

Est-ce que j 'peux placer un mat ?
de Dominique Fourcade :
la voix de l' *infans* chapitre au chapitre

LAURENT FOURCAUT

Paris 4-Sorbonne (IUFM de Paris). UMR 7171. France

a Jacques Le Gall

Resume

Le livre de « vers-prose » de Dominique Fourcade (ne en 1938), *Esr-ce que j 'peux placer un mat?* (2001), constitue une tentative radicale pour faire droit au desir de l'enfant (*in, fans*) en recollant a l'informe, c'est-a-dire au corps de la Mere, par la mise en ceuvre de mots-choses. Cette pratique d'ecriture se heurte done a un interdit, en meme temps qu'elle ouvre sur l'inhumain (le dehors du langage en tant qu'il est un systeme symbolique), suscitant chez le poete une peur qu'il s'attache a surmonter. Elle est une experience de l'alterite : le JE se defait a mesure que se dissipe le mirage de soi qui s'etait forme dans Jes mots porteurs d'un ban sens. L'auteur invenle, pour Jes besoins de cette cause, une poetique du « Tout arrive » qui, multipliant Jes libres connexions hors de ce sens institue, s'ouvre a tons les possibles et, s'engageant ainsi dans le travail impersonnel des metamorphoses, flirte voluptueusement avec la mart.

Mots-cles : *Vers-prose, Mere, alterire, metamorphoses, mort.*

Abstrac/

The book of verse-prose *Esr-ce que j 'peux placer un mat?* by Dominique Fourcade (b. 1938), constitutes a radical attempt to give right to the desire of the child (*infans*) to go back to shapelessness, that is, to the Mother's body, by way of things-words. This method of writing, therefore, collides with the forbidden and at the same time it opens on the inhuman (outside of language as a symbolic system), arousing in the poet a fear he seeks to overcome. It is an experience of otherness: the / discards the dissipating mirage of self that had formed in words carrying the usual sense. For the purpose at hand, the author makes up a poetics of «Anything Happens» which, by multiplying the connections outside the established sense, opens itself to all possibilities and, thus engages in the impersonal work of metamorphosis, voluptuously flirting with death.

Keywords: *Vene-pl'ose, Mothel; otherness, metammphosis, death.*

Dominique Fourcade est né en 1938. Il appartient à la génération des Claude Royet-Journoud, Jean Daive, Emmanuel Hocquard. Il a d'abord fait paraître trois plaquettes de poésie, ou l'influence de René Char, dont il fut très proche¹, est sensible : *Epreuves du pouvoir* (1961); *lessive du loup* (1966); *Une vie d'homme* (1969); puis un bref essai poétique, *Nous du service des cygnes* (1970), réflexion sur l'œuvre du peintre Ghislain Uhry et, plus généralement, sur la création artistique. Après quoi, il a cessé d'écrire, se consacrant à la critique d'art, devenant, en particulier, un spécialiste éminent de l'œuvre de Matisse, dont il a notamment édité et préfacé les *Écrits et propos sur l'art*, en 1972². C'est qu'en 1983 qu'il revient à l'écriture poétique, avec un livre intitulé *Le Ciel pas d'angle*, publié chez P.O.L., comme le seront tous les suivants.

Après *Le Ciel pas d'angle*, Fourcade a fait paraître, chez P.O.L., donc, les livres suivants : *Rose-déclat* (1984), *Son blanc du un* (1986), *Xbo* (1988), *Outrance utterance et autres elegies* (1990), *IL* (1994), *Le Sujet monotype* (1997), *Est-ce que j'peux placer un mot ?* (2001), *MW*, avec Isabelle Watemaux et Mathilde Monnier (2001), enfin, en 2005, un « triptyque souple et non préconçu »³ qui comprenait trois livres : *En laisse*, *Eponges modèle 2003* et *Sans lasso et sans flash*.

Cette étude porte sur *Est-ce que j'peux placer un mot ?*⁴, œuvre récente, exemplaire de la poésie de l'auteur. Ce livre inclassable est composé de vingt-et-un fragments, en prose - mais une de ses propriétés les plus remarquables est de faire voler en éclats la distinction entre prose et poésie (à deux reprises il est question de « vers-prose » [pp. 8 et 15]) : c'est incontestablement de la poésie, en ce sens où, j'y reviens, la primauté est résolument donnée au travail du signifiant, lequel travail devient du coup le principal objet du texte et de son discours, de sorte que ce texte est constamment autoreferentiel -, fragments dont chacun porte un titre, par exemple « Si j'étais vivant » (p. 16), « Mais de quoi parlez-vous ? » (p. 37), « Pas sans l'amitié » (p. 76), « Comment nous avons fait connaissance » (p. 86) ou, le dernier, « La suite au précédent numéro » (p. 106), et ce dernier titre semble indiquer la nature circulaire d'un long poème qui se refuse à ouvrir sur autre chose que lui-même, et revient au contraire sur lui-même.

Ainsi que le signale la « Note » finale (pp. 109-110), plusieurs des « parties de

¹ C'est lui qui dirigea le numéro des *Cahiers de l'Herne* consacré à Char, paru en 1971, rédigeant une *Chronologie* détaillée (jusqu'en 1946), s'assurant d'une *Bibliographie* à l'époque très complète, donnant en fin et surtout un très dense texte intitulé « Essai d'introduction ». Ce numéro a été réédité en 2007, pour le centenaire de la naissance de René Char.

² Fourcade, D. (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, 365 p.

³ Fourcade, D., « Prologue », en *laisse*, Paris, P.O.L., 2005, p. 9.

⁴ Fourcade, D., *Est-ce que j'peux placer un mot ?*. Paris, P.O.L., 2001, 111 pages. Les citations empruntées à ce livre seront simplement suivies du numéro de page entre parenthèses.

ce livre » (p. 109) ont d'abord été publiées dans des « revues, journaux ou radios », parfois, comme pour « Amiotique prairie », à l'état de « version de travail » (*ibid.*). Fourcade a accoutumé de faire paraître chez Michel Chandeigne, sous la forme de plaquettes très séduisantes, « des étapes » de son « travail » (*ibid.*). C'est le cas de « Tout arrive », le fragment le plus long de ce livre (pp. 57-75). Quant à la partie intitulée « Placets », on y trouve, explique l'auteur, « dispersés et remixés, des éléments du texte d'un dépliant d'Agnes Thumauer, *Lettre à Dominique Fourcade suivie d'une réponse* », éditée par Chandeigne.

*

Voici pour commencer une vue d'ensemble du livre, ou, pour parler comme Fourcade lui-même, une *première prise* (« *firsttake* » [p. 98]). *Est-ce que j'peux placer un mot ?* est, on peut le dire d'ores et déjà, un très grand livre de poésie, livre majeur de ce début de siècle. Comme tous les livres de Fourcade, et peut-être plus encore que les autres, le discours de celui-ci est entièrement constitué d'une réflexion très serrée et de tous les instants sur lui-même. À ce titre, il illustre superbement cet aspect décisif de la poésie contemporaine: qu'elle tend à être, plus ou moins complètement, *autoreférentielle*⁵. Il n'en est nullement pédant ni fastidieux pour autant. Cela tient notamment à ce que, si ce long poème, qui ne *ressemble à rien*, se prend lui-même constamment pour objet, c'est pour s'arracher, à chaque phrase, à chaque ligne, au danger qui le guette, à savoir le déjà vu ou le déjà entendu, l'écriture *comme il faut*. Toutefois, ce n'est pas d'abord souci d'originalité, mais bien de survie, ou même de vie tout court: c'est littéralement pour vivre et continuer à vivre que Fourcade écrit des livres comme celui-ci.

