

magdaléniennement de Dominique Fourcade :
« les grands systèmes de poésie »

*il faut juste
découdre
les lèvres c'est la tâche humaine
(p. 84)*

Les éditions P.O.L viennent de publier *magdaléniennement* de Dominique Fourcade. Elles avaient annoncé ce livre comme devant paraître le 21 novembre 2016. Mais l'auteur, comme il l'explique lui-même dans la « Note » finale, aura « repoussé sans cesse d'écrire, [...] reculé sans cesse [ce] livre, bien malgré [lui] » (p. 184), peut-être parce que « ce texte [était] impossible à écrire » (p. 170). En outre, la mort accidentelle de Paul-Otchakovsky-Laurens, son éditeur et son ami, le 2 janvier 2018, en avait interrompu le cours, suscitant le petit livre élégiaque *deuil* (P.O.L, 2018), écrit du 3 janvier au 23 mars 2018.

magdaléniennement est composé de vingt et un « poèmes » (p. 183), dont « [l]es quinze premiers [...], ainsi que le dix-septième et le dix-huitième, ont d'abord été publiés séparément par Michel Chandeigne, à partir de 2011, les uns après les autres au fur et à mesure, pratiquement dans l'instant où ils étaient écrits » (p. 183-184), le premier « ça c'est » étant en effet daté d'« août 2011 » (p. 10). Le dernier texte, « magdaléniennement », sensiblement plus long que les autres, est daté « été-automne 2019 » (p. 182). Il donne son titre à l'ensemble, mais la plupart des autres textes se rapportent eux aussi, peu ou prou, à « l'art préhistorique » (p. 127). Le premier par exemple mentionne « l'artiste de Pech-Merle » (p. 8), la grotte qui porte ce nom étant une grotte ornée préhistorique située dans une commune du Lot. Dans « Madame Cézanne », il est question d'une exposition ainsi titrée qui a donné à l'auteur « le sentiment de déambuler dans une exposition d'art cycladique » (p. 17), aussi bien « la tête [de l'épouse et modèle du peintre, telle que peinte par lui] appartient à la préhistoire des formes » (p. 21). Le poème intitulé « l'œil inondé » parle, lui, de « la frise Mitchum à Lascaux » (p. 89), amalgamant des époques très éloignées l'une de l'autre, selon un dispositif qui est au cœur du livre. Et ainsi de suite. On sait que l'adjectif *magdalénien* signifie « [r]elatif à la période de la préhistoire définie grâce aux vestiges découverts dans les cavernes de la Madeleine (Dordogne) » et que « *Le magdalénien* [est la] dernière période du paléolithique supérieur¹ ». Le mot vient donc de « Madeleine », ce qui conduit l'auteur à opérer une jonction avec celle de Proust (p. 131). Il confie qu'il a lui-même fait « l'expérience » de la grotte de Lascaux « quand [il avait] vingt ans » (p. 127).

Voilà un livre d'une force, d'une intensité et d'une beauté exceptionnelles – même si la lecture a parfois du mal à se maintenir au diapason (« pardon pour quand c'est hermétique » [p. 77]). Cela vient notamment de ce qu'il apparaît comme une sorte de synthèse de l'œuvre antérieure du poète² : les thèmes essentiels y sont présents, et sa conception plus qu'exigeante de la poésie, du rapport de l'art au réel et à l'époque, donc du « moderne » (p. 138 et *passim*), y est formulée avec une puissance et une netteté admirables. Quant au genre de ce texte tout à fait singulier, c'est un *essai-poème* : « l'essai se conduit en poème et le poème est un essai. » (p. 151). Fidèle à sa manière, qui consiste à confronter son travail à celui des artistes qu'il admire et à l'en imprégner, Dominique Fourcade multiplie comme jamais les références à des

¹ *Le Petit Robert de la langue française*, édition 2017, Paris Dictionnaires Le Robert-SEJER, 2016, p. 1501 : MAGDALÉNIEN, IENNE.

