de production («Rose balancement même du réel dans sa condition de production»<sup>52</sup>), que la condition humaine, sur laquelle on s'interroge sans point d'interrogation: «Rose [...] es-tu littéralement personne comme moi»<sup>53</sup>.

Selon une procédure de réflexivité – habituelle, nous le verrons, dans l'écriture de Fourcade – qui naît d'un mouvement d'aller-retour de la pensée (ou de la chose) sur elle-même, le réel peut enfin être saisi dans sa plénitude, une fois sorti de la cage de la fausse opposition sujet/objet:

J'ai un œil au milieu du front – qui m'aveugle  
Non: j'ai un œil au milieu du front qui aveugle ce que je  
regarde tandis qu'il me creuse un trou dans le front <sup>54</sup>

46 Henri MATISSE, «Il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfants», in *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, coll. «Savoir: sur l'Art», 1972 [2<sup>ème</sup> éd. 2014], p. 321.

47 *Rose déclit*, p. 29.

48 *Ibid.*, p. 17.

49 *Ibid.*, p. 149.

50 Sophie ALIQUOT-SUENGAS, *Référence collective/sens collectif. La notion de collectif à travers les noms suffixés du lexique français*, Thèse de Doctorat, Université de Lille III, 1996.

51 *Le sujet monotype*, p. 100: «Je ne suis pas un écrivain, mais quelqu'un qui prend des clichés».

52 *Rose déclit*, p. 11.

53 *Ibid.*, p. 35.

54 D. FOURCADE, *sans lasso et sans flash*, Paris, P.O.L, 2005, p. 24. Dorénavant *sans lasso et sans flash*.



La rose-engrenage-chambre noire-*déclis* sonde tous les plis de la réalité, prise dans une espèce de nécessité d'une parole constructiviste: «à nouveau tu m'incites à déplier tous les poèmes du poème / on peut on doit»<sup>55</sup>.

Dans les textes de Fourcade, l'absence totale du figuratif compte<sup>56</sup>, soutenue par le flux du phrasé qui disloque et déterritorialise le langage. De la même façon, sens et subjectivité sont privés de ce qui leur a appartenu pendant des siècles: le sujet et l'identité (grandes *doublures*) doivent se départir de tout psychologisme et des états d'âme: à l'époque contemporaine, on est entré, dit Fourcade, dans un «degré neutre»<sup>57</sup> où le *Je* n'a plus droit de cité et où son élimination s'impose au profit, tout au plus, d'un *IL* (titre, écrits en gros caractères, d'une œuvre ultérieure de Fourcade<sup>58</sup>).

Le sens, quant à lui, est, d'après les mots de Fourcade, «un noyau noir de lumière opaque qui se retourne sur elle-même au lieu de diffuser vers l'extérieur»<sup>59</sup> (l'idée de chambre noire revient). Et encore, l'écriture est une «monade inécoutée»:

5 février 1985.

Cette absence du commencement au un qu'est l'écriture c'est le trait le plus concret que je puis en donner cette positivité de l'absence de commencement à l'écriture du un qu'est le poème qui s'écrit cette monade inécoutée qu'est l'écriture qu'elle ne commence pas qu'elle soit sans fin est le concret à dire<sup>60</sup>

55 *Rose déclis*, p. 39.

56 Voilà aussi pourquoi, dans ce volume, on a choisi de ne pas insérer d'images. Sur la question du non-figuratif, on renvoie au Chapitre 3, *infra*, p. 55 sq.

57 D. FOURCADE, J.-B. PARA, M. HALADJAN, «Une partie que l'on ne gagne jamais», cit., p. 145: «Il faut s'abstraire de la psychologie, il faut s'abstraire des états d'âme, il faut s'abstraire de la relation du bonheur et du malheur, il faut franchir un pas, et ce pas, si on l'accomplit, on n'est plus tout à fait dans la vie. On entre dans un degré neutre où le Je n'a pas droit de cité, s'impose son propre effacement, son propre évanouissement».

58 D. FOURCADE, *IL*, Paris, P.O.L., 1994. Dorénavant *IL*.

59 D. FOURCADE – STÉPHANE BOUQUET, «Fourcade au pied de la lettre», *Libération*, le 26 avril 2001, [http://next.liberation.fr/livres/2001/04/26/fourcade-au-pied-de-la-lettre\\_362570](http://next.liberation.fr/livres/2001/04/26/fourcade-au-pied-de-la-lettre_362570): «Le cœur du poème, le cœur de la combustion n'est pas lié au sens, il est un noyau noir de lumière opaque qui se retourne sur elle-même au lieu de diffuser vers l'extérieur. Je ne vise à aucun sens, je vise aucun sens – et tout cela doit rester faiblesse».

60 D. FOURCADE, *Son blanc de un*, p. 33.

On pense à la lecture deleuzienne de Leibniz. *Le Pli* – le texte dans lequel Deleuze propose une relecture du Baroque – se clôt sur la remarque que les modernes redoublent la monadologie d'une «nomadologie»: «Nous restons leibniziens, bien que ce ne soit plus les accords qui expriment notre monde ou notre texte. Nous découvrons de nouvelles manières de plier comme de nouvelles enveloppes, mais nous restons leibniziens parce qu'il s'agit toujours de plier, déplier, replier»<sup>61</sup>.

La recherche de Fourcade, qui n'est pas pour autant regard indifférent posé sur une réalité aplatie, mais volonté désirante, problématisation du rapport, dialectique sans synthèse – on l'a affirmé en commençant – entre expérience<sup>62</sup> et compréhension, est certainement aussi une écriture nomade.

Avançons maintenant dans la lecture de l'œuvre de Fourcade dans le sillage d'un troisième et dernier commentaire, avant de laisser la poésie s'expliquer elle-même.

### III. *Naïve et sentimentale. De nouveau sur la question de la modernité*

En se fondant sur la dichotomie proposée par Johann Christoph Friedrich Schiller, Jean-Claude Pinson, dans son essai *De la poésie naïve et sentimentale*<sup>63</sup>, aborde une interprétation de la poésie contemporaine en observant comment celle-ci, aujourd'hui, se trouve trop souvent en difficulté autant avec le sentiment, ou plutôt avec son expression, qu'avec la sensation, ou plutôt avec «la naïveté de sa donation et la sincérité de sa diction»<sup>64</sup>.

Dans la lecture de Schiller proposée par Pinson, «sentimentale» est la poésie «réflexive»<sup>65</sup> qui, constatant la perte de l'union harmonieuse avec la nature, se réfugie dans l'infini du monde intérieur des idées, risquant de se perdre dans la spéculation et s'enfermant dans un langage privé de finalité communicative, séparé du milieu sensible et émotif<sup>66</sup>. Comme le rappelle

61 Gilles DELEUZE, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 189.

62 Sur la notion d'expérience en littérature on reviendra dans le dernier chapitre (pp. 71 et sq.).

63 Johann Christoph Friedrich SCHILLER, *De la poésie naïve et sentimentale* [1795]. Traduit de l'allemand par Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002.

64 Jean-Claude PINSON, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, cit., p. 20.

65 *Ibid.*, p. 19.

66 *Ibid.*



Pinson, Charles Baudelaire appellera cette tendance «esprit analytique», lequel oscille entre «sens philosophique» et «philosophie railleuse»<sup>67</sup>.

Est en revanche naïve la poésie qui procède d'une intuition qui, d'instinct, voit les formes dans les choses (Baudelaire appelait cette capacité «génie plastique»<sup>68</sup>) et s'identifie à tout ce qui a à voir avec l'«inflammabilité particulière de la sensibilité»<sup>69</sup>. Elle est unité spontanée entre l'élément passif de la sensibilité et l'élément actif de la raison et de l'intellect.

Pour Pinson, la poésie de Fourcade sait obtenir l'alliance rare entre sentiment, entendu comme nous l'avons indiqué, et naïveté. Entre pensée spéculative et esprit novateur.

On citera pour s'expliquer un passage tiré de *Est-ce que j'peux placer un mot*.

Dans les deux premiers vers, absolument fulgurants, le *je* lyrique présente, et pour la liquider immédiatement, la fameuse fable de Jean de La Fontaine *La Laitière et le Pot au lait*, dans laquelle, par des vers cadencés – une alternance d'octosyllabes et d'alexandrins – on parle de la rêverie de l'enfance, quand, pris dans leurs fantaisies solitaires, les enfants – ici Perrette, la laitière – peuvent rêver qu'ils deviennent toute chose. Mais le brusque retour à la réalité fait tomber le pot et le lait que celui-ci contenait.

Il y a donc dans le distique le sentiment de la *rêverie*, mais aussi le son de la fable (sa cadence *sono*), l'instinct effréné et destructif envers Perrette (que l'enfant imagine posséder) et le retour immédiat au présent, justement.

La méthode de Fourcade dans ce poème – il l'explicite lui-même – est «la méthode marelle», où émerge la composante sérieusement ludique de la composition (le jeu dans lequel l'on part de la case «terre» et on arrive à la case «ciel» pour revenir ensuite au point de départ). La *marelle*, ce saut à cloche-pied qui s'éloigne seulement pour revenir à son origine, est capable de «briser le cours de la chanson»<sup>70</sup> et de conjuguer, dans un mouvement d'aller et retour (encore une fois), le passé au présent de *maintenant*, l'enfance à l'aujourd'hui de l'âge adulte, où l'on est encore là, nous dit Fourcade, à tenter d'apprendre à aimer.

Le titre du poème renvoie pour sa part à l'*orfraie*, l'aigle marin, animal en quoi se transforme Athéna dans le chant III de l'*Odyssée*. Mais le symbole sacré d'Athéna est aussi, et surtout, la chouette: l'*effraie*, où résonne

67 *Ibid.*, p. 20.

68 *Ibid.*, p. 16.

69 *Ibid.*

70 D. FOURCADE, «Refrain d'orfraie», in *Est-ce que j'peux placer un mot?*, p. 45.

le verbe *effrayer*. Nous verrons comment ce mot joue à la marelle dans le poème, à travers le recours à des échos homophoniques:

REFRAIN D'ORFRAIE  
(notes sur le thème)

La Fontaine j'mettais la sono Perrette je la baisais à bloc et le pot au lait qu'à la fin elle se casse

enfance

allait de refrain en refrain avec méthode marelle

compris comme retour d'un motif qui brise le cours de la chanson – obstination ou rien, genre marelle dis-je – refrain enfreindre – infraction effraction sont des certitudes – infarctus cousine – cette action, refraindre, consiste à briser les os –

quand nous jouions à la

autrement dit: enfance d'orfraie. d'osprey. ossifraga, qu'est-ce que tu vas chercher là?

légère et court vêtue

dans ce chantonement

seul compte le temps entre les encore – pas sans frayeur ni extase, ni usure du soi – elle a bien eu lieu (n'était pas utopique), mon enfance, mais c'est son sujet qui m'échappe (a-t-elle bien eu lieu?) – de quoi regorgeait-elle? – le tout est infiniment tracassant

un refrain, regardez-moi ça, attrapé en

(v)(o)(l)(t)(i)(g)(e)

à la toute dernière minute

un peu plus je le ratais et alors je n'aurais pas eu d'enfance

est une l'enfance théorie des probabilités – tout arrive, mais enfin pas encore – donc se balise à coups de refrains plus ou moins crisp – sans parler des rengaines (qui peuvent être voluptueuses) – j'ouvre une parenthèse pour le coup d'accélérateur –

et (m)(a)(i)(n)(t)(e)(n)(a)(n)(t) avec son tralala son petit tralala il est très attirant – c'est à moi qu'il s'adresse, il n'y a pas de doute là-dessus – ce refrain par

«crisp» je crois que je voulais dire crépu, crêpé, croquant, craquant, tranchant, perlé – la parenthèse se referme toute seule –

et on ralentit. La constante était: apprendre à faire quelque chose que je ne savais pas, l'amour, dès que possible, et faire tout de suite quelque chose que je n'avais pas besoin d'apprendre, aimer – tout cela prend soixante ans.<sup>71</sup>

*Est-ce que j'peux placer un mot?* Une phrase d'enfants, des enfants, où l'on entend résonner un *mot* qui demande à être placé, posé, mis là.

Formuler cette question en ces termes signifie, pour Fourcade, se placer sur l'horizon d'une écriture «toutarrivesque»<sup>72</sup> désormais sécularisée. Une écriture qui est exposition du sentiment et, en même temps, de la naïveté, à la recherche «rhizomatique»-nomade (méthode *marelle*) d'une spatialité expressive toujours nouvelle, sans jamais être, toutefois, atopique, pour dire le monde («ce à quoi nous avons à être présents»<sup>73</sup>) selon une méthode d'aller retour (entre ciel et terre), circulaire («pas d'angle»), où tout peut arriver («tout arrive») et où, effectivement, tout arrive.

Sentimentale et, dans le même temps, naïve, parce que, comme l'affirme Fourcade,

Dans la voix toujours deux voix sont mêlées, dont l'une a l'expérience du monde, la voix qui fait la phrase fait le monde sans avoir l'expérience du monde.<sup>74</sup>

Dans sa «poémogonie» Fourcade ne fait rien d'autre qu'embrasser, dans un corps-à-corps extrême, les infinies propositions de la langue («prendre à bras le corps les infinies propositions d'une langue»)<sup>75</sup>, pour tenter d'en dissoudre et d'en libérer le sens univoque, qu'il définit comme «grand opaque»<sup>76</sup>.

Jamais enfermée dans les frontières du texte (du signifiant), l'œuvre de Fourcade est ouverte donc à l'existence (dans les travaux les plus

71 *Ibid.*, pp. 45-47.

72 Il s'agit d'un néologisme couramment utilisé par Fourcade, par exemple dans un passage concernant les objets, le temps et les hommes, tiré une fois de plus de *Est-ce que j'peux placer un mot?* (p. 61), et qui sera cité en entier dans le dernier chapitre (p. 77).

73 Cf. *supra*, p. 17.

74 *Outrance Utterance*, p. 60-61.

75 Emmanuel LAUGIER (sous la dir. de), «La langue en crue», *Le Matricule des Anges*, n. 22, janvier-mars 1998, <http://www.lmda.net/mat/MAT02278.html>

76 *Le sujet monotype*, p. 11.

récents, il évoque souvent des événements de l'actualité, comme la guerre en Irak, la torture à Guantanamo, le génocide rwandais, l'effondrement des tours jumelles, la lutte pour les sans-papiers dans les églises parisiennes<sup>77</sup>), parce que le «poème est le seul cadre opérationnel possible pour que le quotidien, enfin signifié, cesse d'être familier et devienne vrai. Le vrai le vivable»<sup>78</sup>.

#### IV. «*La condition des hommes, le grand sujet*»

Je n'allais quand même pas leur dire que je voulais être écrivain, tout avouer – sachant confusément qu'il ne fallait pas le vouloir, être écrivain, mais trouver à l'être – aujourd'hui, an x d'une enfance moins nommable encore, je confirme, il reste à trouver comment l'être<sup>79</sup>

Grandir dans l'écriture, en cherchant sans cesse des modes d'expression nouveaux<sup>80</sup>, dont l'un a pour nom *sans lasso et sans flash*.

Comment comprendre ce nouveau titre?

Le texte fait partie d'une trilogie, publiée d'un seul tenant en 2005.

*en laisse et éponges modèle 2003* l'accompagnent; le premier, *en laisse* (sur le très haut degré de polysémie de ce titre, je renvoie, entre autre, à ce qui a été dit plus haut à propos des techniques d'écriture de Fourcade) a été écrit sous l'effet de la fameuse photographie d'une soldate américaine tenant en laisse un prisonnier irakien à Abu Ghraib; l'autre texte, dans une écriture que lui-même qualifie d'ambidextre et où MASCUNIN ET FEMILIN échangent leur rôles («l'espace je ne sais s'il est masculin / féminin»<sup>81</sup>), tente d'exposer une nouvelle «époque-éponge» (dont l'étymologie grecque, tant pour «époque» que pour «éponge» joue doublement

77 Pour les références, cfr. *infra*, p. 88.

78 *sans lasso et sans flash*, p. 48.

79 *Est-ce que j'peux placer un mot?*, p. 47.

80 Par exemple, dans le *Le sujet monotype* (p. 31), D. Fourcade énonce le principe opératoire du «mot à mot»: «**Jusque dans les bascules vertigineuses, les renversements**, tout dans Degas relève de la how-it-should-be-ness; c'est du mot à mot, cette entreprise. Et, dans le grand art, tout écart avec le mot à mot est sévèrement puni, nous marchons au fouet». Cf. également *Est-ce que j'peux placer un mot?* (p. 102), où l'on affirme: «écrire la vérité – une sorte de mot à mot».

81 D. FOURCADE, *Masculin, féminin*, Paris, Chandeigne, 2003, repris dans *en laisse*, Paris, P.O.L, 2005, pp. 23-35 (dorénavant *en laisse*). On retrouve cette formule également dans *éponges modèle 2003*, Paris, P.O.L, 2005, p. 9. Dorénavant *éponges modèle 2003*.

sur l'idée de retenir, donc aussi de lâcher, et où l'on peut lire un clin d'œil à l'objectivisme poétique de Francis Ponge), espace du «tout arrive» qui cherche à se défaire de l'«espace croix»<sup>82</sup>.

*sans lasso et sans flash* est l'œuvre qui se libère de l'image (*flash*) et de ses liens (*lasso*) au moment même où il la capture, l'attrape au lasso (l'image) et où il l'enferme dans le vers (dans les laisses)<sup>83</sup>.

Quelle image? Celle d'un tableau, *Écriture rose*, peint en 1958-59 par Simon Hantaï:

*Écriture rose* opère sans lasso, au sens où la peinture ne tente rien, aucun miroir, pour prendre au piège la peinture, ni l'image, ni l'œil qui la regarde; et sans flash, car rien n'est fait pour se signaler comme peinture, pour se saisir comme image, et moins encore pour allumer le spectateur.<sup>84</sup>

On dirait que cette peinture parle à la poésie (et surtout aux philosophes), presque autant que leur a parlé, moins récemment, la Sainte-Victoire de Cézanne: Georges Didi-Hubermann, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida et Hélène Cixous<sup>85</sup>, se sont laissés capturer par ce tableau (pourtant si peu attirant, comme vient de l'admettre Fourcade) et se sont employés à le glosier, en écrivant parfois au peintre lui-même pour lui demander des explications.

Pourquoi Fourcade en fait-il l'axe de sa réflexion? En tant que critique d'art, et non comme poète, il a été parmi les tout premiers à voir directement cette énorme toile (plus grande que *La Danse* de Matisse). Fourcade parle déjà de Hantaï, non seulement dans les catalogues qui remontent aux années 70, mais aussi dans *Le ciel pas d'angle*<sup>86</sup>, c'est-à-dire de nombreuses années avant que d'autres ne connaissent l'existence de l'artiste hongrois naturalisé français.

Il ne s'agit donc pas d'une question de mode (tout au plus, si cela avait du sens, pourrait-on dire que c'est lui qui a été un initiateur).