Son texte se tend à lui-même, comme en un miroir, sa propre image, l'image de son développement mot après mot, afin de pouvoir à tout moment briser ce qui a fortement tendance à se reconstituer, ce qui a une *puissance* d'inertie atterrante: le discours des puissances (cf. « la puissance qui autorise » [p. 7], « Monsieur la puissance » [p. 8], « la puissance qui dit non » [p. 55]), la parole de l'interdit (« [...] je sens bien qu'il y a un interdit d'écrire auquel je dois demander toute chose » [p. 55]), la parole régnante qui castre le désir. Or ce désir, c'est le désir de l'enfant, de l'enfant qui s'est éprouvé une fois pour toutes entretenant un rapport privilégié, sauvage et heureux, avec les mots et les choses, avec les mots-choses, mais à qui on a aussi refusé qu'il ait voix au chapitre, qu'il puisse *placer un mot*, qu'il ait le droit « d'en placer une » [p. 12]. Un enfant qui a donc fait l'épreuve à la fois d'une communion euphorique avec le réel - expérience inoubliable, du moins chez le poète qu'est

⁵ Telle est la thèse que j'ai présentée dans mon livre *Lectures de la poésie fi'am; a, se moderne et contemporaine*, Paris, Nathan, 1997; A. Colin, 2005, « 128 »; 128 p.

Fourcade: ce qui fait, justement, qu'il est un poète, et qu'il se bat de toutes ses forces pour ne pas oublier- et d'une interdiction tragique: on ne lui a autorisé d'accès au langage que comme espace et vecteur de la Loi, pas comme organe d'expression, ou plutôt de jouissance, du désir.

Ainsi peut-on dire que *Est-ce que j'peux placer un mot?* doit se lire comme un nouvel et radical effort pour réinventer, dans et par l'écriture, une jouissance des mots qui soit aussi proche que possible de celle qu'a pu connaître l'enfant, c'est-à-dire l'« *in/ans* », pour employer le mot « qui désigne l'enfant qui ne parle pas encore » (pp. 52-3), ou plus exactement qui ne parle pas encore cette langue de la nonne, de la rationalité et du renoncement.

*

Et maintenant reprenons ce livre pour y suivre plus en détail le projet dont il est à la fois la formulation et la réalisation. Tentons d'en reconstituer, pas à pas, la logique interne, le cheminement nécessaire qui mène du crucial constat initial : « Voici comment la question se pose : je n'ai jamais eu de langue maternelle [...] » (p. 9), au relatif échec final⁶ . mais entre les deux, on va le voir, il y aura eu l'invention d'une poésie radicalement neuve et très efficace -, ou se redit la volonté, l'espoir de pouvoir en placer un, de mot :

en tout cas un mot très léger, qui fasse turban et chape dans un
 même geste, sans asthme d'effort
 la demande de le placer je reste avec
 la plus érotique
 la moins loin de la mort
 je reste avec sans élever la voix et me brise
 le besoin d'entendre un mot
 le moins souverain (p. 107)

La question qui donne son titre au livre, et qui en même temps donne le la, l'apocope signifiant une diction, une posture enfantines (« [...] la question que je me suis entendu poser toute ma jeunesse : "Est-ce que j'peux placer un mot ?" » [p. 55]), cette question est vraiment capitale : elle constitue ni plus ni moins, pour Fourcade comme pour quelques autres, l'enjeu ultime de l'aventure d'écrire. Lui-même le dit sans détour : « [...] la formule "est-ce que j'peux placer un mot ?" [est] la formule même de la poésie » (p. 50). Il dit aussi : « [...] cette question est devenue la question même de mon travail. » (p. 55).

⁶ Échec dont témoignent les lignes que D. Fourcade a tracées sous le titre de l'exemplaire qu'il m'avait envoyé: « La réponse est IIII depuis tout le temps que IOI se demande pourquoi je pose encore la question ».

Qu'est-ce donc que veut dire cette formule, cette question, a quoi elle rime? On y entend, c'est clair, la voix de quelqu'un pour qui le droit à la parole est problématique, est *sujet à caution*, soumis à autorisation, de sorte qu'il lui faut se trouver, vaille que vaille, un espace de liberté pour sa parole. C'est d'ailleurs ainsi que le texte commence, mettant d'emblée le doigt sur l'enjeu:

est-ce que je peux placer un mot ? et à qui poser la question ?
ii faudrait identifier la puissance qui autorise c'est qui c'est
qui
et qu'est-ce que
placer un mot (p. 7)

Placer un mot, ce serait pouvoir en faire un usage particulier: non plus l'usage que l'on fait ordinairement des mots, dans le grand champ des incarnations du symbolique, mais un usage sensuel, matériel, comme on ferait - comme un enfant ferait - d'un objet, d'une chose, voire d'une partie du corps. Il s'agit de se servir des mots comme de chasses, usage qui est, en vérité, le propre de la poésie, mais que Dominique Fourcade pousse à ses extrémités. S'en servir comme de chasses pour retrouver contact avec la Chose, avec le réel, le non symbolisable, avec ce que Blanchot appelle le *dehors* - et Fourcade aussi, d'ailleurs, qui parle d'une « forme du dehors » (p. 65) -, ce qui se définit précisément par ceci qu'il est en dehors du langage, dans l'informe, l'aveugle, l'indifférencié. Or cet informe auquel il s'agit de recoller, dans une sorte de rapport fusionnel - ou regnent oralité et analité -, c'est aussi, sinon d'abord, le corps de la Mère.

Ainsi arrive-t-on à cette conclusion décisive: le langage, parce qu'il est vecteur du symbolique qui implique le décollement d'avec la Chose⁷, est perçu par le poète comme l'ennemi ; à toute force il va vouloir le retourner comme un gant, et s'en servir - monstrueusement - comme l'instrument d'un retour à la Chose maternelle. De là ce développement très clair et très logique de la formule de l'écriture poétique : « est-ce que j'peux placer un mot au col de l'utérus » (p. 8). Un peu plus loin, toujours dans ce "chapitre" initial qui pose la problématique, le mot de la Mère, « Mutti », « maman » en allemand, est littéralement traité comme un objet, ou plutôt comme un corps, comme un sein, tout le problème venant de ce que ce sein a été enlevé de la bouche, et qu'à la

⁷ « C'est toutefois dans le mot, voire le signifiant, que le symbole prend sa valeur achevée. Si celui-ci en effet délie l'homme du rapport immédiat à la chose ("Le mot est le meurtre de la chose", dit Lacan), il est en même temps ce qui lui fait subsister comme telle au-delà de ses transformations empiriques: "C'est le monde des mots qui crée le monde des chasses." » (Roland CHEMAMA (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, « Références Larousse », 1993, SYMBOLE, p. 278 B.) On voit cependant que le poète ne se satisfait nullement de cet accès au « monde des chasses » que lui permet « le monde des mots ». Il entend retrouver un contact beaucoup plus étroit, plus immédiat avec les choses. D'où le fait qu'il utilise les mots *comme des chasses*.

place, en échange, on a eu le langage, qui n'est justement pas, qui ne saurait être, une « langue maternelle » (p. 9) :

[...] Multi, le seul vrai mot, tous les autres mots sont de la foutaise, je n'ai jamais pu le placer (me manquait la confiance). Tout au contraire, il m'a fallu constamment me l'oter de la bouche (p. 9).