² Voir Laurent Fourcaut, *L'Œuvre poétique de Dominique Fourcade. Un lyrisme lessivé à mort du réel*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 77 », 2018.

écrivains et poètes, notamment Hölderlin, Emily Dickinson, Rilke, Proust (et Georges Bataille, auteur de *Lascaux ou la naissance de l'art*, mentionné p. 127) ; à des compositeurs, au premier rang desquels Beethoven et sa sonate *Hammerklavier* (p. 90, 140) et à des chanteurs – il aime beaucoup Aretha Franklin ; à des chorégraphes et à des danseurs, avant tout Merce Cunningham ; à des cinéastes aussi. Mais ce sont surtout les peintres et les sculpteurs (Maillol, Rodin, David Smith) dont l'œuvre est en prise sur le « moderne », en particulier Poussin, Cézanne et Matisse – « la repensée de Cézanne par Matisse » (p. 181) – qui sont appréhendés comme s'inscrivant dans la lignée directe des artistes anonymes de la préhistoire.

« le magdalénien [...] est donc le nom de l'une des époques modernes de l'humanité [...]. » (p. 130). Cette notion du « moderne » est au centre du livre (pas moins de quarante-six occurrences de ce mot). L'auteur la distingue du « contemporain » (qui se définit comme ce qui est de son temps) : « Manet [...], dans *Le déjeuner sur l'herbe*, est un étonnant contemporain, tandis que dans *Le fifre* il est un stupéfiant moderne. l'un et l'autre tellement à aimer, mais le deuxième est mon sujet. la plus grande expérience esthétique, la trame existentielle de ma vie, disons la plus grande expérience poétique, la fondamentale découverte et éblouissement, aura été la manifestation du moderne. partout où j'ai cru l'identifier je l'ai vécu à fond et me suis senti naître. » (p. 138). « [...] on nommera le mode moderne du monde » « la vérité de ce qui est à accomplir » (p. 178) en art. Il s'agit donc de déceler les manifestations du moderne depuis les temps les plus reculés, puisque « à toute phase de l'éclosion des formes de l'art depuis sa plus ancienne apparition le moderne peut être en œuvre » (p. 126). Aussi l'auteur peut-il déclarer, au seuil de « magdaléniennement » : « dans les lignes qui vont suivre il ne sera question que d'archéologie du présent, et de savoir comment il peut arriver que l'écho-foudre du présent soit le même que celui du passé. » (p. 123). Et ajouter plus loin, dans cette perspective « anhistorique » (p. 53) : « [...] poésie dépouillée de toute histoire, la condition de l'homme moderne. » (p. 160)

Pour Dominique Fourcade, est moderne ce qui tend à coïncider avec « une forme possible de l'être, très réelle et absolument universelle » (p. 95), comme c'est le cas de « la Vénus de Lespugue ». Toute œuvre moderne doit donc s'emparer de « la question de l'être » (p. 129), faire advenir, dans ses formes propres, « l'être de ce qui est » (p. 148) ou encore « ce qui a lieu » (p. 158), dont « une des plus belles [des figures des Cyclades], la *Schuster idol* » donne « une idée foudroyante ». Elle doit « dire ce que les choses sont, l'inventer » (p. 153), devenant ainsi « l'exposition d'un possible être-là du monde » (p. 167).

Ce qui est, c'est « le réel », notion majeure de l'œuvre fourcadienne, qui doit s'entendre au sens lacanien du non-symbolisable, de ce que le symbolique a expulsé de la réalité en ce qu'elle est ordonnée par lui. « Monde comme très victorieux alto / Réel comme pantelance / Rose balancement même du réel dans sa condition de production³ ». Dans « persiennes » – texte très représentatif de la poétique de Fourcade telle qu'on peut la définir, dans une première approximation, comme la mise en rapport, sur un même plan simultanément, des entités les plus hétérogènes dans la sensualité de leur incarnation textuelle –, ce « vers » : « nos décolletés fournissent du réel » (p. 25). Tant il est vrai que la grande question, la question poétique, est de façonner un corps langagier, « le corps travaillé de la langue » (p. 94), qui soit perméable au réel. Alors en effet « le réel prend forme » (p. 29). L'artiste moderne « ne travaill[e] qu'à l'audace du réel » (p. 52), à l'instar de l'auteur qui affirme : « toute la vie j'ai fredonné / sur proposition du réel / je crois que Cézanne a fait pareil » (p. 92).