82 D. FOURCADE, *éponges modèle 2003*, p. 61.

83 David LESPIAU, «mon amour amputé des deux jambes», in «Dossier Dominique Fourcade», cit., p. 73: «Le texte qui se libère (du flash, de l'image), *versus* le texte qui capture (au lasso, en laisses: l'image). Fin de cette bipolarité, et révélation d'un troisième terme». Ce troisième terme serait celui de la «fusion», explicitée dans le néologisme «mascunin, féminin» évoqué plus haut (*éponges modèle 2003*, p. 9).

84 *sans lasso et sans flash*, pp. 74-75.

85 Hélène CIXOUS, *Le tablier de Simon Hantaï. Anagrammes, suivi de H.C. S.H. Lettres*, Paris, Galilée, 2005.

86 «45 poèmes pris dans le réel» n. 44, *Le ciel pas d'angle*, pp. 68-69.

À la différence de beaucoup d'autres critiques, Fourcade ne met pas l'accent sur la technique du *pliage* (où Didi-Huberman croit en revanche apercevoir l'accès à cette «double distance» dans laquelle Walter Benjamin reconnut la phénoménologie élémentaire de l'aura<sup>87</sup>). Fourcade choisit plutôt un tableau aplati («lissé», fruit du *lissage*<sup>88</sup>), avec un fond rose d'écriture toute superposée, couche par couche, et ensuite aplanie (Hantaï a en effet préparé le fond du tableau pendant un an, recopiant minutieusement et avec constance, sur le blanc de la toile, des passages de la Bible et des extraits de textes de Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Ignace de Loyola...), où campent, à côté de trois taches carrées couleur orange, une croix dorée, une étoile de David un peu plus petite, un soleil criblé, des bavures de menus ovales argentés agglutinés et une tout aussi petite tache noire d'encre qui a coulé. L'étoile, la croix, la tache d'encre: Moïse, Jésus, Luther.

Tout sauf compacte, *Écriture rose* «multiplie les signes, les dissémine dans une sorte d'apesanteur, est collimaté à l'infini»<sup>89</sup>.

Pourquoi Fourcade choisit-il *Écriture rose* comme axe de son poème?

Certes, pour en dire la beauté (beauté qui, comme on l'a remarqué, est encore pour Fourcade mission de l'art); mais aussi parce ce qu'elle est pour lui une *tabula rasa*, la décision de rompre, un besoin de repartir de zéro<sup>90</sup>, et surtout, une façon de comprendre la «fable de [s]on temps»<sup>91</sup>.

Dans ce tableau, en effet, «la croyance est convoquée encore vivante, et congédiée pas morte»<sup>92</sup>; et encore: «Aujourd'hui plus que jamais *Écriture rose* me fixe et me demande qui je suis»<sup>93</sup>).

Le tableau présente en un instantané (horizontal et vertical, c'est-à-dire dans l'étendue du tableau et, simultanément, dans sa profondeur de couches

87 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris, Minuit, 1998, p. 117.

88 *sans lasso et sans flash*, p. 9.

89 *Ibid.*, pp. 16-17: «*La musique* [c'est le titre d'un tableau de Matisse] réduit le nombre des signes, les simplifie. [...] *La musique* est l'une des œuvres les plus compactes de l'histoire – *Écriture rose*, au contraire, multiplie les signes, les dissémine dans une sorte d'apesanteur, est collimaté à l'infini».

90 *Ibid.*, p. 19: «Mais *Écriture rose* est une table rase; une décision de rompre; on rompt parce que rien ne va plus; besoin de repartir de zéro; un zéro de peinture; ça ne se fait pas sans crainte ni tremblement».

91 *Ibid.*, p. 46: «Historialement doué, occidentalement doué, picturalement mélodieux, vraiment l'enlèvement des Sabines, le rêve. Et cour de récréation. Plus je regardais plus je comprenais la fable de mon temps».

92 *Ibid.*, p. 24

93 *Ibid.*, p. 12.



superposées) la *summa* de la pensée occidentale à la façon de la *summa* des religions qui bordent une mer Morte – qui est lieu de leur naissance et de leur crépuscule à l'époque contemporaine.

*Écriture rose* est une pulverisation de tout ce que fait notre histoire et, en même temps, elle est «poudre aux yeux»<sup>94</sup>, tromperie. En effet, *Écriture rose* «fait semblant de faire des écritures, et en réalité fait de la peinture; il fait semblant de faire de la peinture, et en vérité fait le plus beau manuscrit de la mer morte»<sup>95</sup>. La peinture, pour cela, sait

situer le religieux à sa place: dans l'histoire de la peinture, de l'angélique fond d'or à l'angélique dripping – et, le situant, de l'exprimer, espace-temps enfin compris, enfin rendu, passage, dis-je, à une peinture athée (pas facile). Ce n'était pas facile à faire, et ce n'est pas facile à dire. Sans l'écriture, il ne s'en serait pas tiré. Timbre, et drôle d'oblitération.<sup>96</sup>

De Hantaï, Fourcade-critique d'art a écrit: «Les aînés avaient un pinceau, Hantaï a comme une canne blanche»<sup>97</sup> entendant par là, entre autre, le caractère aléatoire, avançant à l'aveugle, dénué de points de référence, qui dérive de l'utilisation de mécanismes/techniques non conventionnels proposés par ses œuvres, lesquelles, tout en ayant la même structure systémique et l'apparence d'une fausse répétitivité, présentent d'innombrables variations.

Une esthétique qui, comme l'a observé Fourcade chez un autre peintre et dans une autre technique picturale (le *sujet monotype* de Degas), «clame l'existence flagrante du pluriel contre la reproduction du même»<sup>98</sup>.

C'est pourquoi, lorsqu'il doit dire quelque chose du passé et du présent – de notre contemporanéité, parce que la poésie est aussi politique<sup>99</sup> – c'est aux poètes et aux artistes que Fourcade s'adresse.

En leur lançant un appel, à eux, à leur langue et à leur code, on conclura cette réflexion introductive à une des plus «pensantes» parmi les poétiques françaises contemporaines.

94 *Ibid.*, p. 38.

95 *Ibid.*

96 *Ibid.*, pp. 38-39.

97 D. FOURCADE, «Un coup de pinceau c'est la pensée», in catalogue *Hantaï*, Paris, Centre Georges Pompidou/Musée national d'art moderne, 1976, n.p.

98 Emmanuel LAUGIER (sous la dir. de), «La langue en crue», cit., <http://www.lmda.net/mat/MAT02278.html>

99 *Ibid.*. Fourcade affirme dans l'entretien: «Il n'y a pas de grande poésie sans politique»; et plus bas il ajoute: «le politique, dans sa façon d'être dans la langue, a extrêmement d'importance et qu'écrire c'est aussi habiter cette conscience politique».

Le passage est tiré de *en laisse*, petit volume consacré à la photographie (publiée le 21 mai 2004 dans le «Washington Post») d'une soldate américaine tenant en laisse un prisonnier irakien.

Je signale que la dernière citation, où figure l'image de la laisse, est extraite du chant XXXI de l'*Enfer* de Dante et fait allusion à Nimrod (ou Nembrot), le géant biblique qui commit le péché de démesure envers les dieux pour avoir osé construire Babel, la tour où l'on parlait, avant la catastrophe, la langue pure des origines et qui par sa faute en est réduite désormais à un langage chaotique, source d'incompréhensions. Nembrot cherche sottement à avertir les autres géants de la présence des pèlerins en utilisant un langage secret, mais Virgile l'exhorte plutôt à user du cor qu'il porte autour du cou, un cor tonnante d'hérésie, où il trouvera, – âme incertaine – le fil de la sottise humaine qui le tient lié. *En bleu adorable* fait référence au fragment de Hölderlin, où l'on peut lire: «Si simples sont les images, si saintes / que parfois on a peur, en vérité, / Elles, ici, de les décrire»<sup>100</sup>; Fourcade cite aussi un poème entier d'Emily Dickinson (n. 1027) fait de seulement deux vers, très énigmatiques (elle joue avec la sifflante «s» pour dire quelque chose de tacite et de mortel).

On rappelle, pour finir, que la «chistera» du titre du poème se réfère au gant de pelote basque, elle aussi – come la *marelle* – instrument de lancement et de reprise.

#### AVEC UNE CHISTERA

Pourquoi du passé? J'imagine que tous nous nous accordons ici: il n'y a pas de poètes du passé, les poètes que nous admirons parmi ceux des temps antérieurs sont des poètes du présent le plus vivant. Sinon ils ne nous toucheraient pas. Voilà pourquoi choisir Dante ou Dickinson. Non seulement il n'y a pas d'appartenance de la poésie au passé, mais le passé lui-même n'est pas – il n'y a qu'un long présent, dont l'étrangeté nous est familière, long délit à qui il faut la poésie pour être présent. Il a constamment besoin de toute la poésie. Réciproquement la poésie meurt si elle n'est pas branchée sur la stridence de l'actuel; stridence extrémisme plénitude inacceptabilité exaltation – calme. Im lieblicher Bläue. Seule changera la modulation par le poète, seule varie dramatiquement la forme, et même c'est elle qui donne au présent son contenu. J'ai été fou de bonheur quand j'ai lu la lettre de William Carlos Williams à Zukofsky, de vingt ans son cadet, 7 avril 1928: 'What meeting you meant to me ... I was happy to find a link between myself and another wave of it.' Quoi 'it'? Quoi, ça? La chose même, la vibration de notre rapport à la présence enfin formulé. Si nous reculons un peu dans le temps, mais sans nous éloigner d'un

100 Friedrich Hölderlin, «En bleu adorable», traduction d'André du Bouchet, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967, p. 939.



pouce de nous-même, c'est cela que Whitman avait en tête quand il dit: 'I am mad for it to be in contact with me'. Sûrement. Et n'inversant qu'en apparence les rapports, je puis donc écrire à Dante, sans démesure et sans folie, combien je suis heureux de trouver à mon tour un lien entre moi et une immense vague de ça. [...]

Mais le présent comment le vit-on et qu'est-ce que c'est? Ces temps-ci, il a toutes les allures d'un volatile auquel on a coupé le cou, qui continue sur sa lancée dans la cour, pour une seconde ou pour toujours on ne saura jamais. Et nous qui faisons partie de lui par mimétisme, ou par destin ou par amour, nous continuons nous aussi, sous l'effet de cette même motricité de quelques secondes. Encore faut-il une grande personne pour le dire, Emily Dickinson s'impose, dans une sublime forme adulte sans date, au modernisme inévitable (de tout temps le moderne se découpe à vif dans le poème, nous découpe à vif dans) – 'soft as the massacre of suns / by evening's sabres slain'. D'autres disent que c'est quelque chose de bombé, un pubis de briques sanglantes, et d'autres encore: un pubis verglacé le présent. Dante, et puisqu'il est question d'être en laisse: 'Cércati al collo, e troverai la soga / che 'l tien legato, o anima confusa'.

Fin de lecture – adieu comme si c'était pour toujours – fin de lecture-écriture, cruelle fin d'écriture tout haut tout bas – et [...] au moment de quitter le poème, le présent, *En bleu adorable* ou un autre, nous sentons que chaque mot, chaque timbre, chaque cadence, chaque sens possible du texte est valide et indispensable aujourd'hui – au moment de se quitter donc, moment déchirant, impossible à vivre, nous rivalisons de tendresse avec lui, forme la plus actuelle possible du présent, nous voulons absolument avoir le dernier mot, 'au revoir mon chéri' disons-nous, 'au revoir mon amour' répond le poème, des 'tu vas me manquer horriblement' s'échangent, 'tu me manques déjà', ainsi redoublons-nous sans fin dans l'effusion réciproque, et des deux c'est ma voix qui s'étrangle en descendant l'escalier. Se découpe à vif le moderne du.<sup>101</sup>

101 D. FOURCADE, «Avec une chistera», *en laisse*, pp. 53-57.

## CHAPITRE 2: ESPACEMENTS.

### DE L'IMPROVISATION ET DE LA CHORÉGRAPHIE EN POÉSIE

#### *I. 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 40, 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 partaient 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/auditoire était le troisième élément, indispensable, dans ce triangle de la création<sup>102</sup>. 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 identiquement<sup>103</sup>.

Chez les deux artistes américains, la chorégraphie prenait donc corps, s'exposait dans la performance, qui se basait uniquement, tant pour Cage

---

102 John CAGE – Merce CUNNINGHAM, *Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage*, Lectures, Talks and Readings, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, le 4 juin 1981, <https://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk>.

103 Frédéric POUILLAUDE, dans «Scène et contemporanéité. 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*».

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<sup>104</sup>?

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 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»<sup>105</sup>, 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 futur<sup>106</sup>. La structure n'est pas sacrée pour le joueur

104 Par le mot «scène» on se réfère à la notion évoquée dans l'essai homonyme de Frédéric Pouillaude, cité plus haut.

105 Bjørn ALTERHAUG, Bjørn ALTERHAUG, «Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication», *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.»

106 *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

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»<sup>107</sup>: 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 structurant.

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 nécessaire<sup>108</sup>. Et cela parce qu'aucune composition, tout innovante qu'elle puisse être, n'échappe à une construction déjà donnée, qui va constituer *sa* tradition<sup>109</sup>. La recherche de l'improvisation, nécessairement défailante, laisse toutefois une trace qui est la promesse de son caractère inaugural<sup>110</sup>.

---

distinction between self and environment; between stimulus and response; or between past, present and future» (Mihaly CSIKSZENTMIHALYI, «Play and intrinsic reward», *Journal of Humanistic Psychology*, n. 15, 1975, pp. 41-63).

107 *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 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».

108 Jaques DERRIDA, *Psyché. Inventions de l'autre* [1987], Galilée, Paris 1998 (nouvelle édition augmentée), p. 10, c'est l'Auteur qui souligne: «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».

109 Cf. Mario VERGANI, *Jacques Derrida*, Milan, Bruno Mondadori, coll. «Testi e pretesti», 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».

110 Geoffrey BENNINGTON, *Double Tonguing: Derrida's Monolingualism*, in *Tympanum* 4 (2000). <<http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/bennington.html>>

«Dans son échec, l'improvisation survit. "Affirmez la survie!"»<sup>111</sup> – 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 temporelle qui normalement ordonne l'écriture chorégraphique: *ante* = livret de l'écrivain (ou du danseur), *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*).

## II. 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. La danse n'est pas seulement inspiratrice de réflexions sur l'époque qui est la sienne, mais elle joue aussi le rôle de principe propulseur d'une poétique.

Ainsi, passerons-nous par le biais de la danse et d'un autre poète, Stéphane Mallarmé, qui, sur la danse, a écrit des remarques incontournables.

Il s'agira de reprendre, à l'aune de la lecture qu'en fait Alain Badiou dans son essai «La danse comme métaphore de la pensée», les six principes qui régissent l'art chorégraphique évoqués par Mallarmé dans les textes recueillis sous le nom de *Divagations*<sup>112</sup>, et qui sont tous «gouvernés par

111 Judith BUTLER, «Affirm the Survival», *Radical Philosophy*, n. 129, janvier-février 2005, p. 25: «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».

112 Stéphane MALLARMÉ, *Divagations*, «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 Bertrand MARCHAL (éd. établie et annotée par), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque de la Pléiade», 2003, pp. 160-203.

une comparaison inexplicite entre la danse et le théâtre»<sup>113</sup>, entre la danse et l'écrit.

En adoptant cette démarche, on ne désire aucunement instaurer des parallélismes entre les deux poètes: au contraire, comme on l'a déjà observé dans l'*Avant-propos*, tout en considérant Mallarmé comme indispensable et magnifiquement beau, Dominique Fourcade juge que ce que «Mallarmé et les siens ont fait ne doit à aucun prix être refait»<sup>114</sup>, et son travail consistera justement à détendre ce que Mallarmé avait retenu.

Le premier principe, commun à la danse et au travail de la page fourcadienne, concerne «l'obligation de l'espace»<sup>115</sup>, dépourvu de tout ornement figuratif: la danse, selon Badiou, «exige l'espace, l'espace-ment, rien d'autre»<sup>116</sup>. Ou encore: «La danse est [...] l'événement avant la nomination»<sup>117</sup>. Et Alain Badiou de 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»<sup>118</sup>.

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 rugby<sup>119</sup>

Et encore,

113 Alain BADIOU, «La danse comme métaphore de la pensée», in Ciro BRUNI (sous la dir.), *Danse et pensée*, Sammeron, Germs, 1993. Repris in A. BADIOU, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 100. 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.

114 Jean-Claude PINSON, «D'un lyrisme "poikilos" (un point de vue d'atelier)», cit. p. 15.

115 Stéphane MALLARMÉ, «Le Genre ou des Modernes», in *Œuvres complètes*, 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».

116 Alain BADIOU, «La danse comme métaphore de la pensée», cit., p. 101.

117 *Ibid.*, p. 100.

118 *Ibid.*

119 D. FOURCADE, «Tout arrive», p. 71. C'est l'Auteur qui souligne. Les initiales E.D. renvoient à Emily Dickinson.



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 intégrés.<sup>120</sup>

Dans la phrase de Fourcade il y a, comme dans les phases de la danse, un «site pas songé»<sup>121</sup>, qui n'a qu'à faire des imaginations d'un décor ou des ornements figuratifs. 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»<sup>122</sup>, «nul rôle ne l'enrôle, il est emblème du pur surgissement»<sup>123</sup>.

De même les mots, pour Fourcade: non seulement ils sont nus avant leur formulation (on reviendra encore 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 énormément d'inventivité, d'oubli de soi et de présence. Une exécution impossible à diriger.

120 D. FOURCADE, *Citizen Do*, p. 22.

121 Stéphane MALLARMÉ, «Autre étude de danse», in *Œuvres complètes*, 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, bâtura, fleurira la figure».

122 Stéphane MALLARMÉ, «Ballets», in *Œuvres complètes*, 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.

123 Alain BADIOU, «La danse comme métaphore de la pensée», cit., p. 101.

Les prothèses – elles aimaient avec et sans puis avec – je les ai toutes essayées. Parfois même j'en inventais. [...] Nous avons 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.<sup>124</sup>

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 sexualité, du désir, de l'amour qu'une pure forme: celle qui organise la triplicité de la rencontre, de l'enlacement et de la séparation»<sup>125</sup>.

Dans *Mascunin, fémilin*, 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 hommes<sup>126</sup>. On y lit: «Je fais l'écrit de personne c'est l'époque la grande personne et l'écriture écrivain»<sup>127</sup>.

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 fusion, est soulignée dans ce passage qui relie le travail de

124 D. FOURCADE, *Citizen Do*, pp. 10-13.

125 Alain BADIOU, «La danse comme métaphore de la pensée», cit., pp. 102-103; cf. Stéphane MALLARMÉ, «Ballets», in *Œuvres complètes*, 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».

126 D. FOURCADE, «Mascunin, fémilin», in *en laisse*, 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 arthmie 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».