Ainsi, tout l'effort de l'écrivain va consister à fabriquer, dans le langage - puisqu'on est condamné à en passer par lui -, un mat-mère, un mat-chose, un mot (un ensemble de mots, un texte) qui sera comme un cordon ombilical, ou plutôt qui sera très exactement un cordon ombilical, « de synthèse » (p. 34), si l'on veut.

Mais, ce faisant, il va forcément tomber sous le coup de *l'inferdix*, car entre temps, entre le moment archaïque de *l'infans* faisant corps avec la mère et ce temps actuel ou, devenu écrivain pour les besoins de cette cause, il tente de reinventer un langage-infans - la contradiction dans les termes disant assez le paradoxe sur lequel repose toute l'entreprise -, il y a eu l'Œdipe et l'instauration de la Loi symbolique, l'interdiction de l'inceste. Le texte fait souvent référence à cette « puissance qui autorise » (p. 7), ou plutôt qui interdit : « Tout ce qui touche à *Mutterlich* [« maternel »], à *Muttersprache* [« langue maternelle »], à *miiternel* en somme, j'ignore. Zone interdite » (p. 9). Et puisque écrire vise fondamentalement à se rebrancher sur le corps de la mère via l'instrument érotique d'un langage devenu corps, cette interdiction pèse sur l'écriture même :

[...] Je demande l'autorisation - je ne sais pas à qui je la demande, ou à quoi, mais je sens bien qu'il y a un interdit d'écrire auquel je dois demander toute chose - et demandant cette chose je demande toute chose - lisse affaire de platine, cette puissance qui dit non (p. 55).

Une puissance paternelle, sans doute (« Monsieur la puissance » [p. 8]), qui, d'un même mouvement, exige qu'on cesse d'être un enfant et qu'on renonce au désir enfantin et scandaleux de recoller au monde-mère depuis le langage même :

toujours actuelles, les questions-viols, genre qu'est-ce que tu veux faire plus tard? ou : quand cesseras-tu d'être un enfant? 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, au x^e d'une enfance moins nommable encore, je confirme, il reste à trouver comment l'être (p. 47).

C'est cet interdit, sans doute, qui détermine la peur associée à l'acte d'écrire : « J'ai peur, j'ai eu peur toute ma vie, c'est la trame de mon existence, fondamentalement je suis né pour la peur, parmi toutes les peurs que j'éprouve c'est l'écriture la plus grande peur » (p. 79). Et aussi, bien sûr, la punition : « À peine je lève le petit doigt je

suis puni et vous? » (p. 60). Fourcade parle encore de « [s]on angoisse d'écrivain » (p. 21), et dit nettement : « [...] écrire est l'une des terreurs que je connais le mieux » (p. 103).

Cependant, peur ou angoisse ont une autre raison, plus grave peut-être. Elles tiennent à ce que l'écriture, telle que la conçoit et la pratique Fourcade, n'est pas seulement une transgression de l'interdit touchant à la mère, elle est aussi ce qui ouvre le sujet écrivant à sa propre alterité - j'y reviens bientôt -, et, au-delà, à l'inhumain : « Je vais être précis: peur de cette fin de tout qu'est le commencement le plus simple » (p. 41), ce qui revient à dire que « le poème est la fin de tout » (p. 42). La fin de tout ce qui est humainement familier et rassurant, l'entrée dans le travail de la pure métamorphose, c'est-à-dire de la mort. On le verra tout à l'heure plus en détail : comme « le désir » (p. 38) dont elle est inséparable, l'écriture a à voir avec la mort, ou encore le réel. En d'autres termes, écrire, c'est faire l'épreuve de ce qu'elle appelle « l'autisme » :

[...] Autisme - tout l'autisme qu'il faut pour entrer dans son texte, et s'en tenir à la lecture. J'entre dans la lecture. J'entends la phrase « un pas de plus et c'est l'autisme ». Il me semble que je dois franchir ce pas. [...] il y va de ma condition d'écrivain. Voici, c'est lourd: l'autisme cet état seul rend possible une lecture intégrée du texte, qui relève d'une insensibilité absolue; je dois donc travailler une absence d'état insupportablement. De même seul il-elle favorise l'accès à l'écriture ouverte du texte à laquelle mène, précisément, cette lecture minérale, écriture qui relève d'une déchirure (pour que surface l'objet prairie léger, enfin ajoute à tous les objets créés seuls vrais), (p. 32).

On remarque ici une étrange substitution de « la lecture » (« entrer dans son texte, et s'en tenir à la lecture ») à « l'écriture » (« l'écriture ouverte du texte »). On l'avait déjà au début de *Rose-déclat* : « Rose nuit sur le monde j'appuie d'instinct j'appuie sur la pédale pour une lecture plus vite »⁸. L'explication est donnée un peu plus loin par l'auteur lui-même :

Seule la parole parle, je suis loin de l'avoir su tout de suite. Je pensais qu'il fallait que je m'extorque un poème - c'est tout le contraire, ça s'avale, ça bascule en soi, et dans ces moments-là vraiment on ne parle pas. Ce n'est pas de ma faute, on ne m'a pas appris la grande directive de la poésie démon temps, « look in your own ear and read », l'exhortation de Pound reprise par Zukofsky, c'était si simple, je n'avais qu'à regarder dans mon oreille et lire, et si je l'avais su je n'aurais gagné tant de temps, au lieu de quoi j'ai fait tout le chemin seul, tard et nauséusement et en errance (p. 42).

⁸ D. FOURCADE, *Rose-déclat*, Paris, P.O.L., 1984, p. 9. Voir à ce propos L. FOURCAUT, « *Rose-déclat* de Dominique Fourcade : une libération allégre du sens par le travail de la métamorphose » (inédit, dactylographie), pp. 22-23.

Il y a en somme une dialectique lecture/écriture de son propre texte. L'écriture « ouverte », c'est-à-dire capable de ne pas se laisser enfermer dans des formes et donc dans un sens déjà là, est conditionnée par la faculté de « lire dans son oreille » (de sorte que, quand se faisait le poème, « j'écoutais » [p. 40], explique l'auteur), d'y lire ce qu'y parle la parole, soit la libre et allègre deambulation d'un hors-sens protéiforme, les mots se distribuant au gré de toutes les connexions possibles- ainsi qu'en témoigne la poétique de Fourcade dans ce livre, une poétique qu'il va falloir examiner-, en un espace de parole ou d'écriture ou « Jes mots sont a tout le monde c'est cela qui est nouveau, attirant, liberant, il y a seulement un tarif d'improvisation » (p. 73). Quiconque s'aventure dans ce type de lecture/écriture sort des voies balisées du sens et s'engage dans un non-lieu de la littérature où il doit « travailler une absence d'état insupportablement », c'est-à-dire sortir de soi, s'affranchir du « je », figure imaginaire qui s'était formée à l'intersection de tous les reflets renvoyés par les mille miroirs que nous tend la fable générale de notre mythologie (ou : qui s'était tissée de l'entrecroisement de tous les réseaux signifiants qui nous constituent et 011 sommes pris). C'est pourquoi Fourcade peut affirmer: « Je devinais que le poème devait se faire sans moi [...] » (p. 40). Donc, écrire, en effet, c'est faire l'essai répété d'une qualité particulière d'angoisse ou de terreur.