À cette condition seulement, l'œuvre atteint à la « présence ». Celle-ci résulte donc de la mise en œuvre adéquate d'une poétique capable d'inventer des formes à même d'« épouse[r] le réel », comme l'explique l'auteur à propos de la statuette dite « Vénus de Lespugue » : « elle est une étude de formes, et n'affirme que la présence la présence est une chose immense, à

³ D. Fourcade, *Rose-déclic*, Paris, P.O.L, 1984, p. 11.

chaque présence son style. rien ne peut faire qu'il n'y ait une stylistique laïque dans les millénaires, c'est même le fait majeur des millénaires. une stylistique une érotique. *la présence ne se fonde que sur la compréhension d'une logique inventée qui épouse le réel dont elle fait son sujet*, logique des formes, découverte plutôt qu'inventée, qui a quelque chose d'irrésistible dès que débute son étude, et qu'on appellera logique existentielle des formes. » (p. 152, je souligne). Et il insiste : cette statuette n'est « rien qu'une présence, qui est espace parmi nous. la condition de l'écriture est de la dire en plénitude. » (p. 153)

Or il se trouve que l'écriture, et la peinture avant elle, ont détruit tout rapport *immédiat* – non encore médiatisé par le symbolique – au monde réel qui, lui, est muet : « Le monde muet est notre seule patrie⁴. » Évoquant la fresque de Masaccio à Florence *La cacciata di Adamo ed Eva* (Adam et Ève chassés de l'Éden), Fourcade la rapproche de « la frise des cerfs à Lascaux » pour cette raison, estime-t-il, qu'« eux aussi sont chassés, sur une paroi au film très mince, du paradis. pourquoi dis-je cela. parce qu'il me semble que le seul fait de le peindre chasse le vivant du paradis. » (p. 143). Ce qui le conduit à cette conclusion radicale : « la peinture, et plus tard l'écriture, est le lieu anonyme où l'enfer se déclare » (*ibid.*). Il venait déjà de définir le monde « de la préhistoire » comme « le monde d'avant la rupture qu'opère l'écriture » (p. 142). « [...] l'invention de l'écriture [a eu des] conséquences dramatiques, de délayage, touchant le récit, qui tourne dès lors sans fin, et sans surprise l'homme, qui a mis au point cette technique, s'y engouffre. » (p. 143). Il y revient plus loin : « l'invention de l'écriture a tout changé : l'écriture est arrivée comme un ouragan, et dans cet ouragan s'est engouffrée la possibilité du récit, lequel a envahi tous les arts ça a été dévastateur. » (p. 159)

Ici intervient ce que j'ai cru pouvoir appeler « l'homéopathie poétique⁵ » : la poésie traite le mal qu'est le langage par le langage même, par une utilisation autre du langage. Or pour Dominique Fourcade, dont « [l']obligation est de comprendre les grands systèmes de poésie » (p. 144), elle est plus qu'essentielle : « [...] l'espèce humaine est l'espace-poème où elle advient. l'espace-tableau. pas de récit jamais. même pas de fable (où il [Cézanne] aurait excellé). seulement l'exposition d'un possible être-là du monde. » (p. 166-167). De là la nécessité pour lui de forger une poétique qui permette à son écriture de recoller au réel.