127 *Ibid.*, p. 31.



l'écriture à notre époque – une époque qui ne se demande plus si, après Auschwitz, la poésie est encore possible et qui constate la réactualisation incessante du nu (des corps, de l'héritage de la tradition, de l'Histoire):

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)  
 d'un trousseau sans mariage – la peau  
 on réutilise le nu  
 je n'ai qu'un seul souvenir immense de cela<sup>128</sup>

128 D. FOURCADE, «Tout arrive», in *Est-ce que j'peux placer un mot?*, p. 65. Dans ce passage très complexe plusieurs pistes du poème se concentrent: on parle de tissus, de peau, d'époque, de période, de chiffre et de marqueur. Les références pour comprendre ce passage concernent le travail au blanc de l'écrivain sur la page (à laquelle s'ajoute son travail au noir, c'est-à-dire, clandestin (repris plus bas par l'évocation, ici pas citée, des *Pinturas negras* de Goya). La question de l'époque et de la période renvoie au contemporain (notre époque), mais aussi à la cyclicité de l'art, qui se renouve périodiquement tout en demeurant présente (tout lui est présent dans la durée). Les chiffres enlacés reprennent l'idée de masculin/féminin (de la langue et du poète, qui la pénètre et qui en est pénétré). La layette s'oppose à trousseau: dans le premier mot il y a l'idée de l'héritage inaugural de la leçon de Manet (le Moderne), qui devient par la suite un trousseau de mariage pour le poète (du mariage entre Modernité et contemporanéité, ce qui donne lieu à des résultats qui parfois ne peuvent pas être transmis). L'objet trousseau se trouve dans deux tableaux évoqués ici (et que l'on reprend tout au long du poème): il s'agit de *La Vénus d'Urbain* du Tintoret auquel Manet s'inspire pour son *Olympia*. L'ossification de Vera Mantero (qu'on cite *infra*, p. 42), justement dans une pièce de danse qui a pour titre *Olympia*, renvoie aux corps d'Auschwitz et aux marqueurs gravés sur la peau. L'en-tête inaugural «Tout arrive» peut donc conduire, dans notre époque, à cela.

Le quatrième principe s'inspire de l'affirmation tranchante de Mallarmé: «[la danseuse] ne danse pas»<sup>129</sup>; 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»<sup>130</sup>.

De la même manière, chez Fourcade, l'écrit s'écrit en systèmes 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 mâchefer

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 entiers.<sup>131</sup>

Le cinquième principe est consacré une fois de plus à la *nudité*. Mallarmé déclare: «la danse te livre la nudité de tes concepts»<sup>132</sup>, 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»<sup>133</sup>.

129 Stéphane MALLARMÉ, «Ballets», in *Œuvres complètes*, 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.

130 Alain BADIOU, «La danse comme métaphore de la pensée», cit., p. 104.

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

132 Stéphane MALLARMÉ, «Ballets», in *Œuvres complètes*, 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.»

133 Alain BADIOU, «La danse comme métaphore de la pensée», cit., p. 105. C'est l'Auteur qui souligne.

Il est impossible de souscrire complètement à cette affirmation pour la poésie de Fourcade; 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»<sup>134</sup>.

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 contemporaine, 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, ossifié:

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 fait osseusement quel coup de pouce à mon poème il y a longtemps longtemps que le sujet contient un mort<sup>135</sup>

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»<sup>136</sup>.

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»<sup>137</sup>.

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'Edouard Manet et la

134 Stéphane MALLARMÉ, «Ballets», in *Œuvres complètes*, cit., p. 174.

135 D. FOURCADE, «Tout arrive», in *Est-ce que j'ai placé un mot?*, pp. 65-66.

136 Stéphane MALLARMÉ, «Ballets», in *Œuvres complètes*, 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 [...]».

137 Alain BADIOU, «La danse comme métaphore de la pensée», cit., p. 107.

vision d'une autre danseuse, Emmanuelle Huynh, toujours un 4 juin, 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'indécision 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).<sup>138</sup>

[...] et qu'après, ce même soir, courant à la Ménagerie de Verre sans prendre le temps de me changer, j'aie [...] 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 [...] participe du même en-tête ma(g)netique<sup>139</sup>

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*<sup>140</sup>. Cette partie, publiée en tête du livre, a pour titre – comme il fallait s'y attendre – «Post-scriptum».

Dans l'incipit, une nouvelle 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

138 D. FOURCADE, «Tout arrive», in *Est-ce que j peux placer un mot?*, p. 68.

139 *Ibid.*, p. 66.

140 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 Changeigne, 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.

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'effacer.<sup>141</sup>

Et plus bas, quand il évoque un livre de Carolyn Brown qui raconte le quotidien du travail de trente années de Merce Cunningham<sup>142</sup>, 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 balbutiant.<sup>143</sup>

141 D. FOURCADE, *Citizen Do*, p. 15-16. C'est moi qui souligne.

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

143 D. FOURCADE, *Citizen Do*, cit., pp. 19-20. À la «poétique» de Merce Cunningham (ainsi que de Pina Bausch), Dominique Fourcade consacrera également une élégie dans un petit livre publié à Paris par Chandeigne en 2009, *eux deux fées*, repris en 2012 dans *Manque* (Paris, P.O.L., pp. 71-85).

### III. *Improviser en écrivain, en photographe, en danseur: MW*

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 Monnier)<sup>144</sup> et une photographe (Isabelle Waternaux)<sup>145</sup>. Il s'agit de *MW* – titre formé par

144 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 noter trois livres, *Dehors la danse* et *Allitérations* 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 (spectacle repris en 2013). Dans *Nos images*, créé en 2011, l'on prend comme prétexte l'imaginaire filmique en partage pour broder autour de l'affirmation de Roland Barthes qu'«on échoue toujours à parler de ce qu'on aime». En 2012 *Twin paradox* (titre emprunté à la physique, qui évoque la mise à l'épreuve de la théorie relativiste et de ses conséquences temporelles) exploite la figure récurrente du duo pour mettre en évidence un art de la durée qui a comme but la fuite du temps réel. Elle est nommée directrice du CND en 2013. En 2015 elle monte *Revue*, où il est question de la tradition et des archives de la danse.

145 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. Des visages enregistrés en Indonésie (*Équivalences*) puis en Corée du Sud (*Han*), ou bien au Cambodge (portraits de l'actrice Chim Naline), aux corps saisis dans l'exercice d'une gestuelle à Paris ou New York se dessinent ainsi une esthétique de respiration. 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'iden-



les initiales des héroïnes (le poète est femme pour Fourcade) 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 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.

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 silence.<sup>146</sup>

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.<sup>147</sup>

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,

---

tité, 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. La série *Auguri* (2010) sonde nouvellement l'écart minime entre intériorité et extériorité des êtres vivants.

146 Isabelle WATERNAUX, Mathilde MONNIER, Dominique FOURCADE, *MW*, Paris, P.O.L., 2001, p. 7. Dorénavant *MW*.

147 *Ibid.*, p. 45.



[...] 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).<sup>148</sup>

Et, à mesure que Mathilde Monnier s'improvisait performeuse, Isabelle Wateriaux s'improvisait auditoire: presque comme une photjournaliste, elle prenait des clichés tout le temps: 99 en tout, dont quelques-uns ont été insérés dans ce livre qui relate une expérience simultanée.

Ces images nous parlent d'un travail qui ne prévoyait pas de pose<sup>149</sup> car l'improvisation la nierait (on doit «rester en recherche»<sup>150</sup> et c'est «maintenant ou jamais»<sup>151</sup>). 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 absentes.<sup>152</sup>

C'est grâce à ce regard extérieur (dédoublé par le regard de l'écrivain), qu'un espace a pu se créer<sup>153</sup>, qu'un «storyboard»<sup>154</sup> s'est mis en place, et

148 *Ibid.*, p. 46.

149 *Ibid.*, p. 45: «Mathilde Monnier n'a jamais posé – à aucun moment il n'en a été question entre elles.»

150 *Ibid.*, p. 49.

151 *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 M W.»

152 *Ibid.*, p. 46.

153 *Ibid.*, p. 48: «Isabelle Wateriaux 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 Wateriaux?)».

154 *Ibid.*, p. 47: «[...] toute la séquence des photographies d'Isabelle Wateriaux s'est déroulée selon une logique dont elle ne pouvait rien savoir, le temps qu'une dan-

que des formes et des durées se sont enchaînées dans les trois arts impliqués de manière indépendante, mais réciproque:

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).<sup>155</sup>

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 souvent 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*<sup>156</sup> – 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 au 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?<sup>157</sup>

La nudité, «comble de l'étrangeté – comme on lit dans *MW* –, a permis de se recentrer»<sup>158</sup>: cette perte de conscience (perte de repères dans un aveuglement fécond) les a aidés tous les trois à «travail[er] sur des choses minimales – rendez-vous avec des syllabes inconnues [du] corps» de la danse, du corps de la vision, du corps de l'écriture; la nudité a aidé à «se jet[er] effectivement dans des choses qu'[on] n'a pas encore faites»<sup>159</sup>.

La nudité de Monnier, corps «en route vers la non-figuration, vers l'abstraction»<sup>160</sup>, a engendré un silence générateur qui a fait entrer (tant la danse de Monnier que la vision de Waternaux) dans une écriture qui

---

seuse étrangère à elle-même inventait. Parce qu'elle improvisait sans se connaître ça a donné ce storyboard.»

155 *Ibid.*, p. 48.

156 William Carlos WILLIAMS, «Sour Grapes» [1921], in *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. I 1909-1939, sous la dir. de A. Walton LITZ – Christopher MACGOWAN, New York, A New Directions Paperbook, 1991, pp. 135-174.

157 I. WATERNAUX, M. MONNIER, D. FOURCADE, *MW*, pp. 52-53.

158 *Ibid.*, p. 47.

159 *Ibid.*, pp. 49-50.

160 *Ibid.*, p. 52.

conduit à la «dissolution de soi» (le poète affirme que la danseuse est «décapitée»<sup>161</sup>): et «c'est seulement à ce stade que W peut être le renversement de M»<sup>162</sup> et qu'elles (la danse, la photographie – et l'écriture) s'enlacent et s'élancent «dans un envol de difformités»<sup>163</sup>.

Tous trois, à l'intérieur de cet «enlacement», doivent, en effet, «trouver une forme pour la forme»<sup>164</sup>.

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»<sup>165</sup>. Autrement dit, «on a dû voir le corps, à mesure que la danse est devenue moderne (ou quand brutalement le moderne s'est affirmé)»<sup>166</sup>. La date de naissance de cette histoire remonte, selon Fourcade, à l'an 1911, quand, dansant *Giselle* au théâtre Marie à Saint-Petersbourg, Nijinsky avait refusé de passer le vêtement d'usage par-dessus son collant. «Dès lors il était voué au moderne»<sup>167</sup>.

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»<sup>168</sup>.

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»<sup>169</sup>.

Comme le rappelle Fourcade, tout en citant William Ewing<sup>170</sup>,

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

161 *Ibid.*, p. 50: «M nue décapitée».

162 *Ibid.*

163 *Ibid.*, p. 52. Dans cette formule Fourcade cite le vers de William Carlos WILLIAMS «And all the deformities take wing», contenu dans «Tribute to the Painters» [1955], in *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. II 1939-1962, sous la dir. de Christopher MACGOWAN, New York, A New Directions Paperbook, 1985, p. 296.

164 I. WATERNAUX, M. MONNIER, D. FOURCADE, *MW*, p. 51.

165 *Ibid.*, p. 53.

166 *Ibid.*, p. 54.

167 *Ibid.*

168 *Ibid.*

169 *Ibid.*, p. 52.

170 William A. EWING, *The fugitive gesture: Masterpieces of Dance photography*, Londres, Thames & Hudson, 1995.

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. Étonné, l'alter ego, le significant 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 muet.<sup>171</sup>

#### 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»<sup>172</sup>. 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»<sup>173</sup> 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»<sup>174</sup>.

171 I. WATERNAUX, M. MONNIER, D. FOURCADE, *MW*, pp. 56-57.

172 *Ibid.*, p. 54.

173 D. FOURCADE, «Post-scriptum», in *Citizen Do*, p. 22. L'expression qui est employée pour décrire le 'système' «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» (*Ibid.*, p. 18).

174 I. WATERNAUX, M. MONNIER, D. FOURCADE, *MW*, 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»<sup>175</sup>, 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*<sup>176</sup> (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 concernant 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*<sup>177</sup>.

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

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

What is war,  
the destroyer  
but an appurtenance

175 *Ibid.*, p. 61.

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

177 I. WATERNAUX, M. MONNIER, D. FOURCADE, *MW*, 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* (sous la dir. de C. J. MAC GOWAN, 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)».

to the dance?

[...]

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 1/10000<sup>e</sup> 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 arrive.<sup>178</sup>

Et encore:

Le poème, dédié à Graham (Williams tenait beaucoup à cette association), dit que la mort est dans les appartements de la 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'hui.<sup>179</sup>

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)»<sup>180</sup> 2001.

Le 5 octobre 2001, comme prolongation à *MW*, le poète écrit donc un autre poème (contenu dans *en laisse*) «*MW*, chute», nouvelle déclinaison de

178 I. WATERNAUX, M. MONNIER, D. FOURCADE, *MW*, pp. 63-64. Le poème «War the destroyer!» est contenu dans William Carlos WILLIAMS, *The Collected Poems*, cit., vol. II, pp. 43-44.

179 I. WATERNAUX, M. MONNIER, D. FOURCADE, *MW*, p. 64.

180 *Ibid.*, p. 63.



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 écrire<sup>181</sup>

On terminera donc ces quelques réflexions sur cette expérience d'improvisation entre arts différents qui cherchent leur forme en mimant, une fois de plus, la structure flottante de l'improvisation par les mots contenus dans *MW*. En écho («L'écho. Acte de présence»<sup>182</sup>) et comme legs, le poète renvoie ici 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 pas.<sup>183</sup>

181 D. FOURCADE, «*MW*, chute», in *en laisse*, pp. 15-16. Dans ce texte, 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*, Jean-Yves TADIÉ (éd. établie et annotée par), *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. «La Bibliothèque de la Pléiade», 1989, p. 610.

182 D. FOURCADE, «Prologue», in *en laisse*, p. 10.

183 I. WATERNAUX, M. MONNIER, D. FOURCADE, *MW*, pp. 64-65.





## CHAPITRE 3: IMAGES.

### TOUCHER AVEC LES YEUX, EXPOSER PAR L'ÉCRITURE

Le réel est de fait la mémoire visuelle de tout ce qui a été produit dans le champ artistique, ainsi que la réalité concrète des œuvres qui appartiennent à la famille artistique de celui qui crée [...]. La transposition du réel n'intéresse pas l'artiste; ce qu'il veut, c'est en faire une transposition poétique.

[...] En fait, le processus créatif en art est intrinsèquement lié à la vision, dans une attitude qui ne questionne pas, qui ne verbalise pas et qui ne cherche pas à expliquer.

*L'image eidétique, l'image que retient l'esprit de ce qu'il a vu, est plus importante que l'objet lui-même.* Les associations alors créées et leurs schémas visuels comptent souvent davantage que l'objet. En termes visuels, l'ambivalence a une puissance expressive plus grande. Le blanc est plus blanc encore quand il est principalement noir.<sup>184</sup>

Cette phrase, prononcée lors d'une conférence donnée à l'Université de Mississippi le 8 mars 1955, est du sculpteur américain David Smith.

Dominique Fourcade, qui a participé activement à la préparation de l'exposition *David Smith* présentée à New York (en collaboration avec le Centre Pompidou) en 2006, écrit un texte dans le catalogue, où il reprend, en parlant de la pratique sculpturale de Smith, le terme «eidétique». L'un des grands apports de Smith serait, à son avis, une «eidétique du métal» qui se met en place dans «une sérialité d'espaces, une production d'espaces en une série dont chaque entité ouvre à la suivante – et qui, comme telle, pourra lui servir de banque de données»<sup>185</sup>.

La tentation est grande, pour quiconque a fréquenté l'œuvre de Fourcade, d'étendre à sa pratique scripturale l'expression 'eidétique des mots'.

---

184 David SMITH, «L'Artiste et la Nature», dans *David Smith*. Catalogue de l'exposition organisée par la Solomon R. Guggenheim Foundation, en collaboration avec le Centre Pompidou, éd. David and Carmen Gimenez, Dominique Fourcade, Ann Hindry, Rosalind E. Krauss et al., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 226; c'est moi qui souligne.

185 D. FOURCADE, «David Smith jusqu'en 1952, une lecture», in *David Smith*, cit., p. 40.

On peut, en effet, se demander si cette formule peut être utile pour essayer de dire la nature du regard porté par Fourcade sur le monde (et sur l'art) tel qu'il s'offre dans l'exposition des 'sons-sens' qui «courent le furet»<sup>186</sup>, de page en page, à travers le corpus poétique – et jamais comme dans ce cas, on l'a vu, le mot corpus n'aura semblé aussi apte à traduire la consistance de l'écriture.

Il faut, toutefois, s'entendre sur le mot image, car rien n'apparaît plus éloigné des ambitions de la page fourcadienne.

Dans sa dimension fortement prescriptive (comme si la conscience de la nouveauté de la méthode utilisée impliquait l'urgence non pas d'en donner des clefs, mais de retirer celles qui ne seraient pas en mesure d'ouvrir à la compréhension du poème), la poésie de Fourcade nous prévient tant contre les métaphores (et si on doit trouver à tout prix une figure de style pour ses images, il suggère plutôt de prendre le néologisme «infraphore»<sup>187</sup>), que contre les comparaisons et les ressemblances. Autrement dit, il ne s'agit ni d'habiller une idée par une image de manière illustrative, ni même d'établir des parentés secrètes de manière prospective, grâce, par exemple, à la présentation d'une image qui précéderait ce qu'elle imite en engendrant «par sa dynamique propre, le modèle qu'elle manifeste»<sup>188</sup>.

Il n'y a pas ici mise en relation d'objets éloignés, mais étalage de choses que le poète a sous les yeux (et parmi lesquelles il y a des images).

Les images dont on fait mention dans le titre de ce chapitre sont donc traitées comme de la matière; elles ne sont qu'un morceau de réel, qui présente, toutefois, la particularité fondamentale – qu'elles partagent avec l'écriture – de se donner en tant que *surface*, car, comme on lit dans l'élégie *Pour Simon Hantai* publiée pour la première fois chez Chandeigne en novembre 2008, «En peinture, comme en écriture, le monde n'a que la surface pour être dit»<sup>189</sup>.

186 *Ibid.*, p. 44. D'après le Littré, le furet est un «amusement qui consiste à se passer l'un à l'autre un objet quelconque, de telle façon qu'il échappe à la personne qui doit le saisir. Jouer au furet». Il s'agit, à peu près, du même principe du marque-page.

187 D. FOURCADE, «Conférence-entretien avec Jean-Michel Maulpoix», donnée le 18 février 2009 dans le cadre des «Mercredis Littéraires», rencontres et lectures organisées par La Maison des Écrivains au Petit Palais à Paris: <http://www.maulpoix.net/Obs2007.htm>

188 Laurent LAVAUD, *L'image*, Paris, Flammarion, coll. «Corpus», 1999, p. 225; la référence concerne, bien évidemment, la notion de 'métaphore vive' avancée par Paul Ricœur.

189 D. FOURCADE, *Pour Simon Hantai. Thème, motif, motet*, Paris, Chandeigne, 2008, p. 26. Ce poème a été publié par la suite dans le recueil *Manque* (pp. 47-67).