*

Car s'il s'agit effectivement de faire retour à l'enfance, de retrouver autant qu'il est possible, par ce travail consistant à *laver* le langage de tous les sens nécrosés et rancis qui s'y sont à la longue incrustés, le sentiment enfantin et enchanté des choses et des mots, il n'est évidemment pas question de regresser à une « Jangue bebe » (p. 8), la langue de « l'enfant arriéré » :

je suis l'enfant arriere et sa mere
 aggeu aggeu dis aggeu mon cheri
 arreu il a d taffeu agggaguigui
 je suis l'enfant
 et la mere arrieree (p. 8)

Car cela, c'est la parole-enfant soufflée, dictée par les adultes: une caricature grotesque de cette matière plastique que l'enfant véritable sait malaxer à plaisir de bouche, produisant ce que Fourcade appelle « le babil » : « Si vous arrêtez le babil vous arrêtez tout, il faut le savoir » (p. 40). Ce babil s'obtient, chez le poète, en regreffant le langage sur le corps, le corps pulsionnel : « Les livres si tu changes une lettre tu as les lèvres et inversement, dit la question. » (Quatrième de couverture). La paronomase dit très bien ce transfert de l'intellectuel au sensuel, le mot redevenant une chose dans la bouche, une forme matérielle enfantée par les lèvres.

Rendre la parole à l'enfant en soi qui continue de désirer et de ruer dans les brancards, lui donner enfin *voix au chapitre*, tel est bien le programme de *Esf-ce que j 'peux placer un mot ?*. « En somme ce livre revient à demander à l'enfance de prendre une voix d'aéroport pour les annonces principales ; de même pour les annonces secondaires. Tels sont les besoins de l'écriture » (Quatrième de couverture). L'enfant, donc, et le poète à sa suite et à son image, se sert de « l'objet mot » (85). Leur but, on l'a compris, est de pouvoir ainsi « parler [...] le maternel » (p. 77). Il semble que cet objet mot, ce mot-chose, ait deux propriétés principalement. L'une consiste à être, non ce que les mots sont dans l'usage courant qu'on en fait, à savoir le support, la vignette de comportements socioculturels codés : « Surtout pas un mot dont ce serait le métier de pleurer aux funérailles, ni un autre de rire aux noces » (p. 8), car alors les mots sont la monnaie vile de la *comédie humaine*, mais au contraire le médium, le bon conducteur entre le désir humain, voué à en passer par le langage, et son objet, le monde maternel. Pour cela, il faut que le mot soit en effet comme une chose : friable, fragile, perméable, périssable, rentrant sans difficulté ni réticence dans le grand bat anonyme des métamorphoses, et donc y conduisant tout droit celui, le poète-enfant, qui comptait précisément sur lui pour qu'il l'aide à accéder à ce bal dont la fameuse comédie à l'inverse, farouchement, détourne : « - non - un mot dont le métier serait d'être une perte, un naufrage, de faire un métier de mot de s'exercer à disparaître », en entrant dans la composition d'« un vers-prose de dilution » (*ibid.*).

L'autre propriété du mot-chose, capitale, c'est, justement, qu'il est pareil à une chose. Non pas un signe verbal, support contingent et docile d'un signifié, simple fantassin de la cohorte des sens institués, mais un être nature!, qui incarne littéralement son sens, qui le précède et le produit. Fourcade en donne un très éclairant exemple :

Savez-vous ce que c'est que surfer? Le seul fait d'écrire le mot me donne l'expérience de son sens; chaque fois qu'il se pose sur la page je me trouve mené à la crête d'une vague, en flexion sur une planche au bord d'un rouleau qui n'en finit qu'avec le poème, et pas toujours vers le rivage (p. 37).

Mot-corps, en prise aussi directe que possible sur le réel, enraciné dans le monde comme une herbe ou une plante :

ainsi plus facilement que moi
les rêves disent leur mot
les prairies aussi
leurs mots
aristoloches
cytise salicome faux ébenier etres à deux lèvres
pensées (pansies) dites dites
bouillon blanc mignonse hieble fétide je vous donnerai les clefs
des ombellifères

foules de desirs bourrache gentiane amere orobanches lamia-
cees labiacees" gros ail colchique sabot de Venus cirse
menthe (pp. 26-7)

Cette enumeration, en un véritable poème (disposition, rythme, musicalité, grâce et étrangeté), de noms de plantes, rares pour la plupart, dont le sens, par conséquent, est peu clair, voire inconnu, vise et produit cet effet que ces noms regressent à l'état de mots, d'objets mots, qui sont donnés comme « dits » par « les prairies ». Des lors, ces mots apparaissent aussi naturels, dans la parfaite fraîcheur de leur sens évaporé, que les plantes qu'ordinairement ils désignent. Surtout, comme ces plantes, ils se proposent à nous comme les authentiques produits de la terre-mère, ou encore, ainsi que le pose d'emblée le titre de cette partie, d'une « amniotique prairie » : étant dans le langage comme plantes sur la terre - ou poissons dans le bain amniotique, étant, en somme, en « immersion dans la langue » (p. 76) -, en naissant, y retournant, l'exprimant, puisqu'elles sont autant d'« êtres à deux lèvres ». Ainsi le langage, cessant d'être un système de signes arbitraires, devient-il l'expression même du monde réel et maternel, la trace vivante, organique, des « desirs » qui l'irriguent: le *chant du monde*, comme dirait Giono.

Par le truchement du corps des mots, on cherche à étreindre le corps du monde. En grand poète, Dominique Fourcade s'attache donc à *naturaliser* son texte¹⁰. On avait d'emblée de cette démarche foncièrement poétique une très belle illustration dans la première partie, les mots étant identiquement assimilés à des plantes :

eglantiers
comment vous situer sans autre forme de procès parmi ronces
comment
sinon au juge

⁹ LABIACEES et LAMIACEES au LABIEES : « famille de plantes dicotylédones gamopétales à fleurs labiées » LABIE, IEE : « Se dit d'une fleur dont la corolle présente deux lobes en forme de lèvres, et PAR EXT. de la plante qui porte ces fleurs » (*Le Nouveau Pêli/ Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1993, p. 1248 A). De la « chose à deux lèvres ». De la même façon, « réponse » implique ici son homonyme « réponse ».

¹⁰ Semblablement, Jean Giono naturalise son texte naissant dans l'incipit de *Que ma Joie demeure*, afin de l'ancher d'emblée au ghetto du symbolique, en recourant au même mythe d'une écurie-herbe qui serait enracinée dans le monde: « C'était une nuit extraordinaire. / Il y avait eu du vent, et les étoiles avaient éclaté comme de l'herbe. Elles étaient enroulées avec des racines d'or, épanouies, enfoncées dans les ténèbres et qui soulevaient des mottes luisantes de nuit » (Giono, J., *Œuvres romanesques complètes* [Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »], t. II, 1972], p. 416).