Comme dans tous ses livres, et plus encore peut-être dans celui-ci, le poème s'élabore à partir d'une réflexion continue sur lui-même, sur ses conditions de possibilité, sur « le travail de (la) langue » (p. 14, 26, 141) mais aussi sur les obstacles qu'il rencontre. La poésie de Fourcade est foncièrement autoréférentielle : « j'écris le livre et en même temps je le regarde [...] » (p. 79). On relève d'ailleurs une cinquantaine d'occurrences du mot *écriture*. L'écriture, véritable personnage, est l'actrice principale de la « cinématographie » (p. 148) du livre : « écriture, tu me manques d'un manque / qu'aucun mot ne comblera [...] » (p. 36) ; « mon amour, tant que tu me salis tout devrait bien aller. écriture mon amour [...] » (p. 42) ; « si l'écriture, cette toute débutante, était privée du sens du péché elle ne serait pas l'écriture. » (p. 45). Etc. Mais cette poésie est en même temps de celles qui ont pour objet invariable le réel. Résoudre ce paradoxe, c'est définir la poétique de ce grand écrivain, telle qu'on peut en reconstituer la logique à partir des indications qu'il en donne lui-même.

Il faut d'abord procéder à un nettoyage des formes courantes – des formes *dominantes* – dont la langue est encombrée, afin que celle-ci puisse devenir un bon conducteur du « désir » (p. 162), désir crucial qui porte vers le monde. L'exposition *Madame Cézanne* à New York en donne l'exemple : « je ne m'attendais pas à ce nettoyage » (p. 17). Les « personnages » de « persiennes » : « le maximum est de voir / nos seins nettoyés [...] » (p. 26). De la chapelle de Vence Matisse a réalisé aussi la porte du confessionnal : la « couleur lilas qui apparaît dans les

⁴ C'est le titre d'une brève section (1952) de *Le Grand Recueil, II, Méthodes*, in Francis Ponge, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1999, p. 629. Cette même phrase conclut la section, p. 631.

⁵ Voir L. Fourcaut, *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2005, p. 29-32.

parties ajourées de la porte, elle est incalculée on la respire à fond et l'on ressort lavé de tout ce qui n'est pas moderne » (p. 45). Énumérant justement « les outils » qu'il lui faut « inventer » pour accéder à son tour au moderne sur les pas de ses grands modèles, le poète mentionne le « travail de langue », et il ajoute : « laver mon carrelage, pas en famille, l'eau de Javel est là pour ça. » (p. 141). À propos de la passion de Degas pour Giotto *et* pour Paris : « Giotto-Paris c'est l'invention de l'électricité par la poésie, mais c'est loin d'être la première fois, dès Lascaux on avait cessé de s'éclairer au gaz. nulle volonté sinon celle. d'une machine à laver indépendante de nous. qui lave charbon toujours plus noir. » (p. 164)

Lessiver les formes où s'aliène l'écriture, ce sera donc *désécrire*, mot d'ordre du poète dès son *Rose-décllic* (1984) : « Rose ô colonne d'air structure du poème (comment apprendre à désécrire et serai-je meilleur comment approcher sans écrire) » et « Rose du désécrire⁶ ». Se débarrasser de toutes les représentations *a priori* qui se sont sédimentées dans la langue, tel est le « désécrit de [s]on écriture » (p. 177), qui englobe « toutes les formes de dépravation de l'écriture » (p. 80). Cela implique en particulier de se défaire des *images*, comme étant des travestissements du réel, au même titre que l'impropriété d'un nom : « Vénus, de Lespugue ou autre, ici encore on butte sur une façon de nommer qui est un détournement du réel et une appropriation déplorable. un forçage. » (p. 151). À propos de la statue « *Ugolin* de Rodin » (p. 75), ce constat : « Ugolin, un selfie est impossible avec toi parce que tu es l'éclatement de toute image » (p. 83). Et surtout cette consigne radicale, s'il veut ne pas s'écarter des grands prédécesseurs : « Lascaux, Lespugue, les *Bibémus* [de Cézanne], la *Hammerklavier* et les hymnes de Hölderlin ne sont que les occurrences d'un même monde. pour ne pas faire de ce monde une image, ce qu'il n'est pas, *je dois désimager l'écriture*, ce qui est dur » (p. 154, je souligne). S'agissant des « outils » à forger pour que son écriture ne triche pas avec son objet, il notait justement : « de même pour les comparaisons, et surtout les références, à inventer de toutes pièces. [...] d'ailleurs je ne compare pas je juxtapose. ou plutôt ça se juxtapose. » (p. 141)