Et chaque fois, cette surface qu'est le réel de la page, de la peinture, de la sculpture, de la danse, il revient au poète (et à l'artiste) de la «repenser»<sup>190</sup>. Il en est ainsi des œuvres de David Smith, dont Fourcade dit:

Que la sculpture soit bidimensionnelle ou tridimensionnelle importe peu, c'est la surface que notre œil touche. Et s'il nous est impossible de mémoriser les combinaisons formelles d'aucune sculpture, nous nous rappelons très clairement la surface. Et cette surface, elle, a une mémoire, elle a la mémoire précisément des combinaisons formelles qui la font être surface, et elle porte la marque d'un temps humain, celle de l'expérience d'un grand réel dont elle exprime la profondeur et qu'elle regagne sans cesse.

Et encore:

Il y a des années qu'une phrase de Smith me tourne dans la tête, «I think sculpture is strictly a visual response... *I don't touch, I touch with my eyes*» ou c'est moi qui tourne autour d'elle, et je n'ai pas fini de l'aimer, de la comprendre et de m'identifier.<sup>191</sup>

Cette identification se concrétise dans une production poétique qu'on peut considérer comme l'exposition d'une même et seule surface articulée en volets-systèmes qui couvrent le réel en prenant en compte, entre autres, l'ensemble de l'histoire de l'art occidental et de ses ressources.

Leur remémoration-transposition déclenche alors, selon ce qu'on pourrait appeler – en s'inspirant de la terminologie husserlienne –, une «réduction eidétique» du réel, une méthode «hygiénique» grâce à laquelle on élimine, suivant une variation libre, tout ce qui est contingent et accidentel pour aboutir à l'*eidos* de la chose, c'est-à-dire à ce qu'elle est dans sa structure invariable. L'*eidos* de la chose se constitue, donc, dans un processus d'exposition de ses différentes faces partielles. Pour cette raison, on peut parler de la «constitution *continue* de la chose»<sup>192</sup>, et dans cette constitution, de l'intuition eidétique de son essence irréductible.

On peut avancer ici, pour y revenir plus tard, une première approximation: cette structure invariable réside, pour Fourcade, dans le non-figuratif. Comme

190 *Ibid.*, pp. 25-26 (éd. Chandeigne): «Une nouvelle fois dans l'histoire de la peinture la surface de la peinture était repensée».

191 D. FOURCADE, «David Smith jusqu'en 1952, une lecture», dans *David Smith*, cit., p. 45; c'est moi qui souligne.

192 Cf. Mario VERGANI «La lecture husserlienne de Leibniz et l'idée de 'monadologie'», in *Les études philosophiques* n. 71, IV, 2004, p. 535-552. C'est moi qui souligne.

il l'affirme tant dans sa pratique poétique que dans ses considérations sur son art: «Je trouve que la poésie, l'art, en général, ce n'est jamais assez non figuratif»<sup>193</sup>. Et encore, le travail de l'art est «un non figuratif travail d'espèce humaine»<sup>194</sup>.

Au lieu de chercher au-delà de la chose (selon les procédés métaphoriques et métaphysiques habituels), ici on travaille dans le réel pour en faire vibrer toutes les répercussions et les potentialités: «Je n'ai rien écrit que je n'ai eu devant les yeux. Et d'ailleurs, s'il y a une chose que j'ai appris à faire, c'est que je touche avec les yeux. [...] Je suis réaliste»<sup>195</sup>.

Le réel est surtout la langue; mieux, une «base de langue trouvée»<sup>196</sup>, avec des 'sons-sens' multiples, sur lesquels il faudra revenir.

Le premier volet de cette écriture-surface ininterrompue est inauguré, comme on l'a montré dans le premier chapitre, par *Le ciel pas d'angle*, où l'on affirme la «doublure»<sup>197</sup> du réel.

La doublure dont il est question ici renvoie, entre autres, à l'effet de doublage quand on passe d'une langue à une autre, comme si le poète ne faisait que du doublage, le doublage de la voix originale d'un autre impersonnel (la poésie? l'humain?), tout en assurant, comme on le dirait en termes de théâtre, un rôle en l'absence du chef d'emploi.

Ces multiplications de voix/couches superposées, cette écriture «multipiste»<sup>198</sup>, qui improvise, ainsi que le fait la sculpture de Smith «avec continuité dans l'inconnu de formes inédites (ou de formes qui attendent)»<sup>199</sup> est «en tout cas [...] une dictée dans tous les sens»<sup>200</sup>.

Et pour avancer dans tous les sens, pour doubler ceux qui avancent avec précaution, il ne faut pas oublier de surveiller continuellement ce que nous avons derrière nous, dans les «rétrovisseurs»<sup>201</sup>. Il faut porter attention à ce qui est dans notre dos, comme nous le verrons dans le chapitre suivant consacré au traitement du temps dans la poésie de l'extrême contemporain. Il ne s'agit pas non plus de retrouver «la vieille parole» de Maurice Blan-

193 Pascale BOUHÉNIC, *Entretien avec Dominique Fourcade*, coll. «L'atelier d'écriture», coproduction Centre Pompidou/Avidia, 1995, DVD.

194 D. FOURCADE, *Pour Simon Hantai*, p. 29 (éd. Chandeigne).

195 D. FOURCADE, «Conférence-entretien avec Jean-Michel Maulpoix», cit.

196 *Ibid.*

197 D. FOURCADE, *Le ciel pas d'angle*, p. 72. Voir *supra*, p. 17 et sq.

198 D. FOURCADE, «Tout arrive», in *Est-ce que j peux placer un mot?*, p. 74.

199 D. FOURCADE, «David Smith jusqu'en 1952, une lecture», cit., p. 36.

200 *Ibid.*, p. 42.

201 D. FOURCADE, *Outrance Utterance*, p. 34.

chot<sup>202</sup>. Aucune fracture édénique à recomposer dans la parole fourcadienne. La langue, le réel, n'est pas pauvre et il ne faut surtout pas «ignorer ce qu'on sait»<sup>203</sup> comme Blanchot nous exhortait pourtant à le faire. Ce qu'on sait est, au contraire, une «banque de données»<sup>204</sup> à laquelle il faut puiser encore et encore. Si déchirure il y a, elle ne se situe pas au niveau de la langue, mais plutôt au niveau du regard – on reviendra sur ce point plus tard.

Un exemple.

En partant de la pratique sérielle de Smith à l'œuvre dans la sculpture *Interior for Exterior*, une fois de plus en y s'identifiant, Fourcade comprend que l'*eidōs* d'une autre de ses sculptures, *Billiard Player Construction* (qui, d'ailleurs, «fonctionne à l'intérieur d'elle-même»<sup>205</sup>), réside dans la forme d'une robe, la robe de Martha Graham, photographiée par Barbara Morgan en 1943 pour la réalisation de «War Theme», cette chorégraphie voulue par le poète américain William Carlos Williams qu'on a évoquée dans le chapitre précédent, et qui était un des centres propulseurs du livre *MW*:

*Interior for Exterior* est une sculpture sérielle, une sérialité d'espaces, une production d'espaces en une série dont chaque entité ouvre à la suivante – et qui, comme telle, pourra lui servir de banque de données. Loin de moi l'idée de tourner en dérision l'histoire de l'art ou de minimiser son intérêt; cependant, je voudrais dire qu'il n'est pas indispensable de savoir que la source de *Interior for Exterior* est la célèbre sculpture de Giacometti; il est mille fois plus important de comprendre (d'*inventer*) en quoi consiste l'œuvre de Smith, comment elle fonctionne à l'intérieur d'elle-même. En quoi elle se sépare. *Même si la connaissance des sources, parfois, décuple notre émotion*: par exemple, savoir, comme l'a si bien montré Candida Smith, que c'est la robe de Martha Graham dans *Lamentation* (et tout autant, ou plus encore, la photographie de cette robe par Barbara Morgan) qui a donné son élasticité géniale au plan de métal de *Billiard Player Construction*... the iron is used as an elastic fabric. En somme, *Billiard Player Construction* s'inspire simultanément de plusieurs réels: s'inspire étroitement des gestes d'un joueur de billard, et non moins étroitement d'une œuvre d'art elle-même la photographie d'une œuvre d'art. Ainsi à chaque sculpture on pourrait vérifier qu'*il n'y a rien dont Smith n'ait pu s'inspirer, rien qu'il n'ait été sujet à transformer en sculpture, aucun réel par*

202 Maurice BLANCHOT, *L'attente, l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962, p. 13: «Parole qu'il faut répéter avant de l'avoir entendue, rumeur sans trace qu'il suit, nulle part-errante, partout-séjournante, nécessité de la laisser aller. C'est toujours la vieille parole qui veut être là à nouveau sans parler».

203 *Ibid.*, p. 16.

204 D. FOURCADE, «Conférence-entretien avec Jean-Michel Maulpoix», cit.

205 D. FOURCADE, «David Smith jusqu'en 1952, une lecture», cit., p. 40.

*lequel il n'ait pu se laisser investir* – et tantôt son souffle est whitmanien, son système, tantôt, voyez *The Letter, Widow's Lament* (ou *Cloistral Landscape*), on entend, aucun doute, un poème de Dickinson – et si Smith était *son grand frère surprenant*?

[...] *Chaque cas illustre toutes les rubriques et chaque rubrique implique tous les cas.*<sup>206</sup>

Ainsi, d'implication en implication, cette compréhension/invention d'une sculpture (invention au sens étymologique de 'trouver'), dans laquelle le titre résume l'échange de pertinences entre extérieur et intérieur, nous relance toujours vers d'autres «cas de figure», vers d'autres «chorégraphies».

Par un maximum d'art dans cette écriture qui ne présente pas des idées (des visions), mais, comme l'a rappelé Fourcade lui-même en évoquant la description de l'écriture du poète américain Louis Zukofsky faite par Charles Bernstein, des «*enactments of thoughts*»<sup>207</sup> – c'est-à-dire (mais ici la traduction est vraiment traîtresse) des 'concrétisations/conséquences de pensées' –, les «avant», les «après» et l'«au-delà» s'estompent. Il ne reste qu'un «en deçà», et nous en verrons une exposition dans la langue.

Le temps ainsi que les espaces se dépl(o)ient, donc, dans une sorte de synesthésie (mais il faut débarrasser ce mot de toute rhétorique); dans une synesthésie d'instant et de surfaces, autrement dit dans une convergence du présent, du passé et de l'avenir (un *jetztzeit*, un temps de l'à-présent, comme nous le verrons dans le prochain chapitre) où les 'phases-phrases'<sup>208</sup> sont, à la fois, indépendantes et constitutives les unes des autres<sup>209</sup>.

206 D. FOURCADE, «David Smith jusqu'en 1952, une lecture», cit., p. 40; c'est moi qui souligne.

207 Charles BERNSTEIN, «Introduction», in *Louis Zukofsky: «Selected Poems»*, American Poets Project, New York, The Library of America, 2006, p. XVII.

208 Le mot «phase» pour dire strophe ou période d'écriture revient assez fréquemment dans la page fourcadienne. On peut citer comme exemple cette ligne tirée de «Tout arrive», où il y a une référence ouverte à la danse: «de toutes les phases énoncées en ligne, aucune n'est au départ naturelle» («Tout arrive», in *Est-ce que j peux placer un mot?*, p. 62). Je souligne, au passage, l'intertextualité du spectacle «Fase. Four movements to the music of Steve Reich» d'Anne Teresa De Keersmaecker, cité dans *MW* (p. 61) et auquel on a fait mention dans le chapitre précédent.

209 Je tire cette expression d'un essai sur la notion de «*jetztzeit*» de Walter Benjamin, étudiée par John LARDAS MODERN («Walter Benjamin's 115<sup>th</sup> Dream», *Epoché: The University of California Journal for the Study of Religion* (24,



L'avant-dernière strophe du texte capital qu'est «Élégie L apostrophe E.C.», originellement écrite en anglais, donc dans une langue autre (nouveau cas de 'doublage'), affirme que les contemporains voudraient écrire une ligne (un vers) sans trauma, trouver un espace à l'intérieur de la langue qui ne prenne pas en compte le temps à l'intérieur de la langue. Seulement alors – je traduis librement – la mer aurait l'incarnat de la peau, et nos corps seraient des pages étendues sur le sable, car «*A poem demands light, not clarity*»<sup>210</sup>. En français: un poème demande de la lumière et non pas de la clarté.

«Lumen».

Sens: Lumière en latin

Son: La dimension propre à l'homme: l'humain.

C'est, entre autres, autour de ce mot et de ses vibrations multiples que le volet élégiaque de l'écriture fourcadienne se tisse. Ce n'est pas exactement un travail de remémoration, car, une fois de plus, comme le dirait Emmanuel Hocquard – un autre poète élégiaque sur lequel on reviendra brièvement dans le chapitre suivant –, il s'agit de «jeter, à plat [sur la page], une collection aléatoire d'*objets de mémoire*, puis [de] les formuler, dans des connexions logiques non causales, donc opposées à toute composition chronologique orientée»<sup>211</sup>.

Dans l'élégie *Pour Simon Hantai*, comme c'est toujours le cas, plusieurs lignes, plusieurs connexions qui s'entrelacent diagonalement convergent pour exposer le réel de l'atelier parisien du peintre, sa maison de Meun, un parfum silencieux (celui de la peinture et des coings) et leur lumière, faite de «plaques solaires»<sup>212</sup>, les couleurs bleues et violettes de la rue de ce même atelier, et les monochromes de la série des *Tabulas*. Autant de motifs «vite obturé[s]»<sup>213</sup>, de thèmes-motets (voilà le titre complet du poème consacré à Hantai) qui disent la fin d'une course étincelante.

---

2006), pp. 127-128: «When reading Benjamin one becomes privy to a temporal synaesthesia— not a convergence of past, present, and future into a kind of cosmic consciousness but a sensitivity to the ways in which the past, present, and future are *both* independent *and* mutually constitutive»). C'est moi qui souligne.

210 D. FOURCADE, «Élégie L apostrophe E.C.», in *Outrance Utterance*, p. 37.

211 Isabelle CHOL, «Le modèle cartographique dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard», dans «Cartes et Plans», *Textimage*, n. 2, été 2008, p. 9.

212 D. FOURCADE, *Pour Simon Hantai*, p. 9 (éd. Chandeigne).

213 *Ibid.*, p. 10: «Étroit instant immense passage dans le motif, vite obturé».

Ainsi par une nuit d'été, une nuit ou un petit matin de fin d'été, la mort est venue accomplir une première formalité auprès de Simon Hantaï, non sans avoir toléré beaucoup de choses, et notamment qu'une œuvre magnifique, de grande ampleur, de toute beauté, attirante à jamais, se réalisât.

été trois linceuls

Abois: et lui désormais, est une partie de la mémoire de l'été – wagonnets de reines-claude, de muscat et de deuils.<sup>214</sup>

Fin de course.

Certes, il s'agit de la mort du peintre (et de deux autres disparitions dans la même saison<sup>215</sup>, auxquelles viendront s'en ajouter d'autres<sup>216</sup>), dont la nouvelle est déposée sur un répondeur, avec en arrière-fond les aboiements des chiens une nuit d'été. Mais ce mot «abois» renvoie aussi à un cerf<sup>217</sup> (auquel le poète s'identifie) – si l'on pense à la 'conclusion' de *Citizen Do*, contenue dans le volet liminaire «Post-scriptum»<sup>218</sup> –, et la fin du galop de la «pouliche»<sup>219</sup> *Écriture rose*, qui passe sous l'Arc de Triomphe en avançant ses aînés<sup>220</sup>.

semen lumen violacées numen au cœur du  
bleu profond: venant de la mort  
vieille foudre base jeune chromatisme, en  
rectangles, ou en carrés, des *Tabulas*, nomen noir<sup>221</sup>

La séminalité, si l'on peut s'exprimer ainsi, ou la dissémination (*semen*) de la lumière humaine (*lumen*) nous conduit idolâtrément (*numen*) – parce

214 *Ibid.*, p. 23.

215 Il s'agit de la disparition de Haydée Charbagi, pour laquelle en septembre 2008 Fourcade a fait paraître chez Chandeigne une brève élégie («Pour Haydée», republié dans *Po&sie*, n. 126, 2009), et la disparition de Bernard Malle en juillet 2008 («À la mémoire de Bernard Malle», Paris, Chandeigne, 2008).

216 Je me réfère à l'élégie *eux deux fées*, citée plus haut, consacrée à Merce Cunningham et Pina Bausch.

217 Comme on peut le lire dans le Littré, c'est le «moment où le cerf, serré par les chiens qui aboient après lui, est à l'extrémité».

218 D. FOURCADE, «Post-Scriptum», dans *Citizen Do*, p. 28: «À quoi s'ajoutent deux phrases, qui ne font qu'une. Les syllabes contiennent les chiens. Cet été, j'ai vu passer le cerf en lequel je suis changé, en phase».

219 D. FOURCADE, *Pour Simon Hantaï*, p. 14 (éd. Chandeigne).

220 *Ibid.*, p. 14.

221 *Ibid.*, p. 8.

qu'il est question de «copeaux cycladiques»<sup>222</sup>, c'est-à-dire, du «monde muet» des idoles préhistoriques dont est issu ce monde contemporain «sublimement encombré» de «paysagesque»<sup>223</sup> – au cœur du bleu adorable de la poésie (bleu et poésie non seulement d'Hölderlin, mais de Oppen, de Manet, du poète<sup>224</sup>). Le noir de la mort est annulé et en même temps affirmé par la nouveauté du cadrage chromatique et par la nomination (*nomen*) du non-figuratif (*no-men*) qui veut traduire la figuration du monde. Voilà la concrétisation d'«un non figuratif travail d'espèce humaine».

Rétroviseur: «ce n'est qu'après avoir *entendu* les mots que vous êtes en mesure de localiser leur sens. Autrement dit, ces poèmes ne sont pas des représentations d'idées, mais des concrétisations de pensées en mouvement, articulées en tant que sons», écrit encore Bernstein de Zukofsky<sup>225</sup>.

La chose merveilleuse est que l'enchaînement «son-sens» fonctionne également dans le sens inverse: on pourrait, en effet, renverser la phrase précédente et affirmer que ce n'est qu'après avoir *vu* les mots que vous êtes en mesure de localiser leur sens.

La preuve en est, entre autres, le mot «*endeçàscade*»<sup>226</sup>: la vibration du mot «cascade» est mille fois plus marquée par la vision du mot que pas sa diction.

Ce n'est pas un mot quelconque, parce qu'il contient la cascade de conséquences qui s'ensuivent de l'abolition de l'au-delà de la page. Il faut demeurer en deçà. Et la conséquence en est notamment l'élevage de «troupeaux systémiques»<sup>227</sup> «sur la surface souple de la voix»<sup>228</sup>.

je ne te l'avais pas dit  
d'abord, il y a une endeçàstrophe pour être précis  
une endeçàscade  
avec dureté d'éclaboussures et son intérieure  
terreur (cet air est chanté par le chœur)

222 D. FOURCADE, «Élevage d'oies sur la mer», dans *Citizen Do*, p. 104: «dire coûte le prix / de copeaux cycladiques».

223 D. FOURCADE, «Post-scriptum», dans *Citizen Do*, p. 24 (toutes les citations sont contenues dans cette page).

224 Cf. à ce propos, *eux deux fées*, ainsi que *infra*, p. 31 sq.

225 Charles BERNSTEIN, «Introduction», in *Louis Zukofsky: «Selected Poems»*, cit., p. XVII: «it is only after you hear the words that you are able to locate their meanings. In other words, these poems are not representations of ideas but enactments of thoughts in motion, articulated as sound».