Voir Fourcade, L., « Un Texte extraordinaire? » in « *Que ma joie demeure* ». *Ecrire-gérer ?*, *La Revue des lettres modernes*, Jean Giono & Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, pp. 185-232.

les mots blé vert les faire tenir en haut de la colline
et les mots flaques
où les poser
le long du chemin
en redites
par ce temps de chien
page je te soupçonne des pires glissements de terrain (p. 9)

Dès lors que les mots sont ainsi *réalisés*, le texte l'est à son tour. Les mots sont des plantes, ou des « flaques » ? Lui sera donc une terre, et même une terre en mouvement, sujette aux « glissements de terrain » – de sorte qu'il répond à l'admirable devise du Nautilus de Jules Verne, « Mobilis in mobile »¹¹ : mots en liberté dans un texte en transformation, en continue métamorphose.

Ainsi, de proche en proche, mais inflexiblement, Dominique Fourcade s'acharne-t-il à façonner « une langue orgiaque complice et tendre et qui vous comble, et par elle un contact avec le monde en tous points aussi stupéfiant qu'elle » (p. 76), même s'il affirme – dans « Pas sans l'amitié » – que cette expérience cruciale, il n'a pu la faire que dans et par l'amitié, et qu'elle lui « a été refusée plus tard par l'écriture (laquelle n'est vraiment pas faite pour ça) ». C'est pourtant bien ce à quoi elle tend, comme en témoigne l'ensemble de ce livre.

*

C'est peu dire que ce programme ne va pas de soi. Écrire des mots qui touchent au réel, c'est en effet presque impossible, dans la mesure où le poète subit en permanence la pression de la langue commune, à l'intérieur de laquelle, pris au piège, inéluctablement coupé du monde, puisqu'elle fonctionne par définition en vase clos, il est livré aux sirènes du désenchantement. Inversement, entrant dans son texte, il prend conscience qu'il « ne s'affranchira [...] plus de ce texte. Je devine [*ajoute-t-il*] que c'est ça, être prisonnier. Ou que c'est ça, la liberté inversée » (p. 31). C'est donc très délibérément qu'il « [*se*] constitue prisonnier du texte » (p. 35).

Dans un premier temps logique, il importe de briser le carcan de la langue-ghetto du symbolique : « Il faudrait d'abord que la langue se dissolve » (p. 13). Pour avoir chance d'en placer un, de mot. Mais ce n'est jamais gagné, la crainte le saisit de n'avoir encore pas vraiment avancé, pas réussi à faire de brèche dans l'enceinte de cette prison dorée du « monde humain » (p. 84), humanisé par sa langue : « Depuis (mot qui n'a pas de sens pour moi), je semble avoir écrit des livres, certes ; mais je vis

¹¹ Verne, J., *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1990, p. 70.

sous la menace que ce soit un simulacre, et rien ne serait plus abominable » (p. 49). Affreux, assurément, le « doute suprême de savoir si on a jamais vraiment commencé » (p. 79). Cette nécessité de substituer une langue d'effraction, une « écriture ouverte » (p. 32), à la langue du *bon usage*, Fourcade la fait toucher du doigt dans l'opposition qu'il instaure, dans « Refrain d'orfraie », entre « chanson » et « refrain ». La *chanson*, ce serait la rengaine des formules et des pensées normées, toutes faites ; de sorte que, oui, « il faut se méfier de ceux qui disent je connais la chanson, c'est les pires salauds » (p. 49), parce que, loin de vouloir en sortir, ils s'y complaisent et en tirent argument pour vous flatter, vous chapitrer, vous asservir, etc. Le *refrain*, c'est cette écriture qui s'attaque à la chanson, comme l'acide attaque le cuivre. Et qui le fait en vertu de ses trois attributs majeurs : rythme (qui rebranche les mots sur le corps désirant) ; puissance de déconstruction du ronron, volonté d'effraction ; et obstination de ce qui fait inlassablement retour, comme un bélier, car « briser le cours de la chanson est ce que l'on veut faire » (p. 47) :

enfance

avait 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 (p. 45).

*

Or l'enjeu de pareille infraction à la langue de la norme et du *bon sens*, repétons-le, est de taille. Car ce qui se joue alors, c'est la possibilité, la chance d'accéder enfin et à soi et au monde. Accéder à soi, en se dégageant de cette image de soi dans le miroir des mots, de ce *mirage* dont j'ai parlé. En dépliant obstinément les plis - représentations, fantasmes, illusions, poches de sens - enkystés dans la langue, l'écriture selon Fourcade décompose du même coup, peu à peu, ce mirage, laissant advenir l'autre-ensoi, cela qu'il semble appeler « le mort du sujet » (p. 64) (prenant à contre-pied le syntagme, l'expression toute faite « (entrer dans) le vif du sujet », c'est-à-dire, sauf erreur, le « point mort du sujet » (p. 67), ce qui reste quand la superstructure illusoire qui constitue le « sujet » individuelle a été déconstruite, qu'elle a été comprise comme une collection d'emplois ou un répertoire de rôles sédimentés dans la langue-culture - à ce propos, exemplairement, le poète dit avoir pris au sérieux, enfant, le jeu « au papa et à la maman », ce qui, ajoute-t-il, « m'a conduit à faire l'un et l'autre indifféremment quand un rôle était défaillant - cela m'a beaucoup servi plus tard, me guidant dans les différents rôles existentiels ou la langue m'impliquait » (p. 48) -, quand enfin cet édifice est tombé sous les coups de boutoir des « refrains », laissant le champ libre à l'affirmation de soi comme étranger au « JE » (pp. 43, 54) qu'on est censé être. Après

Rimbaud et son fameux « JE est un autre »¹², après Hugo et sa prodigieuse intuition des mers souterraines de l'inconscient, Dominique Fourcade, de façon bien plus radicale, fait éclater dans l'écriture le JE aliéné, subvertit l'identité contrôlée et se soumet au travail de la métamorphose, en une véritable poétique de l'altérité. Aussi bien s'écrie-t-il : « Et puis, plus de contrôle d'identité s'il vous plaît. Ni sur le nom du mot, ni sur l'adresse, ni sur l'origine. Ni sur l'emploi » (p. 13). Et pas non plus, ajoutera-t-on, sur le sujet manipulant ces mots. Car ce sujet est profondément perméable à son autre :

le mieux, pour réussir à s'absenter, est de mettre un doigt dans la confiture. Langueur monstre. Tout doigt est un doigt délinquant. Dans la gorge pour faire vomir, voyez le préposé à l'identité judiciaire, dans la promiscuité caractéristique de la prise d'empreintes, je travaille avec le doigt d'un autre (p. 22)

Pareille émergence de l'autre en soi est non seulement scandaleuse, elle effraie l'écrivain, qui ose à peine s'avouer à lui-même dans quelle expérience vertigineuse il s'engage :

[...] de fait je sens bien que je suis encore l'autre, dans le vertige au-delà de l'enfermement, mais ; je ne l'ai jamais dit, pas même à moi-même, de peur que tous se détournent pour de bon, à commencer par moi-même - il m'en coûterait tout texte [...] (p. 33)

Il faut donc se résoudre à faire l'abandon du JE :

On ne m'a nullement appris à envisager que la parole ne dépende pas de moi. La parole ne dépend que de la parole, peut-être que ça ne s'apprend pas. Comment voulez-vous que JE parle, dans ces conditions? Seule la parole parle, je suis loin de l'avoir su tout de suite (p. 42).