Juxtaposition relevant d'une poétique du « tout arrive⁷ » qui est précisément celle que continue d'exposer *magdaléniennement*. D'exposer plus d'ailleurs que de mettre véritablement en œuvre, du moins dans la section finale, qui relève plus de l'« essai » que du « poème », même si les deux types d'écriture ont tendance à fusionner dans les autres sections ; même si, chez Dominique Fourcade, ils ne peuvent jamais être dissociés. Ainsi dans « ça c'est », par exemple, on peut lire des énoncés comme celui-ci – ils viennent rompre la succession des développements de prose et ménagent dans le texte autant de trouées sur son dehors –, où la juxtaposition vise manifestement à garantir contre la surimposition d'un sens ou d'un ordre qui dénaturerait « le sujet monde » (p. 166), « l'économie poétique du monde » (p. 62) : « une raie de camomille, regroupement de frênes, zip, mais aucun cauchemar (que je sois laissé ou que j'abandonne) ne prend fin » (p. 8). Ou ceci, dans « ioche » : « tout à côté la même lune / communique ses sensations / à l'écran plat de l'iPad / séléniqne et mêmes frissons » (p. 13). On lisait déjà dans *Rose-décllic*, notamment, cette volonté de mise en relation aléatoire pour mimer la contingence du réel : « Le rapport au terrain a changé ma liaison s'est objectivée j'étale les choses je mets la vie à plat sans commentaire⁸ ». Il y a là comme une version moderne du célèbre « Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie⁹ » de Lautréamont, cher aux surréalistes. Certains passages relèvent du reste d'un onirisme qui n'est pas sans rappeler le surréalisme, comme ces premières lignes de « l'œil inondé » : « je sors à peine du bloc opératoire et me trouve sans transition dans la rue.

⁶ D. Fourcade, *Rose-décllic*, *op. cit.*, p. 63 et 65.

⁷ D. Fourcade, *Est-ce que j peux placer un mot ?*, Paris, P.O.L, 2001, p. 57.

⁸ D. Fourcade, *Rose-décllic*, *op. cit.*, p. 65.

⁹ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, VI, 1, éd. de J.-L. Steinmetz, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1990, p. 289.

des gens glissent en patinettes, j'hésite sur le mot trottinette, sur l'une d'elles passent mes trois frères, indifférents. je saurai plus tard que c'est moi qu'ils cherchent » (p. 89).

L'espace propre du déploiement de l'écriture sera donc la « surface » (vingt-cinq occurrences), un plan sans profondeur où le sens le cèdera à « l'insens¹⁰ », la syntaxe spécifique de cette poésie étant celle de rapports tous azimuts, au gré de « l'impro(visation) » (p. 46, 119, 148), entre des éléments non hiérarchisés, sans considération d'échelle de valeurs – l'auteur revendique d'ailleurs pour lui-même le droit d'être « chien » (p. 140). La « surface éprouve même de la page » (p. 147) a d'abord été la « paroi » (p. 87, 91 et *passim*) des grottes peintes préhistoriques, prototype de toute œuvre « moderne », de sorte que la *Léda* de Rodin « est une paroi » (p. 116), de même que les aquarelles de Cézanne, et autres chefs-d'œuvre de l'art, « sont les plus belles parois du monde » (p. 140). Comparant la production du texte « dans l'espace du poème » (p. 79) aux mouvements d'un « trapèze » qui le « projette » d'un « bloc » d'écriture à l'autre, l'auteur résume ainsi cette poétique du vertige dont il est à la fois la proie et le spectateur : « [...] le poème est fait de ces traversées qui ne meurent jamais [...] ». Et il ajoute : « me trouvant le plus souvent indigne de la petite surface d'écriture sur laquelle je pose pied » (*ibid.*), tel un acrobate atterrissant sur une plate-forme. Ayant fait état de la technique de juxtaposition qui est la sienne, il enchaîne : « une fois aménagée la langue, ça vient tout seul. mais ça ne vient pas seul. la langue est l'aire où ça fait surface. Le premier travail consiste à établir la langue comme surface. » (p. 141-142). Le mode d'occupation de cette surface est à rechercher dans Lascaux qui « ne raconte rien, n'a ni sujet ni verbe ni c.o.d., ni c.q.f.d., est à lui-même sa propre mémoire. on n'espérait plus, qu'un travail d'une telle souplesse une souplesse d'une telle ampleur arrive, en involonté maximale. un harmonique, qui résulte de la conjugaison des accidents de la surface, de la projection de la couleur et du raptus de la ligne. dans le rapide du poème. pousse la déformation de la forme jusqu'à la limite où la vérité de la forme fait surface. » (p. 145-146). En somme, « la compréhension du volume par la modulation à plat de sa surface est un acte majeur de l'écriture. l'un de ceux que je dois à Cézanne » (p. 155).