226 D. FOURCADE, «Système pour moi», dans *Citizen Do*, p. 103.

227 D. FOURCADE, «Élevage d'oies sur mer», *ibid.*, p. 104.

228 D. FOURCADE, «Système pour moi», *ibid.*, p. 107.

la lettre a de l'aveugle sexbétique est encore loin, et le z du même alphabet central est une immense inatteinte

après, tête la première, en squebétique spermétique  
pardon de ne pas l'avoir dit<sup>229</sup>

Dans cette «endeçàstrophe» (dans laquelle on peut retrouver en écho la reprise du motif de l'enlacement des chiffres/lettres et des corps/peaux contenu dans «Tout arrive», cité dans le chapitre précédent), il y a, une fois de plus, rotation parfaite. Encadrée par un sorte de demande de pardon pour ne pas avoir livré plus tôt les clefs d'accès (à la méthode scripturale), la prescription ici (dans «Tout arrive» c'étaient les étapes de la prise d'une ligne de cocaïne<sup>230</sup>) mime, avec une apparence chronologique (*d'abord, après*) immédiatement démentie par les choses dites, la disposition des lettres sur la page. On y parvient en soulignant la dureté de l'affaire et les éclaboussures qui s'ensuivent. Et, dans le mot «éclaboussures», on peut lire, au sens figuré, le désagrément qui peut arriver par contrecoup, mais aussi le fragment détaché d'un corps, les scories qui rejaillissent sur la page (comme s'il s'agissait de 'laisses') et, dans le domaine de la vénerie, qui est ici invoqué par l'apparition de la figure emblématique du cerf, les gouttes d'eau que les *bêtes* («sexbétiques») font jaillir sur les branches quand elles courent dans tous les sens.

On souligne également, doublée par la cascade de rimes en *-eur*, par le rythme syllabique en écho et par l'ambiguïté du placement du mot «son», apparemment utilisé comme possessif mais nominalisé ici, l'intérieure terreur de ce travail en-deçà de la strophe. La dissémination des liquides (le «semen» précédemment cité) incite ici à associer le travail d'union aveugle des lettres (bref, l'écriture) à l'union des corps.

Ainsi, le début – le A comme 'aveugle' – est encore à trouver, et la fin – le Z – ne sera jamais atteinte.

Si on sait tout cela, si on connaît la méthode, alors, après, on peut plonger («tête la première»), nager – en «dossiste» bien sûr<sup>231</sup>, parce qu'on nage sans voir où l'on va – et se nourrir («têter») à l'intérieur d'une écriture ossifiée («squebétique»), mais générative («spermétique»), avec maints centres d'impulsions et d'énergie (Smith dirait avec une «belligérante vitalité»<sup>232</sup>).

229 D. FOURCADE, «Élevage d'oies sur mer», *ibid.*, p. 103.

230 D. FOURCADE «Tout arrive», in *Est-ce que j peux placer un mot?*, p. 72 (et partout ailleurs).

231 D. FOURCADE, «Post-scriptum», dans *Citizen Do*, p. 17.

232 D. FOURCADE, «Char», dans Antoine CORON (sous la dir.), *René Char*, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Gallimard, 2007, p. 17; c'est moi qui souligne:

C'est le même enseignement que l'on tire de la vision d'*Écriture rose* dans *sans lasso et sans flash* (2005), et dont la «poémogonie» de Fourcade semble, parfois, être le négatif scriptural – comme on dirait d'une photo.

La réciprocité entre peinture et écriture est affirmée dans l'élégie *Pour Simon Hantaï* sur la base, cette fois, de leur 'survivance' à la mort:

Mais l'écriture chez lui [chez Hantaï] n'est pas un genre distinct d'un autre exercice qui serait le grand exercice de la peinture. Ici la voix qui ne se moque pas de moi, la voix de la mort, est forcée d'admettre: la peinture, même moi je le sais, surtout moi, on ne lui ferme pas les paupières avec le pouce et l'index – ni l'aveugle écriture, qui a sa propre ombre à paupières avec vertige de mascara.<sup>233</sup>

Pourtant, la condition élégiaque, ces deux arts la pratiquent continuellement. Il y a même des «mot[s]-contact[s] de la mort»<sup>234</sup>.

Le nom d'un de ces mots est, dans l'élégie pour Hantaï, la parole «*rosebud*». L'image concrète vient, cette fois, du cinéma, et le soupir rilkeén se mêle, ici, à la voix citoyenne (*Citizen Kane/Citizen Do*)<sup>235</sup>:

Le mot *rosebud*, mot-contact de la mort, il l'a dit à sa naissance je présume, on peut même dire que cela va de soi, et tout laisse penser qu'il l'a repris dans les derniers instants, mot-histoire de notre temps, mot du sans issue, mot inspiration expiration, dans la violence rilkeénne du soupir.

soudain une toile dépliée devient un sampan  
très douloureux, marchant à la godille  
et dans le clapot c'est sans doute l'un des tours  
de la grande poésie  
absolument sans détour

J'observe, l'écriture m'observe – je n'arrive pas à distinguer entre l'écriture et la mort [...] <sup>236</sup>

---

«Dans le réel de la littérature, Char fixait le niveau d'engagement propre à l'art moderne, ce mélange 'd'intense affection, de *belligérante vitalité* et de totale conviction' qu'implique l'œuvre d'art (mots prononcés le 24 septembre 1952 à Deerfield, Massachussets, par le plus grand sculpteur de son temps)».

233 D. FOURCADE, *Pour Simon Hantaï*, pp. 27-28 (éd. Chandeigne).

234 *Ibid.*, p. 10.

235 On se réfère, évidemment, au film américain *Citoyen Kane*, réalisé par Orson Wells en 1941. Le mot *Do* renvoie bien sûr au prénom du poète, mais aussi à la note musicale, ainsi qu'au dos, mot qui devient technique compositive (procéder en dossiste) et sur lequel on va revenir dans le dernier chapitre consacré au Temps.

236 D. FOURCADE, *Pour Simon Hantaï*, pp. 10-11 (éd. Chandeigne).

La grâce de la survivance ne vient donc pas d'un secours extérieur. Sa ressource intérieure, son mascara vertigineux, est plutôt le *duende*, cet état de grâce que l'on atteint à certains moments dans l'art du flamenco, que Federico García Lorca a merveilleusement analysé dans une conférence donnée à La Havane en 1930 (*Jeu et théorie du Duende*), et dont l'élégie fait mention.

Le mot est intraduisible, mais c'est quelque chose d'intemporel qu'on retrouve dans tout art et, selon Fourcade, à plus forte raison, dans toute élégie, y compris dans le modèle du genre, les *Oraisons funèbres* de Bossuet:

Je relis *Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre*, cette prose de beauté, dont les schémas s'appliquent à toute mort à aimer. Et en même temps je lis Lorca, *Juego y teoría del duende*, il saute aux yeux que l'oraison funèbre de H A d'A est écrite avec duende.<sup>237</sup>

Le duende – écrit Lorca – aime le bord de la plaie et s'approche des endroits où les formes se mêlent en une aspiration qui dépasse leur expression visible<sup>238</sup>.

Et encore – continue Lorca –, la muse et l'ange ont peur de la mort, ou bien la chantent avec des «larmes de gel et de narcisse»<sup>239</sup>, alors que le *duende* bachique «la cherche, et ne s'approche que s'il la sent alentours»<sup>240</sup>.

L'art a décidément quelque chose de diabolique.

Comme l'affirme Fourcade dans le catalogue pour Smith, «l'art c'est le diable, c'est incroyablement dangereux et perturbant, mais sans art on n'est pas pour autant au paradis, on est sans monde»<sup>241</sup>.

Dans la sculpture eidétique de Smith, par exemple, «les lignes qui définissent un plan, si plan y a, filent dans un autre plan sans interruption du dessin, un plan ainsi passe dans un autre, ou devient *diaboliquement* un autre, opération qu'on ne prévoyait pas»<sup>242</sup>.

Cependant l'art (comme l'élégie) a besoin, de la même manière, d'anges.

237 *Ibid.*, p. 12.

238 Federico García LORCA, *Jeu et théorie du Duende*, Édition bilingue, traduction de Line Amselem, Allia, Paris, 2008, <http://irenegayraud.wordpress.com/2009/10/>: «el duende ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles».

239 *Ibid.*

240 *Ibid.*

241 D. FOURCADE, «David Smith jusqu'en 1952, une lecture», dans *David Smith*, cit., p. 45.

242 *Ibid.* C'est moi qui souligne.



La lecture de l'œuvre de Smith faite par Fourcade s'ouvre sur la vision d'un ange, ou mieux, sur l'image concrète (système de la robe, bandeau noir dans les cheveux, fond d'or) de *L'Annonciation* de Detroit de Fra Angelico:

les plumes de l'ange et les systèmes de sa robe, le bandeau noir dans les cheveux de la Vierge, la projection de son visage en lumière irradiante, et, non moins dramatique, le plan incliné du livre entre ses mains, diagonale de minium, toute cette improvisation, cette radicalité, ce suspens, ce timbre, étaient de Smith. De même le travail du fond d'or dans le *Couronnement* de Cleveland – l'invention, incision et maillage, de ce réseau extraordinairement spacieux et moderne – semblait avoir été pensé et exécuté à Bolton Landing. Fra David Smith. Un travail de fée. *Ancient Household*. Simultanément rien ne s'opposait à ce que l'on attribuât *Agricola IX* (cat. 29) et *Tankotem VIII* (cat. 37) à Fra Angelico. Même détermination immense dans un programme virginal. C'était à la fois rassurant et plus angoissant que jamais.<sup>243</sup>

C'est que les anges aussi savent hausser le ton de l'élégie avec leurs incursions.

Dans *Outrance Utterance*, on retrouvera, comme on le verra en conclusion du chapitre suivant, un ange qui viendra dire une élégie<sup>244</sup>.

En tout cas, tant les «sonorités noires»<sup>245</sup> du *duende*, que la lumière sur fond d'or des anges appartiennent toutes à «des esprits de la terre»<sup>246</sup>, qui ont les pieds bien plantés dans le réel.

243 *Ibid.*, p. 34.

244 D. FOURCADE, «Elégie L apostrophe E.C.», in *Outrance Utterance*, p. 32.

245 Federico García LORCA, *Jeu et théorie du Duende*, cit., en ligne: «Naturellement, tout art possède son duende spécifique; mais tous s'enracinent en un point d'où coulent les sonorités noires de Manuel Torres, matière ultime, fond commun incontrôlable et frémissant de bois, de sons, de toiles et de mots».

246 *Ibid.*: «Ce "pouvoir mystérieux que chacun ressent et qu'aucun philosophe ne peut expliquer" est, en somme, l'esprit de la terre, ce même duende embrassant le cœur de Nietzsche qui le cherchait sans le trouver dans ses formes extérieures sur le pont du Rialto ou dans la musique de Bizet, parce qu'il ne savait pas que le duende qu'il poursuivait, avait sauté des Grecs mystérieux pour venir chez les danseuses de Cadix, ou dans le cri dégorge, dionysiaque, de la séguidilla de Silverio. / Ainsi, il ne faut pas confondre le duende avec le démon théologique du doute, auquel Luther, dans un sentiment bachique, jeta un flacon d'encre à Nuremberg, ni avec le diable catholique stupide et destructeur, qui se déguise en chienne pour entrer dans les couvents, ni avec le singe parlant que porte le roublard de Cervantès, dans la comédie de la jalousie et les forêts andalouses».



Et pour ce qui est des anges, le battement de leurs ailes est le même «battement de cœur qui est à la fois le nôtre, intime et géant, et la rythmique universelle sur laquelle nous sommes branchés»<sup>247</sup>.

Un «nous» est, à la fin, interpellé.

Qui est-ce que ce *nous*? À la fin de l'élégie, ou, pour le dire mieux, dans son centre, il y a le vrai sujet de l'image non-figurative exposée dans l'écriture de Fourcade, dans la peinture de Hantaï, dans les sculptures de Smith, dans les pas féeriques des hirondelles Cunningham et Bausch, dans les mots de tous les grands «frères surprenants» de la poésie (Emilie Dickinson, George Oppen, Susan Howe, William Carlos Williams, Dante, Hölderlin, Rilke, Zukofsky...): ce sujet est le «vital étal»<sup>248</sup> de l'humain (*lumen*).

La série des *Mariales* de Simon Hantaï, dernière image qui ralentit, s'acheminant vers la conclusion, la course de l'élégie, nous offre la concrétisation de cet humain impersonnel et de sa place à l'intérieur des arts et des images:

L'appellation *Manteaux de la Vierge* donnée à cette série veut dire que toute la condition humaine est impliquée et rassemblée, accueillie et assumée par le travail de peinture qui ouvre sur elle et l'ouvre à elle-même. *Un non figuratif travail d'espèce humaine*, et comme tel une réalisation d'immense envergure.<sup>249</sup>

La surface du poème a donc vitalement besoin de ces images:

C'est aussi vital que cela, vital étal, il dépend de nous, et, pour que ces peintures exposent de vérité en un moment donné du temps et de l'espace, notre destin est lié à leur souffle.<sup>250</sup>

Fourcade l'avait déjà affirmé dans sa glose à *Écriture rose* dans *sans lasso et sans flash*, où, tout en décrivant le travail de cette peinture, il ne faisait que parler, dans une énième rotation, de sa méthode d'écriture. Ici, il explicite le ressort qui fait qu'une image soit une image et non une simple carte postale.

Ce ressort, il l'appelle la «touche-contact» humaine:

247 D. FOURCADE, *Pour Simon Hantaï*, p. 28 (éd. Chandeigne).

248 *Ibid.*

249 *Ibid.*, pp. 29-30; c'est moi qui souligne.

250 *Ibid.*, pp. 28-29.

[...] le travail ne consistait pas en la saisie d'un élément du quotidien, croix chez Tintoret, coude d'une femme chez Degas, pour procéder non pas à sa représentation, mais à sa transformation en signe plastique en vue de la composition de la surface du poème [...], lequel poème est le seul cadre opérationnel possible pour que le quotidien, enfin signifié, cesse d'être familier et devienne vrai. Le vrai le vivable. Tandis que ne cesse d'agir en nous – c'est très habile l'art – la touche-contact du vrai martyr du Christ, mécanisme de compassion, que l'on y croie ou pas c'est notre histoire, l'érotisme du vrai corps d'une femme s'épongeant, également notre histoire, ou l'horreur de la guerre humaine, horreur et guerre et adjectif humaine absolument nôtres et attirants. Sinon, une *Sainte-Victoire* ne serait que la carte postale d'une montagne sulpicienne, en moins vrai, et donc en invivable.<sup>251</sup>

On touche vraiment avec les yeux et réciproquement. Autrement dit, on est obligé de distinguer entre l'observation et l'immense risque du regard. Le regard, aussi, est une doublure déchirante, et la saisie de l'humain, si nécessaire, n'est pas donnée une fois pour toutes. On peut arriver à en perdre le sens, à ne sentir de l'humain que son parfum silencieux (c'est ce que l'élégie pour Hantaï semblerait nous suggérer).

En tout cas, le décollement déchirant de la 'touche-contact' de l'humain serait encore une trace, peut-être l'ultime, de cette humanité.

S'agit-il donc, pour Fourcade, d'une 'eidétique des mots'?

Oui, si on enlève au mot *eidos* toute ontologie de la substance, et que l'on situe cette formule dans un mode nouveau de visibilité et de constitution continue de la chose, qui réside dans un «en deçà» de la représentation, où l'apparaître d'une forme ou d'une couleur ne réfère à rien d'autre qu'à elle-même.

De toute façon, il s'agit d'enlever aux images et aux mots leur transparence représentative, leur codage habituel, afin de faire ressortir, par l'événement du visuel qui se concrétise dans leur rencontre libre et dans leurs «touches-contacts» réciproques, les déchirures opaques d'un visible<sup>252</sup> que la page s'expose à dire, encore et encore, aveuglément.

251 D. FOURCADE, *sans lasso et sans flash*, p. 48.

252 En distinguant entre «visible» et «visuel» je me réfère ici à ce qu'affirme Georges DIDI-HUBERMANN à propos de la peinture dans *Devant l'image* (Paris, Minuit, 1990) et *L'image ouverte* (Paris, Gallimard, 2006).



## CHAPITRE 4: TEMPS.

### MÉMOIRE ET ANTICIPATION: LE SENTIMENT ÉLÉGIAQUE DU CONTEMPORAIN

Le terme «extrême contemporain», que nous avons déjà parfois évoqué au cours de notre parcours, nous renvoie enfin à la question de la temporalité.

Il s'agit d'une expression couramment utilisée par les chercheurs pour indiquer la production littéraire française des 30 dernières années.

Avancée par Michel Chaillou au milieu des années 1980 dans un numéro spécial de *Po&sie*<sup>253</sup>, cette étiquette a connu des myriades de formulations, et elle a identifié un corpus d'auteurs (pour la plupart des romanciers, même si le terme a été introduit initialement pour la poésie) qui interprètent, chacun à leur manière, un certain travail d'avant-garde dans le contemporain. Cette définition risque de s'être dépréciée en raison justement de sa largeur d'utilisation. Néanmoins, parmi toutes ses interprétations possibles, on pourrait avancer que cette formule décrit un âge contemporain qui comprend ses extrémités – où le mot 'extrémité' ne doit pas être pris seulement dans le sens d'une expérience extrême (en quelque sorte connectée au concept d'expérimentation), mais plutôt dans le sens d'une époque qui prend en compte les parties les plus extérieures et les plus éloignées du contemporain. On reviendra plus bas sur cette suggestion.

Cette expression a été utilisée pour la première fois dans une œuvre littéraire (et non pas critique) justement par Dominique Fourcade dans un poème paru en 1986 («Élégie L apostrophe E.C.»<sup>254</sup>), donc un an avant la livraison dirigée par Michel Chaillou, en référence à une époque, mais aussi à un nouveau sentiment de l'expérience du temps et de l'espace dans le soi-disant âge de la reproductibilité numérique et de la fin d'une vision téléologique de l'Histoire.

---

253 Michel CHAILLOU, «L'extrême contemporain, journal d'une idée», in *Po&sie*, n. 41, numéro spécial «L'extrême contemporain», Paris, Éditions Belin, 1987, pp. 5-6.

254 Dominique FOURCADE, «Élégie L apostrophe E.C.», in *Outrance Utterance*, pp. 7-37.

Le but de ce chapitre est d'examiner comment le changement de protocoles temporels, dus au triomphe de ce que Paul Virilio a appelé la Grande Optique<sup>255</sup>, affecte le sens de la téléologie (du destin) et la quête de l'expérience dans la poésie contemporaine française (en particulier, dans le genre de l'élégie), et notamment dans l'œuvre de Dominique Fourcade.

Pour ce faire, il sera utile de parcourir préalablement la notion de *jetztzeit* avancée par Walter Benjamin, à laquelle on a fait brièvement mention dans le chapitre précédent. À la mémoire et à l'anticipation, la production de l'«extrême contemporain» semble effectivement préférer le temps du maintenant, le *jetztzeit* (l'à-présent) selon les mots de Walter Benjamin, ou bien l'idée d'une continuité de l'Histoire: on parle au présent donc, avec la responsabilité d'assigner la parole à un espace où tout est simplement autorisé à se produire, à arriver.