Et si, comme on l'a vu, « le poème est la fin de tout », il est aussi la fin du moi, et en effet « cette fin de tout / s'engage sans moi » (p. 42). Non seulement le JE y perd le contrôle de ce qui s'écrit, mais il est transformé par ce qui s'y trame : « [...] l'acte d'écrire un mot. L'acte ou un mot vous écrit » (p. 91). Ou encore : « Le moi que je travaille est le mot » (p. 88) - À ce compte, le poète peut bien déclarer : « [...] moi qui suis sans hominisme » (p. 99) - Un dédoublement se produit donc dans l'écriture, en vertu duquel si JE reprend la parole, c'est au détriment du non-sujet (ou du « mort du sujet ») de l'écriture :

[...] De fait, les mots qui échappent à JE ne sont pas les miens (ils sont tout à fait

¹² Rimbaud, A., Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, (*Œuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », « La Pocholeque », « Classiques Modernes »), 1999, p. 242

deplaces), pas plus que sa voix, cette allegorie, n'est la mienne et ainsi va ma vie: Landis que JE parle tout seul dans la plus grande isolation je ne peux placer un mot - pour une plus grande solitude (p. 54).

Au contact des mots-choses, l'autre-en-soi reagit, 9a Jui parle, 9a le touche, 9a l'aiguillonne et libere en Jui la parole autre, filt-ce d'abord sous Jes especes du cri - experience de l'enfance, certes, mais que reenclenche l'ecriture :

moi: poussant un cri chaque fois qu'un mot me touchait
 cri inconnu de moi dont aujourd'hui encore je ne sais s'il venait de moi
 redoublant de cris quand une sequence de mots venait a m'effleurer
 partant dans des piques
 et ne pouvant jamais compter sur des intervalles reguliers
 (entre Jes mots, a l'interieur des rafales)
 jusqu'a ne plus rien contrôler de mes cris (p. 81).

Au total, l'ecrivain voit se former fugitivement à la surface mouvante de son texte Jes differents mois dont il s'avise alors qu'il est fait, ou pour ainsi dire feuilleté, chacun de ces mois correspondant à un des plis que l'ecriture, en avançant, défait successivement. Ecrire (de la poesie), c'est déplier, se déplier, et replacer- les mots, soi-meme - dans la ronde sans fin des metamorphoses: « ainsi Jes mois affluent, se succedent, ou plusieurs en meme temps, mais jamais tous Jes mois du moi, à la mort il en reste encore, la poesie est la pour ça » (p. 107). La mort, parce qu'elle est retour dans le continuum aveugle des transformations universelles. Paraphrasant Montaigne, on dira qu'ecrire (de la poesie), c'est « apprendre » (p. 50) à mourir. En attendant, c'est apprendre à arracher sa voix à la « monophonie »¹³ à quoi la reduit l'unicite bornée du JE pour la replacer dans la « polyphonie » generale :

[...] Alors que la vie est une polyphonie il est étrange, dans le souvenir que j'en ai, qu'elle me parvienne comme une monophonie. Je comprends que mon travail consiste à faire respirer cette monophonie, à en elargir le spectre et à la stabiliser (Quatrieme de couverture).

*

Faire le deuil de sa voix singuliere, de son identite propre, s'arracher a / *humain*, *l'rop humain* : on comprend que, pour Fourcade comme pour tout ecrivain veritable, l'ecriture soit une experience radicale de la perte. Dans l'effroi, le vertige ou l'ivresse,

"Monophonie que Fourcade n'hesite pas à reprocher à Mallarme, qu'il oppose sous ce rapport à la poetique du « toul aHive » (pp. 57, 59) de Manet: « Mallarme, Jui, dans une monophonie consternante, placardail, à la place du poeme, le programme du poeme et ses volontes [...] » (p. 68).

le poete, quand ii s'aventure dans cette ecriture-la, eprouve la deletere jouissance de s'abtmer. Mieux, ii larecherche:

Je vais vous dire ce que ce mot n'est jamais: il n'est jamais, ou trop rarement, je paraphrase une lecture recente, « ce quelque chose de grand et de luxueux dans lequel je puisse sombrer totalement » - ou bien ii est luxueux et grand, mais je ne parviens pas a y sombrer, ou bien ii est continent et infime, et plus ii est infime plus j'y sombre. Viens, mon anodin, viens (p. 22).

Aussi bien ecrit-il : « [...] j'attends que la parole me prenne long long temps de perdition » (p. 25). Et encore ceci : « jour apres jour je me convertis à ma debilite profonde (je m'ennuie quand je ne suis pas debile) » (p. 28). Debilite : etat (revendique) de qui gofite à l'etrange volupte qu'on trouve à sortir du sens et de soi. Car c'est bien un but que l'on poursuit : « S'il y a un texte c'est malgre moi, et je suis dans lm passage injouable ou j'ai tout à perdre. Je veux bien d'ailleurs tout perdre à condition que l'on medise comments'y prendre » (p. 104). Et un resultat, meme incomplet, dont on prend acte : « [...] je me suis defait (l'ecriture m'aura au moins servi a ...) mais jamais assez » (p. 103). Cependant, ii y a fallu un apprentissage, car d'abord on reculait devant la radicalite monstrueuse, indecente, de ce desir de se perdre: Fourcade definit son « itineraire d'ecrivain » comme une « experience de fuites, de derobades, honte de ma propre perte » (p. 55).

*

Et l'on comprend bien pourquoi un tel resultat, si paradoxal, peut etre obstinement recherche. Cela tient a ce que se perdre en pratiquant la decomposition des fonnes, des identites, des roles et des sens, est la condition pour acceder au reel, au monde infonne, impersonnel mais irresistiblement savoureux et vivant des flux, des dynamismes, des rythmes, des danses. Et puisque le texte de Fourcade, redisons-le, se nourrit de *rejechir* ses buts, ses impasses, ses espoirs, son travail, on ne sera pas etonne qu'il dise et repete ce qu'il escompte de ce travail : *toucher enfin au reel* - parvenir à y placer pour de bon ses mots -, parce que lui, le texte, n'aura cesse de jouer sur sa matiere, sur ses rythmes, sur l'entrelacement dansant de ses reseaux, sur son propre reel, en somme. Il vise enfin, ce texte, à etre tel qu'il puisse se superposer au monde, coïncider avec lui, s'aboucher avec lui, s'effor...:ant de devenir - la formule est importante- « la page langue monde » (p. 74).

Citons Jes derniers mots de la quatrieme de couverture: « [...] c'est seulement si je pouvais placer un mot que j'aura is acces à la vie, cependant pour placer un mot ii faut d'abord etre vivant ». Vivant, c'est-a-dire degage de toutes les fonnes - langagieres, culturelles, litteraires, morales - qui corsetent le desir. L'enjeu est tel qu'il s'annonce plusieurs fois :

parce que, des le depart, j'avais le sentiment que l'ecriture etait le seul chemin vers l'existence - y menant droit - par tous refrains orduriers - allez comprendre - rien ne pouvait etre entrepris sans passer par elle - ce qui revient a dire : n'ecrivant pas (etant de longues annees dans l'incapacite d'ecrire), je ne pouvais rien entreprendre et surtout pas de vivre (p. 48).

Et ceci, tout a fait bouleversant: « [...] mais maintenant, apres Jes mots de Manet en ouverture¹⁴, joie et peur le monde est la et je lui demande : puis-je te citer, m'allonger contre toi, etre en avant-amour sans que la mort en sache rien ? » (p. 72). Monde-mère, de toute evidence. Ou comment jouir de la mort maternelle - du retour fusionnel a l'informe - sans encore mourir, par la grace d'une poetique des connexions hors-sens tous azimuts.