Fourcade insiste sur le rôle qu'il attribue à la « syllabe » dans son écriture. Le terme ne doit pas forcément être pris à la lettre, puisqu'il parle en un certain endroit de « la syllabe des plans » (p. 148). Ces syllabes sont quelque chose comme l'unité énergétique du texte : « l'énergie pulse au cœur de la syllabe [...]. une syllabe même isolée n'est jamais seule, et se travaille en rapport avec toutes les autres syllabes même celles qui ne figurent pas dans la page la rumeur de leur foule est là. la surface est une rumeur. » (p. 178). Ce qui permet au poème d'importer et de concentrer en lui, dans la matérialité de la langue traitée comme un « corps » (p. 94), un peu de la substance du réel : « syllabes s'entraînent dans un camp depuis l'enfance à oser être la vie, oser plus encore » (p. 38). Syllabe, cellule de l'organisme du texte : « [...] l'essentiel est qu'une syllabe finit toujours par arriver, elle son plein jour son inquiétude son désert. sa nécessité. une syllabe arrive non pas parce qu'il faut à tout prix parler, mais parce que rien n'arrive si une syllabe n'est pas son corps » (p. 28). Un corps qui a bien moins affaire au sens qu'au son, véritable matière première de l'écriture : « dans nos métiers, dans les métiers du lyrisme, nous avons essentiellement à être dans le son. non pas à utiliser le son comme un outil pour traduire un sentiment ou une idée, mais à être dans le son comme mode de l'être au monde. » (p. 93). L'enjeu est de taille : « dans ce travail syntaxique du son, plane profondeur, les poètes ont à dire la condition humaine, et dès lors que c'est l'enjeu, oui, là elle se produit » (p. 95).

Bien entendu, l'écrivain est obligé de travailler avec des mots bien plus qu'avec des syllabes. Il faut alors que la multiplicité des relations sensuelles qui se tissent de proche en proche entre les « syllabes », que la « rumeur » qui s'en dégage, aussi séductrice et mortelle

¹⁰ D. Fourcade, *Xbo*, Paris, P.O.L, 1988, non paginé [p. 68].

que celle du monde – « une syllabe (une idole) ne fait qu'un avec sa tombe [...] elle (la syllabe) est l'enfant qui nous adopte et nous tue [...] il y a une existence morte c'est ça qu'il y a et c'est la syllabe qui la dit au maximum de singulier [...] la syllabe demeure la seule expérience que nous aurons eue d'un contact, elle est en fait, elle exsuelle¹¹, à la fois le contact monde dans la totalité qui lui est propre et la seule durée, ainsi que la perte dans sa plénitude » (p. 29-30) –, il faut que l'écrivain en demande l'équivalent dans des rapports *entre les mots* qui soient tels qu'ils lui procurent « le vertige » – on se rappelle celui que procurait le « trapèze » poétique à l'écrivain – de perte et de mort qui est l'objet du désir. Donc : « bien que l'on aimerait que les syllabes ne forment jamais un mot, on n'évite pas d'en venir aux mots on ne s'amuse plus. il [Cézanne], bien sûr, a donné l'exemple d'un travail sans armature, se former à ça. d'un mot à l'autre le vertige comme lien au moins il y a cette aventure, en tout point de la surface, et les espaces entre les mots. les vides, dans mon écriture comment faire, devraient compter autant que les pleins, une surface pleine de vide reste à faire, clarté objective pour jamais. » (p. 179)