### I. *L'époque contient le cours entier de l'histoire*

Dans ses «Thèses sur la philosophie de l'histoire», un essai dans lequel Walter Benjamin reproche à l'historicisme de se contenter «d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire» au lieu de saisir «la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure»<sup>256</sup>, le philosophe allemand affirme:

L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais qui forme celui qui est plein «d'à-présent» [*jetztzeit*]. Ainsi pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé «d'à-présent» surgi du continu de l'histoire. La Révolution française s'entendait comme une Rome recommencée. Elle citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. C'est en parcourant la brousse de l'autrefois que la mode flaire le fumet de l'actuel. Elle est le saut du tigre dans le passé.<sup>257</sup>

La notion de *jetztzeit* et le sens du temps dans la poésie de l'extrême contemporain semblent converger à partir de ce principe constructif lié à

255 Paul VIRILIO, *La vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995.

256 Walter BENJAMIN, «Sur le concept d'histoire», [*Gesammelten Schriften I: 2. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1974*], in *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2000, t. 3, thèses I à XVIII, pp. 442-443.

257 *Ibid.*, p. 439.

l'idée de reconfiguration du temps historique (ainsi que de la tradition) au cœur d'une temporalité qui sollicite la cristallisation de la mémoire:

L'histoire universelle n'a pas d'armature théorique – continue Benjamin. Elle procède par addition: elle mobilise la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide. L'histoire matérialiste, au contraire, est fondée sur un principe constructif. La pensée n'est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi de leur blocage. [...]. [L'historien] saisit cette chance pour arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire; il arrache de même à une époque telle vie particulière, à l'œuvre d'une vie tel ouvrage particulier. Il réussit à recueillir et à conserver dans l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, dans l'œuvre d'une vie l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire. Le fruit nourricier de la connaissance historique contient en son cœur le temps comme sa semence précieuse, mais une semence indiscernable au goût.<sup>258</sup>

Les différents aspects du temps (passé, présent et futur) convergent donc dans l'époque contemporaine, de sorte qu'ils sont tous en même temps autonomes et mutuellement constitutifs, créant une sorte de «synesthésie temporelle»<sup>259</sup> qui donne aux choses la chance de se produire (ou d'être réactualisées). Pour illustrer comment et pourquoi le temps doit être considéré comme une «semence précieuse, mais une semence indiscernable au goût» il sera utile de commencer par discuter la notion, récemment proposée par plusieurs critiques, de suspension de l'expérience dans la littérature contemporaine.

Deuxièmement, il s'agira de penser la relation entre le destin et l'expérience dans l'œuvre de Dominique Fourcade, notamment dans ses élégies.

## II. *Littérature et expérience*

Il y a deux façons d'explorer les liens entre la littérature et l'expérience.

Nous pouvons d'abord nous interroger sur ce qu'est aujourd'hui l'expérience de la littérature; d'autre part, nous pouvons étudier la relation entre la littérature et l'expérience à l'heure actuelle. La première approche implique l'introduction d'un nouveau modèle lors de l'examen de la littérature dans l'âge de la reproductibilité numérique.

258 *Ibid.*, p. 442.

259 Cf. *supra*, note de bas de page n. 209.

Il est culturellement à la mode aujourd'hui de parler du dispositif littéraire plutôt que de la structure du texte littéraire, ce qui implique une approche trans-sémiotique des œuvres, y compris une combinaison stratégique (un agencement) entre textualité et visualité<sup>260</sup>. Il est indéniable que la 'Grande Opaque' (c'est-à-dire le passage d'une vision anthropométrique basée sur la perspective géométrique, ce qui implique la distinction entre le proche et le lointain, à l'optique active du temps, typique des technologies de l'information) a affecté à la fois la temporalité et l'horizon de la vie et de l'expérience. Nous sommes en dessous de (ou mieux, nous surfons sur) un ciel ouvert plein de promesses, ou plein de vide. L'époque des horizons fermés est finie, et la diction contemporaine explore souvent l'érosion de la ligne de démarcation entre les histoires et l'Histoire. Par conséquent, le panorama littéraire contemporain ressemble à un théâtre où les ailes de la scène, ainsi que la scène, sont placés devant les yeux des spectateurs/lecteurs. Après l'avènement de la photographie, qui informe les «imageries» du 19<sup>ème</sup> siècle – comme Philippe Hamon les appelle d'après les considérations d'Arjun Appadurai autour des imaginaires sociaux<sup>261</sup> – les techniques du montage et de la composition vidéo ont influencé nos perspectives littéraires, et on peut lire la poésie (ou d'autres textes littéraires) comme des dispositifs bâtis en couches superposées de virtualités. Tel est l'héritage de la culture visuelle de notre époque, et pas seulement pour les écrivains.

Considérant les liens entre l'expérience et la littérature, notamment l'expérience dans la poésie, dans l'essai *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Giorgio Agamben observe:

À l'expropriation de l'expérience, la poésie répond en faisant de cette expropriation une raison de survivre, transformant en norme de vie ce qui ne peut être expérimenté. Dans cette perspective, la recherche du «nouveau» n'apparaît plus comme la recherche d'un nouvel objet d'expérience; elle implique, au contraire, une éclipse et un suspens de l'expérience.<sup>262</sup>

260 Bernard VOUILLOUX, «Du Dispositif», in Philippe ORTEL (sous la dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation III*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 15-31.

261 Philippe HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2006; Arjun APPADURAI, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

262 Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot-Rivages, 2000, pp. 53-54.



Giorgio Agamben se réfère ici à Benjamin et à son fragment «Sur quelques motifs baudelairiens»<sup>263</sup>, où le philosophe allemand affirme que le remplacement actuel de la relation plus ancienne à la narration par l'information, et de l'information par la sensation, reflète l'atrophie croissante de l'expérience.

Cependant, comme un autre spécialiste de Benjamin l'a remarqué,

ce n'est pas que l'expérience disparaît en raison de l'exposition au «choc» [on se réfère ici au choc baudelairien]. Au contraire, l'expérience devient vide de sens, vidée, sans voix. Elle ne parle plus, et son silence est la nudité du sujet. Mais exactement qu'est-ce que nous entendons par nudité [...] ? Par la nudité, nous entendons ici simplement l'événement d'être dépourvu d'expérience, ce qui signifie à son tour expérimenter ce moment dépourvu d'historiographie [...], l'à-présent (*jetztzeit*) auquel Benjamin a consacré tant de pages et si bien pensées. En d'autres termes, par la nudité, nous entendons ici la suspension de l'existence historiographique par laquelle l'existence se manifeste en tant qu'existence pure.<sup>264</sup>

Et Benjamin d'ajouter:

La pensée n'est pas seulement faite de mouvement des idées, mais aussi de leur blocage. Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade.<sup>265</sup>

Chaque poème contient un plan du monde, chaque poème a une essence 'constellatoire'. Tout en annulant dialectiquement la spécificité d'un événement ou d'une époque, il élève et conserve sa spécificité par rapport à la structure entière du temps<sup>266</sup>. Ainsi, dans un poème, l'étymologie du mot destin montre toutes ses propriétés: elle implique le sens de la complétude

263 Walter BENJAMIN, «Sur quelques motifs baudelairiens», in *Œuvres*, trad. M. de Gandillac revue par R. Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2000, t. 3, pp. 320-390.

264 Paolo BARTOLONI, «The Suspension of Experience and Modern Literature», in *Le Simplegadi. Rivista internazionale on-line di lingue e letteratura moderne* 3, III (novembre 2005), pp 30-71. C'est moi qui traduis.

265 *Ibid.*, p. 443.

266 Je paraphrase les hypothèses concernant le terme «monade» et le concept de temps messianique introduits par Walter Benjamin contenues dans l'essai de Owen WARE, «Dialectic of the Past/Disjuncture of the Future: Derrida and Benjamin on the Concept of Messianism», *Journal for Cultural and Religious Theory* 5, 2 (avril 2004), p. 102.

et de la cristallisation (de *destinatus* en latin, participe passé de *destinare* «affermir», «établir»).

En ce sens, et pour revenir à la suggestion d'une définition pour le mot 'extrême' du contemporain, un poème est donc tellement établi qu'il comprend ses extrémités: il est rempli d'à-présent (*jetztzeit*); ses parties sont toutes autonomes et réciproquement constitutives; en lui, tout peut arriver, malgré et à cause de sa complétude.

### III. *Et pourtant... tout arrive!*

«Tout arrive» est le titre d'un des poèmes centraux de la poétique de Dominique Fourcade, comme on l'a déjà affirmé.

Il a écrit cette composition en 1999 pour Charles Bernstein, Susan Howe et leurs étudiants à l'Université d'État de New York à Buffalo<sup>267</sup>. Dans «Tout arrive», qui est l'en-tête du papier à lettre d'Edouard Manet, est inauguré le principe (de la vie, de la langue et de l'écriture – qui contient à la fois la vie et la langue) qui éclaire la poésie: «Il faut être prêt mais pas préparé»<sup>268</sup>. Un «apprentissage étincelant»<sup>269</sup> peut alors avoir lieu, conduisant à un choc:

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 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 métaphore.<sup>270</sup>

Dans la grande ouverture de l'époque contemporaine, ces deux mots («tout arrive») montrent leur complexité et deviennent des aspects<sup>271</sup> du monde:

267 D. FOURCADE, «Tout arrive», in *Est-ce que j'peux placer un mot?*, pp. 58-59.

268 *Ibid.*, p. 64.

269 *Ibid.*, p. 57.

270 *Ibid.*, pp. 58-59.

271 Je prends le mot «aspect» dans le sens d'une catégorie du verbe désignant principalement la relation de l'action à l'écoulement du temps, en particulier en référence à la fin, à la durée ou à la répétition.

objets toutarrivesques sentinelles type le kaléidoscope lampe à pétrole de l'enfance Marcel Proust  
 moments toutarrivesques solo de Dominique Mercy  
 dans *Nur du* c'est la souplesse de la structure qui autorise les émerveillants moments-hommes  
 regard simplissime lanterne magique de discrètes séries

Dickinson Stein Oppen

pas de décrets

tous les instants du temps rentrent les uns dans les autres vers les extérieurs et les points de la surface veulent les uns des autres s'évadent immobiles<sup>272</sup>

Les catégories de temps et l'espace sont donc inversées ici. Le temps explose à ses extrémités, tout en étant, en même temps, agencé. Ce qui rappelle la définition de l'à-présent, du *jetztzeit*, cité plus haut, contenant le temps comme une «semence précieuse, indiscernable au goût». De la même manière, l'espace se condense tout en restant, simultanément, immobile:

Si j'écris: comme je l'ai pressenti dans l'enfance, l'histoire de la langue, de sa grammaire et de sa syntaxe à chaque instant si violemment nouvelles, de son placement dans le temps sur tous les points de la surface de la page, de son déportement aux frontières toutes diagonales comprises, ce dans une simultanéité presque affolante, n'est pas une histoire heureuse, car il faut rompre non seulement avec ce qui est établi mais avec ses maîtres les plus avancés et les plus chers, et renoncer même à ses frères, et parce que, de toutes les phases énoncées en ligne, aucune n'est au départ naturelle,

je mens un peu

car cette béance

je n'ajoute pas

que je m'y engouffre aujourd'hui<sup>273</sup>

Il n'y a pas de fatalité si l'on permet aux choses d'arriver, bien que le sujet (du poème et de l'existence) contienne la morte, c'est-à-dire la langue, qu'on doit pénétrer pour en arriver au «point mort du sujet» (de l'époque et de son temps) et le réactiver par un travail d'élimination de défenses, qui impulse le poème dans un maelström multidirectionnel:

et seulement maintenant m'apparaît autre chose, l'inédit de toute situation du poème,

272 D. FOURCADE, «Tout arrive», in *Est-ce que j'peux placer un mot?*, p. 61.

273 *Ibid.*, p. 62.

la nécessité d'aspirer au mort du sujet, et même ce pourrait être l'en-tête de mon papier à lettres, «le mort du sujet», mais j'observe que «le mort du sujet» est inclus dans «tout arrive», jappements, du coup je comprends mieux, et je retombe dans ma fièvre,  
 et ce mort du sujet, le sujet femme est sans domicile fixe, il faut pénétrer c'est d'une grande nouveauté  
 la morte, trouver le point mort de la morte, loin le maelström qui s'ensuit, norvégien<sup>274</sup>

La Modernité, par les mots que Manet a choisis comme en-tête, «a redonné un larynx à l'homme faisant artiste, et a changé le taux d'indécision dans la décision mercure. [...] Laisser, et non plus forcer à venir. Découverte de la désorientation. Un travail d'élimination des défenses»<sup>275</sup>.

Le Contemporain prend ces deux mots et les fait voyager dans un espace qui est toujours déplacé: «ces deux mots si fiables, voyagés par ballon [vont] encore et encore vers leur destination dont le propre est de n'être jamais arrivés, incluant du hasard de la plus haute qualité, jeune»<sup>276</sup>.

Donc, la poésie est toujours une expérience, mais une expérience de toutes sortes. Comme l'affirme Fourcade, elle est «une expérience de part en part de la page à laquelle on accède comme étant l'expérience de chaque unité temps-espace du mot prise à la lettre, en multipiste»<sup>277</sup>.

De cette façon, la vérité et la possibilité de cette expérience peut avoir lieu si on se confie à une force propulsive, qui

entre en jeu dès qu'elle commence et vous en éjecte. Vous éjecte de quoi? Du point immense où on allait accéder, de la page langue monde et donc de toute expérience. Je suis sûr que seule une méthode rend plausible que tout arrive, autrement c'est infondé; l'art d'aujourd'hui va si peu de soi. Cette méthode (du bâti de la robe de Proust) je ne l'ai pas, ni Proust. Ou bien se taire en ski total, je suis persuadé qu'il y va de la planification de la mort. De toute façon tout est art. Et que je feigne quoi, je ferai ce que tu me demanderas, d'être écrivain?<sup>278</sup>

«Tout arrive» se termine ici, avec la suggestion que la mort du sujet doit être planifiée (pas d'injonctions, juste un choix). Tel est l'«en-jeu» de l'art: tel est son jeu très sérieux dans l'action. Ceci est une véritable

274 *Ibid.*, p. 64.

275 *Ibid.*, p. 68.

276 *Ibid.*, pp. 70-71.

277 *Ibid.*, p. 74.

278 *Ibid.*

«révolution» déjà annoncée, comme on l'a montré dans le premier chapitre, dans le recueil *Le ciel pas d'angle*. Cette révolution contredit, pour la première fois depuis la poésie de l'époque néo-platonicienne, la tradition de la «théologie négative» qui a contraint la littérature à témoigner de ses propres échecs et impossibilités, selon les mots de Jacques Rancière<sup>279</sup>.

Et tel est le sens du titre choisi pour le dernier volet de ce chapitre consacré au temps dans l'espace fourcadien. La phrase est en fait une citation de l'exergue de la première version d'une élégie publiée en 1986 par Dominique Fourcade, où l'on lit cette formule: «le sentiment élégiaque que j'ai du contemporain».

#### IV. «Le sentiment élégiaque que j'ai du contemporain»

Dans le recueil *Outrance utterance et autres élégies*, qui présente la version finale du poème cité plus haut «Élégie L apostrophe E.C.», cette inscription se trouve seulement dans une note en bas de page, alors que dans sa première version, publiée dans plusieurs livraisons de la revue de Claude Royet-Journoud *L'in-plano*, elle était en exergue<sup>280</sup>.

279 Jacques RANCIÈRE, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 12: «[la] tradition de la théologie négative, vou[e] la littérature au témoignage de sa propre impossibilité, comme celle-là se vouait à dire l'indicibilité des attributs divins».

280 D. FOURCADE, *Outrance Utterance*, p. 91: «L'édition originale de Élégie L apostrophe E.C. a paru en 1986 aux éditions Michel Chandeigne, avec les indications suivantes: 'La première partie de cette élégie a été écrite pour répondre a une invitation de l'ADILC, qui organisait à l'université de Paris VII, les 19 et 20 février 1986, une réunion sur le thème de *L'extrême contemporain* où ces pages ont été lues; simultanément elles étaient publiées dans le quotidien *L'in-plano*, fait par Claude Royet-Journoud. L'existence même de ce journal, son rythme très prenant, l'impulsion infiniment imaginative de son créateur m'ont incité à poursuivre. La deuxième partie du texte porte sur l'expérience qu'a été pour moi la lecture de *Son blanc du un* au Théâtre National de Chaillot, le 3 mars. *L'in-plano* a donc publié ces notes dans ses numéros 4, 18, 20, 21, 33, 44, 48, 56, 63, 71 et 77; après l'arrêt du journal, une suite est encore venue (sur la vitesse acquise?). Mais le titre "Ozone", donné parce qu'il fallait en toute hâte trouver un nom au feuilleton mis en route, traduisait mal le sentiment élégiaque que j'ai du contemporain; il ne traduisait pas non plus l'émotion très mêlée qu'il me procure. Je dédie *Élégie L apostrophe E. C.* à ceux qui, lors des lectures du 19 février et du 3 mars (et d'une autre à l'A.R.C. le 11 juin), m'ont donné le privilège d'être leur contemporain'. C'est moi qui souligne.

À partir du début des années 80, le genre poétique de l'élégie, utilisé selon la tradition classique, c'est-à-dire dans le but d'offrir une digression sur les conditions et le destin de l'époque, et ne tendant pas à proposer une narration biographique, est devenu crucial pour certains poètes français se référant surtout aux Objectivistes américains (nous avons déjà rencontré une citation des *Discrete Series* de Oppen et des références à William Carlos Williams).

Parmi eux, Emmanuel Hocquard, qui dans le recueil *Conditions de lumière* écrit sans ponctuation le poème «Dans une coupe en verre», où on lit:

L'élégie n'est pas dans les mots de la plainte Elle est dans la répétition des mots de la langue Elle est cette répétition La langue tout entière est élégie On ne parle jamais de soi Il n'y a jamais eu de sujet d'énonciation Il n'y a de sujet que grammatical Il n'y a pas de commencement Il n'y a pas de formulation première Il n'y a que recueillir Dans une coupe en verre Même si on ne comprend pas très bien ce qui s'est produit un décrochage a eu lieu Une différence d'intonation et de vitesse L'intonation de la récitation est neutre Sa vitesse constante S'est mis en place un intervalle ou une espace de sortie Car il ne s'est jamais agi d'entrer En parlant ou écrivant ou lisant ou traduisant on cherche la sortie À s'en sortir  
Écrire est cette ouverture.<sup>281</sup>

Glenn Williams Fetzer a défini le processus poétique d'Emmanuel Hocquard comme une «modernité négative», tout en insistant sur la différence entre l'«inverse elegiac» connotatif et l'élégie classique. Si dans cette dernière le poète «rumine» la représentation du passé en en faisant un usage dénotatif, dans l'élégiaque inverse le poète «*redoes the past, thus relating to it empirically*»<sup>282</sup>. Dans «Une coupe en verre» d'Emmanuel Hocquard, l'énonciation est toujours élégiaque, car elle est dans l'horizon de la voix<sup>283</sup>. En d'autres termes, «*elegy is always less about someone [...] and more in anticipation*»<sup>284</sup> de quelque chose, ou de quelqu'un, un «IL»<sup>285</sup> qui fait son

281 Emmanuel HOCQUARD – Claude ROYET-JOURNOUD, «Le Cahier du Refuge» 164, Marseille, cipM, décembre 2007, p. 13. Publié dans Emmanuel HOCQUARD, *Conditions de lumière*, Paris, P.O.L., 2007.