*

Venons-en donc a cette poetique, pour en preciser les aspects principaux. Le modele - mais c'est mettre un nom sur une pratique bien anterieure - en est trouve par Dominique Fourcade dans « l'en-tete du papier a lettres de Manet » (p. 57) vu a une exposition *Maf/arme*. Il s'agit de « la formule : « Tout arrive » » (p. 58), immediatement perçue comme dotée d'un grand pouvoir de « magie », et definissant, chez les peintres « de Manet a Cezanne » (p. 59), « le moderne » meme. Rappelons ici que Fourcade est aussi un spécialiste eminent de cette peinture, notamment de celle de Matisse, et que son livre precedent, *Le Sujet monotype*, reflechissait sur la technique des monotypes d'Edgar Degas (sans doute le « E. D. » mentionne aux pages 71 et 72). Quoi qu'il en soit, cette formule de Manet lui semble une revelation capitale: « [...] voici qu'en une seconde, la seconde que durent les mots « tout arrive », cette poetique m'est exposee dans la plus grande ouverture. En forme de vertige. Comme nue » (p. 59). Ce qu'elle signifie, ou du moins qu'elle implique? Quelque chose comme ceci : la decouverte eblouie que tout mot, s'il est soustrait a l'empire du sens, je veux dire a l'ensemble des relations semantiques plausibles, rationnelles, instituees dans lesquelles il est ordinairement pris, que tout mot est susceptible d'ouvrir librement sur quantite de possibles, grace a des connexions multiples, ainsi qu'il etait dit deja, dans *Rose-decllic*, par le biais du symbolisme pluriel de la « rose » : « Rose des comme et des comme et des ainsi que rose-decllic des comparaisons precise machine a vertiges (qui montent de cette incorruptible comparabilite de tout maintenant au sein du reel) rose a repetition »¹⁵. Oui, « l'incorruptible comparabilite de tout » au sein d'un texte qui, faisant droit, lachant la bride a son propre reel, retrouve quelque chose du fonctionnement du reel meme.

¹ C'est-a-dire « tout arrive », ainsi qu'on va le voir plus loin.

¹⁵ Fourcade, D., *Rose-decllic*, op. cit., p. 9. Voir a ce sujet Fourcaut, L., « Rose-decllic de Dominique Fourcade [...] », pp. 19-20.

Ainsi traite (comme un mot-chose rendu à l'empire *des sens*), le mot ouvre un espace inouï" à l'écriture, espace choregraphique¹⁶ plus que littéraire:

imaginons
que j'aie par miracle
le champ libre
je place un mol (c'est lui, le champ libre) (p. 14).

De sorte que cette poétique du « tout arrive » entraîne toutes sortes de décrochements et de derapages (par rapport à l'attente du lecteur réglée sur le *bon sens*). Decrochement dont procède, par exemple, ce paragraphe de « Tout arrive » :

evidemment les conditions ont un peu change avec Jes cameras actuelles d'ou je suis je vois dans ma tete la fleuriste composer le bouquet se gratter penser a acheter un grille-pain piloter ma journee j'en ai parle aux gens du poeme chez Canon on ne peut plus se suffire de surveiller le trafic du boulevard peripherique ii y a aussi a filmer la croissance de la salade (p. 60).

Passage caracteristique, exemple d'une petite viree primesautiere hors du sens, pleine de fraicheur, de nature! et d'etrangete : d'une *nature/le* etrangete. Exemple de derapage, ce petit ensemble de trois lignes :

je suis avec une fille dans Jes toilettes, qui identifie tout de suite le sang de furet sur mes menottes, ne me demande meme pas le mot de passe, et qu'elle ne me denonce pas me lie a elle pour la vie (p. 63).

Voilà un de ces derapages « toutarrivesques » (p. 61), comme il le dit lui-même, ou il entre du fantasme, de l'onirique, une sorte de candeur enfantine, mais qui demeurent liés au reste du texte, imbriqués dans son tissu par plusieurs fils discrets, mais décelables.

Muni de « ces deux mots pour poétique », Fourcade se plaît à faire surgir sur la page des

objets toutarrivesques sentinelles type le kaleidoscope 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 (p. 61).

¹⁶ De là les nombreuses mentions de danseuses et choregraphes contemporaines : Dominique Mercy (p. 61), Vera Mantero et Emmanuelle Huynh (pp. 65-66), Pina Bausch (pp. 80, 89), Mathilde Monnier (p. 88).

Il est certain que cette poétique du décrochement et de la surprise comprend de *l'aleatoire*, comprenons la chance laissée à quelque chose de la Chose de se frayer un accès, une voie et une voix dans le langage, « ces deux mots si fiables [*tout arrive*] [...] incluant du hasard de la plus haute qualité, jeune, // et qui impose son style, en même temps que sa nécessité, sans feinte » (pp. 70-71). Et que donc cette écriture « toutarrivesque » ne va pas sans une dose d'« improvisation » (p. 73). Laquelle, à l'occasion, s'avoue: « Deux cigarettes dans la nuit (pour dire le genre d'impro) » (p. 77).

Écriture du fragment, aussi, par conséquent, ou plutôt de la syncope, en ce sens que, pour mieux tendre son texte, le faire maigre et nerveux, le poète doit obtenir qu'il vienne pour ainsi dire buter régulièrement contre son dehors, le réel, l'amorphe ou l'informe réel. D'où cette ((écriture à tirets)) dont Fourcade dit avoir trouvé « les prémisses » chez Mallarmé :

on me fait observer (un très proche) que Mallarmé avait développé, non, pas développé, donne les prémisses, dans *Notes pour un tombeau d'Anatole*, dans *Epouser la notation*, d'une écriture à tirets qui aurait dû me donner des idées, que je n'ai pas su voir et qui est précisément tombée dans l'oreille de l'ami sus-mentionné (p. 70).

Voici un exemple, entre beaucoup d'autres, de cet usage si particulier des tirets :

est une l'enfance théorie des probabilités¹⁷- tout arrive, mais enfin pas encore -done 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-el (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 crepu, crete, croquant, craquant, tranchant, perle - la parenthèse se referme toute seule - (pp. 46-7).

De cette poétique, dont il dit qu'elle est « la moderne » (p. 71), Fourcade ajoute que, quand elle s'est inventée avec Mallarmé, « on n'a pas entendu ses espacements ses *de nulle part à nulle part tirets* son rugby » (*ibid.*). Comme si ces tirets, en cassant à tout bout de champ la phrase, l'obligeaient à se confronter au « nulle part », au hors-sens.