282 Glenn Williams FETZER, *Emmanuel Hocquard and the Poetics of Negative Modernity*, Birmingham, Summa Publications, 2004, p. 126.

283 D. FOURCADE, *Outrance Utterance*, p. 25.

284 Glenn Williams FETZER, *op. cit.*, p. 13. Cf. aussi Glenn FETZER, «L'élégie en jeu chez Emmanuel Hocquard», in «Élégies», *Babel* 12 (2005), pp. 287-297.

285 D. FOURCADE, *IL*, cit.



chemin à travers l'espace multidimensionnel de la langue et de l'énonciation.

Notre extrême contemporain est-il, alors, une «modernité négative»? Ce n'est sûrement pas le cas pour Dominique Fourcade, dont toute l'œuvre est parsemée d'appels à la responsabilité de la langue de la poésie.

La langue est dans son impulsion<sup>286</sup>, toujours flottante, collée à son horizon: «La voix qui est l'horizon; la voix qui est tout horizon; tout horizon. Le poème, l'impulsion, la voix sont un»<sup>287</sup>.

Et étant une voix, le langage implique une obligation morale, qui est tout sauf un fardeau; il est plus comme un appel à une attention et à une responsabilité:

De tout ceci il ressort que nous avons, vis-à-vis du contemporain, une responsabilité. Une responsabilité totale et incompréhensible, une responsabilité irréversible mais somme toute légère, du genre de celle que l'on éprouve envers quelqu'un qui libère en confiance son angoisse en nous, et vice-versa. C'est la langue qui crée ce rapport. C'est la langue qui ne clarifie pas ce rapport.<sup>288</sup>

Dans la dernière partie d'*Outrance Utterance* un ange vient dire une élégie (le sujet lyrique dit qu'il fait un «raid»<sup>289</sup> dans le poème). Il fait cette apparition non seulement afin de fournir de la consolation (comme ce serait le cas dans l'élégie classique), mais aussi pour refaire le passé d'une manière très concrète, les pieds fixés au sol. Cet ange est une femme: on peut lire qu'il est «sœur en virginité»<sup>290</sup> avec le poète, puisque le poète lui-même est, selon ce qu'on affirme, une femme:

L'ange est venu dire une élégie. Faire son raid. Une élégie, un raid. En fa dièse. Dire des choses diésées. Nous ceinturer ne rien nous annoncer que nous ne sachions (nous sommes sœurs en virginité), seulement nous signifier son engagement, dans le poème. Une élégie convaincante.

S'engageant dans ce raid donner corps au contemporain qui n'est que des rumeurs, prononcer les rumeurs avec le poids de celui qui a ces grandes ailes qui sèchent à l'air, ôter la ponctuation, ne pas lever le bras dans la commune noyade qui s'ensuit.

286 D. FOURCADE, *Outrance Utterance*, p. 26: «La contrebasse. La pulsation blanche. La pulsation derrière le poème? Devant le poème? La pulsation-l'horizon.»; p. 19: «Je vois une île flottante»; p. 35: «[La langue] est l'immobile vibrant du poème».

287 *Ibid.*, p. 25.

288 *Ibid.*, p. 18.

289 *Ibid.*, p. 32.

290 *Ibid.*, p. 33.



Bien rester au sol, là où le poème (les choses de l'ange) a lieu. Avec les ailes la seule chose à faire est de les ouvrir, immobile au sol, pour les sécher.<sup>291</sup>

Cet ange donne de la substance au contemporain, au beau milieu de la clameur, pour nous «ceinturer», un verbe qui donne l'idée, à la fois, d'une empoignade et d'une étreinte: pour nous tenir, pour nous parler avec des notes aiguës, mais sans rien dire que nous ne sachions déjà. L'ange témoigne juste de son engagement dans le poème.

*Outrance, utterance.* Utterance (l'énonciation) rime avec outrance. Mais il est nécessaire d'éviter toute dérive que l'image de l'ange pourrait évoquer. Les anges ont ici les deux pieds bien plantés dans le sol, là où les choses du poème se produisent. La langue de la poésie ne peut donc qu'être excessive (elle dépasse une limite appropriée: ses propres limites); la langue est exorbitante (elle dépasse un horizon: celui d'un monde *pas d'angle*). Bref, la langue est extrême quand elle se libère de l'emprise espace-temps: «L'espace est le seul lieu pour un poème qui se refuse à être d'hier»<sup>292</sup>. Donc, l'élégie n'est pas dans le deuil d'un destin (tragique), mais elle est dans la promesse d'un possible (heureux). Sa quête est vers l'espace et cet espace est celui de la surface de la page; il est celui de l'écriture d'une ligne, quel que soit le temps ou le fruit indiscernable au goût.

On a déjà évoqué l'avant-dernière phrase d'*Outrance, utterance*, écrite à l'origine en anglais, dans le chapitre précédent. Il faut maintenant la proposer en entier:

We are aiming at a line without trauma. Aiming at space within language regardless of time within language. We have in mind a novel that would lose information, and deprocess words – a metric novel. Temperature? But depth has none, nor fever. Voices are bodies more real than bodies and so is rose, loaded with blue. It all comes as an inundation on the page. The sea is flesh-colored, and we are being paged on the beach, it's disconcerting. A poem demands light, not clarity. Light ever more, we shall not understand. Aiming at not aiming. The light which is within the light and the well which is within the well within the light and the air within the word are the poem's subject and we shall be anxious.<sup>293</sup>

Qui est ce «nous»? C'est tous les contemporains du poète qui possèdent des ailes. Par exemple E.E. Cummings, qui écrit: «nobody, not even the

291 *Ibid.*, pp. 32-33.

292 *Ibid.*, p. 35.

293 *Ibid.*, p. 37.

rain, has such small hands»<sup>294</sup>, ce qui devient, dans la version de Fourcade, «personne n'a eu de petites mains, même la pluie»<sup>295</sup>); mais aussi Marcel Proust, avec son kaléidoscope; Simon Hantaï, qui nous apprend par ses *Tabulas* que «parler c'est chanter. Fréquence modulation scansion»<sup>296</sup>; Cézanne, Rembrandt, Manet, Fra Angelico, leurs anges, leurs ailes.

Et enfin, le mode de réalisation le plus contemporain de cette élégie est le rétroviseur d'une célèbre voiture de course<sup>297</sup>, dont il a été fait mention dans le troisième chapitre: dans ce miroir, dans la façon dont il reflète notre monde, dans la façon dont nous le regardons disparaître dans notre dos, il y a l'emblème de l'annulation de notre perception déformée du temps.

Le temps ici devient espace, surface, et il revient à l'écrivain de le maintenir comme espace, ou de le refaire avec du temps. Très, très lentement<sup>298</sup>.

---

294 Edward Estlin CUMMINGS, «Somewhere I have never travelled, gladly beyond», in *W ViVa* [1931], LVII, éd. Malcolm Cowley, New York, Liveright Publishers, 1970.

295 D. FOURCADE, *Outrance Utterance*, p. 34.

296 D. FOURCADE, *Pour Simon Hantaï*, p. 9 (éd. Chandeigne).

297 D. FOURCADE, *Outrance Utterance*, p. 34: «Les rétroviseurs de la Ferrari Testa Rossa – de quoi ne pas mourir».

298 *Ibid.*, p. 34: «Il incombe à l'écrivain de maintenir l'espace comme espace – ou de refaire de l'espace avec du temps»; p. 37: «Je voudrais parler, très lentement, avec ceux de mes contemporains qui ont une connaissance de la profondeur. Je voudrais leur écrire, très lentement. Être emmené».



En guise de conclusion.

## UNE «PAGE LANGUE MONDE»

La «page langue monde»<sup>299</sup> de Fourcade se déploie en suivant simultanément des pistes multiples et parallèles – son expérience est celle, on l’a déjà vu, «de chaque unité temps-espace du mot prise à la lettre, en multipiste»<sup>300</sup>.

Cette expérience se répète de manière chaque fois différente à l’intérieur des recueils poétiques, voire à l’intérieur d’un seul livre – et le recours aux marque-pages qu’il a parfois créés, dont il a été fait mention dans le premier chapitre<sup>301</sup>, illustre une volonté de traduire concrètement, grâce à un objet tangible, quelque chose qui a lieu au cours de notre lecture de ses textes: la mise en réseau d’«unité[s] de lumière courant de page en page du livre sous les yeux du lecteur»<sup>302</sup>.

On prépare donc la page pour l’étalement du texte et de sa traversée. Tout ce qui va composer la surface est, en effet, traversé par des diagonales qui ouvrent des pistes et des lignes par rapport au débit principal. *Dispositio*: car le programme fonde un art qui, toutefois, joue sur l’improvisation (comme on l’a vu dans le chapitre 2, «*De l’improvisation et de la chorégraphie en poésie*», pp. 33-53).

Dans l’itinéraire poétique de Fourcade, en effet, *style* (qui n’est pas constant de volume en volume, mais qui garde toutefois une cohérence extrême), *inventio* (méthode et improvisation) et *compositio* (le résultat de l’unité de souffle et de l’instinct qui mettent à vif le sujet) ne font qu’un.

Pour y arriver, Dominique Fourcade a choisi de fondre prose et poésie: sa phrase gagnerait à être décrite en tenant compte de la différence qui existe dans la langue anglaise entre *line* (qui implique une unité, ou un bloc

---

299 D. FOURCADE, «Tout arrive», in *Est-ce que j’peux placer un mot?*, p. 74.

300 *Ibid.*

301 Cf. p. 19; cf. aussi la Bibliographie sommaire de l’œuvre de Dominique FOURCADE, p. 97.

302 «Dossier Dominique Fourcade», *CCP Cahier critique de poésie*, n. XI, 2005, p. 16.

de plusieurs vers) et *verse* (qui indique un seul vers du poème): Fourcade travaille par *lines* (ce qui lui donne l'occasion de jouer aussi sur ce mot «ligne» dans le poème qui doit être considéré comme le manifeste de sa poétique: «Tout arrive», et sur lequel on s'est arrêté tout au long de notre parcours).

Une phrase de ce genre – qui n'a que peu de précédents dans la poésie de langue française – introduit une nouvelle continuité dans la discontinuité; ou, encore, elle pratique une «sur-continuité» (l'expression, livrée au cours d'un entretien privé, est de Fourcade).

Le rythme est alors fondamental et, en même temps, il est à la fois l'acteur et l'effet de la continuité de la phrase: respiration et mélodie, texture d'une voix récitante. Il s'agit de blocs plus que de phrases, où sur tout ce qui est intentionnel se greffe l'in-intentionnel (les oscillations) de l'écriture:

mots  
dalles  
bascule  
à Venise  
tout le monde connaît<sup>303</sup>

Proust en était conscient, et la référence intertextuelle contenue dans l'extrait qu'on vient de citer est évidente (une parmi les innombrables de l'écriture fourcadienne, si cultivée et si vaste).

La ponctuation devient donc fondamentale et, par là, elle se situe à l'écart de la norme. Elle suit le rythme de la respiration, un rythme qui n'est pas ordinaire et qui introduit un grand temps ininterrompu où le décompte des syllabes est incessant (il choisit de préférence les mots les plus courts). Et encore, le recours diffus aux appositions dans l'œuvre poétique de Fourcade, au lieu d'éclaircir une affirmation ambiguë comme c'est normalement le cas, le plus souvent relance la phrase dans des sens inattendus, tout en l'ouvrant à la possibilité de jeux nouveaux (des jeux très sérieux, toutefois, telle la marelle, qui nous conduit de la terre au ciel et *viceversa*, comme on l'a mis en relief dans le Chapitre 1 («À partir de Le ciel pas d'angle, ou l'inauguration d'une "poémogonie"», pp. 13-32), ou à des néologismes, parfois issus du parfait bilinguisme de l'auteur. Parmi ces néologismes, par exemple, le mot «déscalader» qu'il a utilisé pour expliquer la nécessité

303 D. FOURCADE, «Tout arrive», in *Est-ce que j'peux placer un mot?*, p. 60.

d'une baisse de ton après les moments de *climax* que la voix lyrique atteint dans les blocs poétiques.

Le poème en prose de Fourcade se situe ainsi dans l'ouverture des combinaisons infinies, comme le poète lui-même le souligne dans un entretien avec Frédéric Valabrègue:

En somme j'établis ou s'établit un réseau mobile vers-prose, un filet en apparence très lâche mais extrêmement dynamique, dont le maillage se recalibre sans cesse, système espace-temps qui [...] autorise des combinaisons infinies – ce qui veut dire dont le nombre est infini et dont les possibilités opératoires sont infinies. Une organisation, une tensilité (élasticité?), une multiplicité de détentes internes dont l'énergie déborde le texte [...]. Travail très strict et débridé.<sup>304</sup>

Son travail a une forme chorégraphique, et la leçon des danseurs contemporains est pour lui essentielle (et récurrente, comme on l'a observé notamment dans le deuxième chapitre).

À l'instar des danseurs, le poète ne cesse de compter; il doit disposer ses vers et ses blocs en systèmes («système» est un mot que Fourcade utilise tout au long de son œuvre, et particulièrement dans le recueil *Citizen Do*); il alterne des solos (les blocs) et des séquences (la prose plus discursive) à partir d'impulsions toujours nouvelles, tantôt dans l'improvisation la plus totale, dans un corps-à-corps avec la surface (ici, la page), dans un espace qui, comme on l'a vu dans le chapitre 4 («*Mémoire et anticipation: ou le sens élégiaque du contemporain*», pp. 71-83), ne peut pas être séparé du temps: matière, manière et inspiration ne vont «pas séparément les unes des autres»<sup>305</sup>.

Et, en ce qui concerne la matière (qui n'est pas uniquement la langue), dans la poétique fourcadienne il y a toujours la conscience de se situer dans une époque dont on porte la responsabilité de l'humain (*lumen*, l'humain). L'écriture, et elle seule, donne une chance d'approcher le grand sujet: la condition des hommes<sup>306</sup>. C'est ainsi que dans une écriture si dense et si contrôlée, qui se permet toutefois des temps d'improvisation et des trucs d'enfant ludiques, on rencontre des sujets tragiques de notre contempo-

304 «Dossier Dominique Fourcade», *CCP Cahier critique de poésie*, cit., pp. 15-16.

305 *Ibid.*, cit., p. 7.

306 D. FOURCADE, «À quoi pensez-vous?», in *Est-ce que j'peux placer un mot?*, p. 56: «J'espère ainsi garder une chance, par l'écriture et par elle seule, d'approcher la condition des hommes, qui est quand même le grand sujet».

rain, telle que l'horreur d'Auschwitz<sup>307</sup>, l'horreur du Kosovo<sup>308</sup>, l'horreur du génocide rwandais<sup>309</sup>, l'horreur des tortures en Algérie (un conflit qui a touché personnellement le poète), l'horreur de la guerre en Irak<sup>310</sup>. Mais on trouve aussi des objets simples, de tous les jours, tels que les parfums, les couleurs et des coings dans un atelier de peintre (dans l'élégie pour Simon Hantaï), les sous-vêtements Damart (qui nous rappellent de «ne rien vivre sans chaleur»<sup>311</sup>), ou bien les codes des logiciels qui savent programmer «la fréquence de rafraîchissement de l'image»<sup>312</sup>.

Car nous sommes entourés d'images. Et, dans l'époque de leur triomphe, on l'a souligné dans le chapitre 3 («*Toucher avec les yeux, exposer par l'écriture*», pp. 55-69), elles ne constituent pas uniquement la matière de notre réel, mais elles nous invitent aussi à une manière de les dire, tantôt par flash (dont il faut se libérer), tantôt par capture (en laisse ou sans lasso).

Comme on l'a remarqué, toute image – à partir de celle de l'ange peint par Fra Angelico qui nous ceinture, évoquée dans le dernier chapitre, jusqu'à la photographie de la femme-soldat américaine qui torture un prisonnier à Abu Ghraib (sujet d'*en laisse*, analysé dans le premier chapitre) –, est un mode d'exposition du réel le plus contemporain: c'est le grand sujet de la poétique de Dominique Fourcade, dont il s'approche tout en inventant, à chaque fois, l'instrument de cette approche<sup>313</sup>, de manière toujours neuve et, en tout cas, pensante.

307 D. FOURCADE, «Tout arrive», in *Est-ce que j'peux placer un mot?*, p. 65.

308 D. FOURCADE, *sans lasso et sans flash*, p. 25.

309 D. FOURCADE, *éponges modèle 2003*, p. 11.

310 *Ibid.*, p. 47.

311 D. FOURCADE, «Tout arrive», in *Est-ce que j'peux placer un mot?*, p. 69.

312 *Ibid.*, p. 62.

313 «Dossier Dominique Fourcade», *CCP Cahier critique de poésie*, cit., p. 14.



## BIBLIOGRAPHIE

Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot-Rivages, 2000.

Sophie ALIQUOT-SUENGAS, *Référence collective/sens collectif. La notion de collectif à travers les noms suffixés du lexique français*, Thèse de Doctorat, Université de Lille III, 1996.

Bjørn ALTERHAUG, «Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication», *Studia Musicologica Norvegica*, n. 30, 2004, pp. 97-118.

Arjun APPADURAI, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Alain BADIOU, «L'âge des poètes», in Jacques RANCIÈRE (sous. la dir.), *La Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel, coll. «Bibliothèque du Collège international de philosophie», 1992, pp. 21-38.

Alain BADIOU, «La danse comme métaphore de la pensée», in Ciro BRUNI (sous la dir.), *Danse et pensée*, Sammeron, Germs, 1993, pp. 11-22. Repris in A. BADIOU, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, pp. 91-111.

Paolo BARTOLONI, «The Suspension of Experience and Modern Literature», in *Le Simplegadi. Rivista internazionale on-line di lingue e letteratura moderne* 3, III (novembre 2005), pp. 30-71.

Walter BENJAMIN, «Sur le concept d'histoire», [*Gesammelten Schriften I: 2. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1974*], in *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2000, t. 3, thèses I à XVIII, pp. 427-443.

Walter BENJAMIN, «Sur quelques motifs baudelairiens», in *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2000, t. 3, pp. 320-390.

Geoffrey BENNINGTON, *Double Tonguing: Derrida's Monolingualism*, *Tympanum* 4 (2000), <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/bennington.html>

Charles BERNSTEIN, «Introduction», in *Louis Zukofsky: Selected Poems*, American Poets Project, New York, The Library of America, 2006.

Maurice BLANCHOT, *L'attente, l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

Pascale BOUHÉNIC, *Entretien avec Dominique Fourcade*, coproduction Centre Pompidou/Avidia, coll. «L'atelier d'écriture», 1995, DVD.

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

Judith BUTLER, «Affirm the Survival», *Radical Philosophy*, n. 129, janvier-février 2005, pp. 22-25.

John CAGE – Merce CUNNINGHAM, *Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage*, Lectures, Talks and Readings, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 04/06/1981, <https://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk>

Robert CAPA, Jay ALLEN, Gerda TARO, *Death in the Making*, New York, Convici-Friede, 1938.

Michel CHAILLOU, «L'extrême contemporain, journal d'une idée», in *Po&sie*, n. 41, numéro spécial «L'extrême contemporain», Paris, Éditions Belin, 1987, pp. 5-6.

Isabelle CHOL, «Le modèle cartographique dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard», in «Cartes et plans», *Textimage*, n. 2, été 2008, pp. 1-17, en ligne: [http://www.revue-textimage.com/03\\_cartes\\_plans/chol.pdf](http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/chol.pdf)

Hélène CIXOUS, *Le tablier de Simon Hantaï. Anagrammes, suivi de H.C. S.H. Lettres*, Paris, Galilée, 2005.

Mihaly CSIKSZENTMIHALYI, «Play and intrinsic reward», *Journal of Humanistic Psychology*, n. 15, 1975, pp. 41-63.

Edward Estlin CUMMINGS, «Somewhere I have never travelled, gladly beyond», in *W ViVa* [1931], LVII, éd. Malcolm Cowley, New York, Liveright Publishers, 1970.

Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1969.

Gilles DELEUZE, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

- Jaques DERRIDA, *Psyché. Invention de l'autre* [1987], Galilée, Paris, 1998.
- Georges DIDI-HUBERMANN, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Étoilement. Conversation avec Hantai*, Paris, Minuit, 1998, p. 117.
- Georges DIDI-HUBERMANN, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2006.
- William A. EWING, *The fugitive gesture: Masterpieces of Dance photography*, Londres, Thames & Hudson, 1995.
- François FÉDIER, *Interprétations*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Epiméthée», 1985.
- Glenn Williams FETZER, *Emmanuel Hocquard and the Poetics of Negative Modernity*, Birmingham, Summa Publications, 2004.
- Jérôme GAME, «Dominique Fourcade ou une poétique rhizome», in Elisabeth CARDONNE-ARLYCK – Dominique VIART (sous la dir.), «Effractions de la poésie», in *Écritures contemporaines*, n. 7, 2003, pp. 75-97.
- Philippe HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2006.
- Emmanuel HOCQUARD - Claude ROYET-JOURNOUD, «Une soirée exceptionnelle», *Le Cahier du Refuge*, n. 164, Marseille, cipM, décembre 2007, pp. 11-16.
- Emmanuel HOCQUARD, *Conditions de lumière*, Paris, P.O.L., 2007.
- John LARDAS MODERN, «Walter Benjamin's 115<sup>th</sup> Dream», in *Epoché: The University of California Journal for the Study of Religion*, n. 24, 2006, pp. 113-160.
- Emmanuel LAUGIER (sous la dir. de), «La langue en crue», *Le Matricule des Anges*, n. 22, janvier-mars 1998, <http://www.lmda.net/mat/MAT02278.html>
- Laurent LAVAUD, *L'image*, Paris, Flammarion, coll. «Corpus», 1999.
- David LESPIAU, «mon amour amputé des deux jambes», in «Dossier Dominique Fourcade», *CCP Cahier critique de poésie*, n. XI, 2005, pp. 65-75.
- Federico García LORCA, *Jeu et théorie du Duende*, Édition bilingue, traduction de Line Amselem, Paris, Allia, 2008.

- Stéphane MALLARMÉ, *Divagations*, «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 Bertrand MARCHAL (éd. établie et annotée par), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2003, pp. 160-203.
- HENRI MATISSE, «Il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfants», in *Écrits et propos sur l'art*, Texte notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann Éditeurs, coll. «Savoir: sur l'Art», 1972 (2<sup>ème</sup> éd. 2014), pp. 321-323.
- Mathilde MONNIER – Jean-Luc NANCY, «Dehors la danse», *Vacarme*, n. 16, été 2001, p. 94.
- Jean-Claude PINSON, «Le bruit du planeur que fait Dominique Fourcade en écrivant», in *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, pp. 237-255.
- Jean-Claude PINSON, «D'un lyrisme *poikilos* (un point de vue d'atelier)», in Laurence BOUGAULT – Judith WULF (sous la dir.), *Formes et normes en poésie moderne et contemporaine*, Editions Styl-m de l'A.I.S., 2011, pp. 7-15.
- Frédéric POUILLAUDE, «Scène et contemporanéité. Penser la danse contemporaine», *Rue Descartes*, n. 44, juin 2004, pp. 8-20.
- Marcel PROUST, *Le temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, éd. établie et annotée par Jean-Yves TADIÉ, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1989.
- Jacques RANCIÈRE, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- Claude ROYET-JOURNOUD, *L'In-plano*, préface de Jean-Marie GLEIZE, Paris, Al Dante-Niok, 2002.
- Johann Christoph Friedrich SCHILLER, *De la poésie naïve et sentimentale* [1795]. Traduit de l'allemand par Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002.
- David SMITH, «L'Artiste et la Nature», in *David Smith*. Catalogue de l'exposition organisée par la Solomon R. Guggenheim Foundation, en collaboration avec le Centre Pompidou, éd. David and Carmen Gimenez, Dominique Fourcade, Ann Hindry, Rosalind E. Krauss et al., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, pp. 226-237.
- Wallace STEVENS, «*Autumn refrain*» [1932], in *Collected Poems of Wallace Stevens*, New York, Vintage Books, 1990, p. 160.

Mario VERGANI, *Jacques Derrida*, Milan, Bruno Mondadori, coll. «Testi e pretesti», 2000.

Mario VERGANI «La lecture husserlienne de Leibniz et l'idée de 'monadologie'», in *Les études philosophiques*, n. 71, IV, 2004, p. 535-552.

Paul VIRILIO, *La vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995.

Bernard VOULLOUX, «Du Dispositif», in Philippe ORTEL (sous la dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation III*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 15-31.

Owen WARE, «Dialectic of the Past/Disjuncture of the Future: Derrida and Benjamin on the Concept of Messianism», *Journal for Cultural and Religious Theory*, n. 5, II, avril 2004, pp. 99-114.

William Carlos WILLIAMS, «Sour Grapes» [1921], in *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. I 1909-1939, sous la dir. de A. Walton LITZ – Christopher MACGOWAN, New York, A New Directions Paperbook, 1991, pp. 135-174.

William Carlos WILLIAMS, «War, the destroyer!» [1942], in *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. II 1939-1962, sous la dir. de Christopher MACGOWAN, New York, A New Directions Paperbook, 1985, pp. 43-44.

William Carlos WILLIAMS, «Tribute to the Painters» [1955], in *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. II 1939-1962, sous la dir. de Christopher MACGOWAN, New York, A New Directions Paperbook, 1985, p. 296.



## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE DES ŒUVRES DE DOMINIQUE FOURCADE<sup>314</sup>

### LIVRES

- *Épreuves du pouvoir* (gouache de Ghislain Uhry pour le tirage de tête), coll. «Amande», José Corti, 1961
- *Lessive du loup* (eau-forte de Wilfredo Lam pour le tirage de tête), GLM, 1966
- *Une vie d'homme*, GLM, 1969
- *Nous du service des cygnes* (dessins originaux de Ghislain Uhry pour le tirage de tête), coll. «L'arbre de plein vent», Claude Aubry éditeur, 1970
- *Le ciel pas d'angle*, P.O.L, 1983
- *Rose-décllic 6*, Chandeigne, 1983 (repris dans *Rose-décllic*, P.O.L)
- *Rose-décllic*, P.O.L, 1984
- *Six copeaux mémorisables* (lithographies de Pierre Buraglio), La Sétéree, 1983
- *The Saône set*, Chandeigne, 1985 (repris dans *Son blanc du un*, P.O.L)
- *The starling series*, Chandeigne, 1985 (repris dans *Son blanc du un*, P.O.L)
- *Élégie L apostrophe E. C.* (4e de couverture par Pierre Buraglio), Chandeigne, 1986 (repris dans *Outrance utterance, et autres élégies*, P.O.L)
- *Son blanc du un*, P.O.L, 1986
- *Extrait ordinaire* (avec des cadmiuums par Brigitte Komorn), Chandeigne, 1987 (repris dans *Xbo*, P.O.L, 1988)
- *Xbo*, P.O.L, 1988
- Sept livres minuscules:
  - Pendant ce séjour en prison*, Chandeigne, 1989
  - Bribes pour le 7 juillet*, Chandeigne, 1989
  - Ton pas dans ma vie*, Chandeigne, 1989
  - Détenue*, Chandeigne, 1989
  - La phrase nilotique et l'homme de paroles*, Chandeigne, 1989
  - Phrise*, Chandeigne, 1989
  - M'étant retourné un ongle*, Chandeigne, 1989
- *There there*, Chandeigne, 1990 (repris dans *IL*, P.O.L)
- *Stutter*, Chandeigne, 1990 (repris dans *IL*, P.O.L)

---

314 Cette Bibliographie est une mise à jour partielle de la Bibliographie sommaire offerte par Emmanuel PONSART sur le site du Centre International de Poésie de Marseille: [http://www.cipmarseille.com/auteur\\_fiche.php?id=327](http://www.cipmarseille.com/auteur_fiche.php?id=327)



- *Outrance utterance, et autres élégies*, P.O.L, 1990
- *là là* (avec des peintures de Claude Royet-Journoud), Fata Morgana, 1990 (repris dans *IL*, P.O.L)
- *Décisions ocres* (photographie de Helen Hessel d'après Man Ray), Chandeigne, 1992
- *Au travail ma chérie* (illustré par Pierre Buraglio), Imprimerie Nationale, 1992
- *Après tant de mois en isse*, Chandeigne, 1993 (repris dans *IL*, P.O.L)
- *In sheer whatness* (illustré par Jean-Pierre Vuillard), Théâtre Typographique, 1993 (repris dans *IL*, P.O.L)
- *IL*, P.O.L, 1994
- *Tiré à quatre épingles* (dessins et couleurs de Frédérique Lucien), Chandeigne, 1995
- *Compact pour Claude*, suivant *Laque sur polaroid* de Claude Royet-Journoud, Chandeigne, 1996
- *Le sujet monotype*, P.O.L, 1997
- *Tout arrive*, Chandeigne, 2000
- *Quand, ouvrant l'enveloppe...*, Réponse à *Lettre à Dominique Fourcade* d'Agnès Thurnauer, Chandeigne, 2000 (repris dans *Est-ce que j'peux placer un mot?*, P.O.L)
- *MW*, (avec Isabelle Wateriaux et Mathilde Monnier), P.O.L, 2001
- *MW, chute*, Chandeigne, 2001 (repris dans *en laisse*, P.O.L)
- *Est-ce que j'peux placer un mot?*, P.O.L, 2001
- *masculin féminin*, Chandeigne, 2003 (repris dans *en laisse*, P.O.L)
- *en laisse*, Chandeigne, 2004 (repris dans *en laisse*, P.O.L)
- *sans lasso et sans flash*, P.O.L, 2005
- *éponges modèle 2003*, P.O.L, 2005
- *en laisse*, P.O.L, 2005
- *Jean Fournier. Scabieuses pour lui* (Cliché de Simon Hantaï), Chandeigne, 2006.
- *Pour Simon Hantaï. Thème, motif, motet*, Chandeigne, 2008.
- *Pour Haydée*, Chandeigne, 2008; republié sous le titre *Pour Haydée Charbagi* dans «Po&sie» n. 126, mars 2009.
- *Ex libris amicitiae (à la mémoire de Bernard Malle)* Chandeigne, 2008.
- *eux deux fées*, Chandeigne, 2009.
- *Citizen Do*, P.O.L, 2008
- *Deux silences*, Chandeigne 2010
- *Manque*, P.O.L, 2012.

### OUVRAGES COLLECTIFS

- *Jolies étendues in je te continue ma lecture* (mélanges pour Claude Royet-Journoud) P.O.L, 1999

*MARQUE-PAGES (tous imprimés par Chandeigne)*

- «Est rose parce que c'est en l'étant que n'est pas visible à elle-même...»  
pour *Rose-déclat*, P.O.L, 1984
- marque-page réalisé par Buraglio  
pour *Son blanc du un*, P.O.L, 1986
- «La langue est un corps réfringent j'ai travaillé par réfractions...»  
pour *Xbo*, P.O.L, 1988
- marque-page réalisé par Simon Hantaï  
pour *Outrance utterance*, P.O.L, 1990
- «vous reconnaissez que vous êtes là au panneau qui porte écrit:...»  
pour *IL*, P.O.L, 1994
- «la partie d'autos tamponneuses n'eut pas lieu: Degas ne voulut pas monter...»  
pour *Le sujet monotype*, P.O.L, 1997 (avec Buraglio)
- «toute la nuit j'ai cherché une vache et sa génisse...»  
pour *Est-ce que j'peux placer un mot?*, P.O.L, 2001

*DVD*

- *Dominique Fourcade* (film réalisé par Pascale Bouhénic), série «L'atelier d'écriture», coproduction Centre Pompidou/Avidia, 1995

*ENTRETIENS, REVUES*

- «Entretien avec Claude Royet-Journoud», in *Banana Split*, n. 11, août-décembre 1983, pp. 18-29.
- «Avant une lecture», in *Détail*, n. 3/4, hiver 1991
- «Tu repasseras...», in *Le Journal de P.O.L*, n. 2, 1991
- D. FOURCADE, Jean-Baptiste PARA, Marguerite HALADJAN, «Une partie que l'on ne gagne jamais», *Europe*, n. 744, avril 1991, pp. 136-146.
- D. FOURCADE, «Entretien avec Hervé Bauer», *Java*, n. 17, été-automne 1998, pp. 67-68.
- D. FOURCADE – STÉPHANE BOUQUET, «Fourcade au pied de la lettre», *Libération*, le 26 avril 2001, [http://next.liberation.fr/livres/2001/04/26/fourcade-au-pied-de-la-lettre\\_362570](http://next.liberation.fr/livres/2001/04/26/fourcade-au-pied-de-la-lettre_362570)
- Claude ROYET-JOURNOUD, *L'In-plano*, préface de Jean-Marie GLEIZE, Paris, Al Dante-Niok, 2002.
- «Entretien avec Mathias Lavin», in *Action Restreinte*, n. 7, 2006.
- «Conférence-entretien avec Jean-Michel Maulpoix», donnée le 18 février 2009 dans le cadre des «Mercredis Littéraires», rencontres et lectures organisées par La Maison des Écrivains au Petit Palais à Paris: <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2009/02/anthologie-permanente-dominique-fourcade.html>

- «Atelier littéraire», France Culture, 30/6/2009: <http://www.franceculture.fr/emissions/atelier-litteraire/dominique-fourcade>
- «Du jour au lendemain», France Culture, 19/6/2012: <http://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain/dominique-fourcade>
- «La poésie dans les arts: Le poète et la couleur», France Culture, 10/3/2014: <http://www.franceculture.fr/emissions/pas-la-peine-de-crier/la-poesie-dans-les-arts-15-le-poete-et-la-couleur>

### NUMEROS SPECIAUX

- *Java* n. 17 (été-automne 1998)
- *Prétexte* n. 20 (hiver 1999)
- «Dossier Dominique Fourcade», *CCP Cahier critique de poésie* (n. XI, 2005)

### CARTES POSTALES, CARTES DE VŒUX

- Avec Simon Hantaï, Carte postale: *Outrance utterance*, 1990
- Avec Pierre Buraglio, *Mural pour l'Arche de la Défense*, 1988
- Dominique Fourcade – Anet Cascarille, 1992
- Avec Pierre Buraglio, *Hommage à Pierre Fournier*, 1998
- *Le ciel pas d'angle*, 1998
- *Je suis toujours étonné*, 1998
- Cartes de vœux (à partir de l'année 2000)

### CATALOGUES D'EXPOSITIONS ET TRAVAUX SUR LES PEINTRES

- HENRI MATISSE, *Écrits et propos sur l'art*, Texte notes et index établis par Dominique FOURCADE, Paris, Hermann Editeurs, 1972 (2<sup>ème</sup> éd. 2014).
- Marcelin PLEYNET - D. FOURCADE, catalogue *Hantaï*, Paris, Centre Georges Pompidou/Musée national d'art moderne, 1976.
- D. FOURCADE, «David Smith jusqu'en 1952, une lecture», in *David Smith*. Catalogue de l'exposition organisée par la Solomon R. Guggenheim Foundation, en collaboration avec le Centre Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, pp. 34-47.
- D. FOURCADE, Alfred PACQUEMENT, Marcelin PLEYNET, et al., sous la direction de Sylvain AMIC, *La couleur toujours recommencée: hommage à Jean Fournier, marchand à Paris (1922-2006)*, [exposition, Montpellier, Musée Fabre, 4 février-6 mai 2007], Arles: Actes Sud; Montpellier: Musée Fabre, 2007.
- Pierre BURAGLIO, *Dans le fonds: œuvres de 1966 à 1997*, [exposition, Paris, Galerie Jean Fournier, 20 mars-30 avril 2008] poèmes de Dominique FOURCADE, écrits et publiés à l'occasion des expositions de Pierre Buraglio en 1979, 1982, 1984 et 2003, Paris, Panama musées, Galerie Jean Fournier, 2008.
- D. FOURCADE, *Rêver à trois aubergines*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2012.

- D. FOURCADE – Isabelle MONOD-FONTAINE – Alfred PACQUEMENT (sous la dir.), *Simon Hantai*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2013.

#### ESSAIS LITTÉRAIRES ÉCRITS PAR D. FOURCADE

- D. FOURCADE (sous la dir.), *René Char*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. «Les Cahiers de l'Herne», 2007.
- D. FOURCADE, «Char», in Antoine CORON (sous la dir.), *René Char*, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Gallimard, 2007, pp. 15-19.

#### TRADUCTIONS DES ŒUVRES DE D. FOURCADE

- *Xbo*, trad. anglaise de Robert KOCIK, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1993.
- *Click-rose*, trad. anglaise de Keith WALDROP, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1996.
- *Everything happens*, trad. anglaise de Stacy DORIS, The Post-Apollo Press, Sausalito (Cal.), 2000.
- *Tutto accade*, trad. italienne de Silvia RIVA, avec *Postface*, Milan, La Vita Felice, 2012.

#### TRADUCTIONS PAR D. FOURCADE

- Lawrence GOWING, *Cézanne, la logique des sensations organisées. Aquarelles et dessins*, traduction de l'anglais par Dominique FOURCADE et Geneviève PETIT, Paris, Éditions Macula, 2015.



## MULTIPLES

*Collana diretta da Marco Modenesi e Liana Nissim*

1. Gian Luigi Di Bernardini, *La parola gratuita. Progetto scrittoria e costruzione dell'opera nella narrativa di André Gide*
2. Marco Modenesi, Liana Nissim, *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau. Antologia e saggi critici (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud)*
3. Francesca Paraboschi, *Troubles visionnaires, regards impitoyables. Masques et masquages chez Jean Lorrain*

*Finito di stampare  
nel mese di ottobre 2016  
da Digital Team – Fano (PU)*