Le premier des textes qui composent la partie « Placets », intitulé « PLACET HIRUNDO » (mot latin qui signifie « hirondelle »), doit se lire comme une admirable

¹⁷ Lire: « l'enfance est une théorie des probabilités ». Pareil bouleversement de l'ordre syntaxique attendu ne doit pas être imputé à une volonté, par exemple, de chucher; encore moins est-il gratuit. Ce procédé participe de la « poétique » générale consistant à briser la gangue langagière qui nous coupe des choses, pour rouvrir un accès au hors-sens, ou à un sens vierge.

mise en abyme de cette poetique que l'auteur entend mettre en reuvre, telle que je viens d'essayer de la definir. Tres sommairement, on dira que le vol d'hirondelles, avec les proprietes particulieres, deconcertantes que le poete se plait a lui reconnaitre, decrit indirectement les modes de fonctionnement, de developpement, de bifurcation du texte meme, les dynamismes qui l'irriguent, l'« electricite » qu'il s'efforce de capter et de diffuser. Voici ces lignes :

PLACET HIRUNDO

hirondelles, en ceci que leur etre ensemble est le produit d'une energie improvisee et destinale comme d'une fable, celle qu'alimente a l'infini mais interdit de modeliser le recouplement de leurs trajectoires. auras de [l'air, qu'elles ecrement- pareillement Jes mots, they skim ii, hirondinately. et on ne saitjamais a l'avance rien de leurs impulsions ; n'ine peut-on connaitre simultanement la vitesse et la position des mots d'elles. elles sont infatigables, femininement telles les mots, inexplicablement infatigables, puis subitement a bout de force et la pas plus que les mots elles ne s'en relevant. l'energie cumulee - d'une electricile qu'elles tirent les unes des autres, et c'est dramatique quand ce cumul se dissipe du fait de leur depart (ou qu'il n'en reste qu'une, attardee)- vu comme ea, de profil, un mot seul (le premier arrive, par exemple, l'avant-coureur, ou l'etre de hasard) ne peut rien. [...] (p. 90).

Pour en terminer avec ce bref aperçu de la poetique a l'oeuvre dans ce livre, il convient d'ajouter qu'elle repudie les *images*, entendons les images litteraires, *poetiques* : elle fuit comme la peste tout esthetisme, toute complaisance vis-a-vis d'un quelconque poetisme, toute metaphore de convenance ou de parade: « [...] aussi objectivement qu'une pomme dans une aquarelle de Cezanne, sans metaphore, un mot ne se produitjamais dans le jour [...] » (p. 88). Et l'on trouvera effectivement tres peu d'images, stylistiquement parlant. Si on lit quelque chose comme ces trois « vers » :

un clafoutis de rossignols
au sol
un cloute de (p. 28).

on ne doit pas y voir une metaphore, mais bien plutot la *realisation*, au sens plein, litteral du mot, de *quelque chose*, justement, quelque chose d'inedit, de pris sur l'informe, et, a ce titre, d'infiniment seduisant pour le desir. C'est en ce sens, il me semble, que l'auteur affirme: « [...] !l'image n'est pas une image, mais une experience[...] » (p. 63). Fourcade, repetons-le, s'acharne *a fabriquer du reel* dans le langage, *avec du langage* - seule fin: on pour lui, on l'a compris, d'avoir chance de *faire corps* avec le reel-mere-, tel cet « objet leger prairie, enfin AJOUTE A TOUS LES OBJETS CREBS SEULS VRAIS » (p. 32, souligne par moi). Il insiste la-dessus : « [...] par rapport a l'affaire qui m'obsede, / de realiser en tous points » (p. 69). Tel est bien le programme qu'il definit et se fixe quand il ecrit:

[...] Parfois je me sens dans une grande salle de billard ou je sais que LE POEME DOIT

SE FAIRE À PARTIR DE LA MATIÈRE MÊME DES GESTES SINGULIERS DES JOUEURS, de la fumée, des voix basses, de la feutrine verte des tables aux bords élastiques, espace et temps que domine le son mat, étonnamment arrêté sur lui-même, des boules en ivoire de synthèse qui se carambolement. » (p. 34, souligné par moi).

*

Et puisque je viens de tenter ces quelques observations à propos de l'esthétique de Dominique Fourcade, il n'est sans doute pas inutile que je procède ici à une brève recapitulation des références littéraires, picturales, voire musicales qui ponctuent *Est-ce que j'ai pu placer un mot ?*. Elles dessinent le cadre, si l'on veut, dans lequel le poète entend s'inscrire, mais sans aucunement s'y cantonner, avec la conscience, au contraire, qu'il lui faut s'en dégager, pour aller son chemin, frayer sa voie vers le dehors, vers ce qu'il appelle « [d]es lieux crus » (p. 18): « [...] 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 [...] » (p. 62). Cela précise, voici donc ces références, à titre indicatif. Il va de soi qu'il faudrait consacrer une étude particulière aux diverses influences qui se sont exercées et s'exercent sur cet écrivain de tout premier plan. Les poètes: Mallarmé (pp. 57, 58, 61, 68, 70), on l'a noté, Rilke (pp. 17, 91), et surtout les Américains, très aimés: Emily Dickinson (pp. 19, 61, 75); Ezra Pound (p. 42); ceux du mouvement objectiviste, George Oppen (p. 61) et Louis Zukofsky (p. 42); Gertrude Stein (p. 61); Charles Olson (1910-1970), auteur de l'essai *The Projective Verse* [1950] et du poème épique *Maximus* (p. 92); Susan Howe (p. 75). Les écrivains: Proust (pp. 61, 69, 73), Musil (p. 92) et, plus inattendue, Madame de Sévigné (p. 38). Les philosophes: Nietzsche (p. 68) et Wittgenstein (p. 63). Les peintres: Manet (p. 57 *et passim*), Cézanne (pp. 59, 65, 88), Degas (« E. D. », pp. 71-2). Mais aussi Edith Piaf (p. 49) et Suzy Delair (« avec son tralala son petit tralala » [p. 47]), Billie Holiday (p. 92) et Jimi Hendrix (« electric jadyland » [p. 88], titre d'un album de 1968).

*

Mon dernier mot portera, comme de juste, sur la mort, sur la place et le rôle de la mort dans l'écriture de *Est-ce que j'ai pu placer un mot ?*, dans l'écriture de Dominique Fourcade en général. Redisons-le donc, pour finir. Comme l'illusion du semblable et du stable, comme l'identité sont conditionnées et garanties par tout l'édifice culturel du langage, s'attaquer à cet édifice comme le fait exemplairement, livre après livre, ce poète, s'y attaquer pour contenter l'enfance du désir qui est désir de jouir de la libre circulation des sens dans le change perpétuel des formes, c'est défaire le JE, dissiper le mirage du même, rentrer dans le travail de la métamorphose, et donc s'exposer au travail de la mort. La jouissance des mots-choses !aches dans le champ non borné (l'*open field*, dirait Olson) de leurs métamorphoses est, d'une certaine manière - qui peut être une manière terrifiée -, jouissance de la mort.

C'est pourquoi, au bout du compte, « ce sont les mots qui sont humains pas les hommes, les mots, sujets de la mort » (p. 98). Autre formulation: « la mort [...] regne dans les mots » (p. 73). Entrer dans cette écriture-la, c'est bien, en somme, se livrer à une sorte de « planification de la mort » (p. 74). L'écriture-Fourcade, c'est cette tentative impossible, mais portée au plus haut point de ses possibilités malgré tout, d'évacuer des mots tout l'humain, toute l'illusion de quoi que ce soit *qui demeure*, pour leur conférer - et en jouir à travers eux - la saveur et la sensuelle innocence d'une nature - d'une nature en travail, en travail de mort, ou de vie : cela revient alors au même -, les mots étant, par exemple, les herbes folles d'une « amniotique prairie » (p. 26), « d'une prairie suprême » (p. 34). Ainsi *Est-ce que j'peux placer un mot ?* fabrique-t-il ce dont il a commencé par déplorer le manque: une « langue maternelle » (pp. 9, 76), dont la charge érotique tient précisément à ce qu'elle est travaillée amoureusement par la mort:

la demande de le placer je reste avec
la plus érotique
la moins loin de la mort (p. 107).