Dans son acharnement à *réfléchir* sa pratique pour mieux l'élucider et la mettre en œuvre, Dominique Fourcade a ponctué son livre de passages qui sont de véritables arts poétiques (p. 44, 79, 92-93, 148, 161, 179). J'en ai déjà cité certains. Mais celui qui est le plus dense et le plus clair et qui, jusqu'à un certain point, résume tous les autres, est le suivant. Ayant évoqué l'art de Donatello, l'auteur poursuit ainsi : « ce qui est, la forme spécifique de ce qui est, l'être de ce qui est, se produit dans la surface d'un plan, lui-même chose mentale. cette planéité est essentielle à voir, la simultanéité de ce qui arrive se fonde en elle. je travaille depuis les premiers jours à la percevoir. tout événement y trouve sa place et s'y coordonne, la continuité mélodique est sans doute le plus important. impulsion pulsation identité. dans ce plan très sobre, très attirant, la complexité des opérations perceptibles toutes en même temps est une cinématographie permanente. l'œil se fait son film. l'improvisation y est pour tout, le hasard n'y est pour rien. une révolution syllabique silencieuse, une modulation de la syllabe des plans, dont la sensualité est à ce jour l'une des magies. je crie de douleur de vivre loin de ça mais je vis totalement ça » (p. 148).

Ainsi définie et mise en œuvre, la poétique de Dominique Fourcade génère un texte aussi proche que possible de ce qu'il appelle le « neutre » (neuf occurrences du mot), marque, forme et gage d'une adéquation au réel, et donc aussi caractérisé par l'impersonnalité du locuteur, ni masculin ni féminin mais « masculin féminin¹² » (p. 181) : « ou ce il relève-t-il du neutre dont aucune sueur ne perle » (p. 153). Il est certes malaisé d'atteindre à ce « neutre commun à toute grande poésie » (p. 58), d'« entre[r] dans le grand sujet neutre » (p. 115) : « je veux la jouer neutre mais j'y parviens mal [...]. » (p. 49). Les sculptures préhistoriques, dans leur non-figurativité, sont là aussi pour l'auteur un modèle : elles « sont dépourvues de réalisme, ne figurent pas les femmes telles qu'elles étaient, elles sont d'abstraites figures de style, et disent le neutre tel qu'il est. » (p. 155). Le caractère impersonnel du « neutre », l'auteur en parlait fort clairement dans un entretien de 1991 avec Marguerite Haladjian et Jean-Baptiste Para : « 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 plus droit de cité, s'impose son propre effacement, son propre évanouissement¹³. »

Comme dans ses précédents livres, l'auteur de *magdaléniennement* dit et redit que l'écriture du « neutre », en se calquant sur les mouvements anonymes qui trament le réel,

¹¹ C'est-à-dire, si l'on comprend bien, à la fois « sexuelle » et « ex-sexuelle », dans la mesure où elle est une expérience amoureuse du monde (maternel) mais avortée, incomplète, puisqu'elle se joue en dernière analyse dans le langage.

¹² C'était déjà le titre d'une des sections de D. Fourcade, *en laisse*, Paris, P.O.L, 2005, p. 23.

¹³ Entretien publié dans *Europe*, n° 744, avril 1991, repris dans D. Fourcade, *improvisations et arrangements*, éd. établie par H. France-Lanord et C. Andriot-Saillant, Paris, P.O.L, 2018, p. 110.

expose l'écrivain à la perte de son identité : le je, le moi, d'ailleurs produit d'identifications imaginaires, tend à se défaire à mesure que se décompose le *tissu* du *texte* sous la poussée des connexions simultanées en tous sens, « machine à vertiges » suscitée par « cette incorruptible comparabilité de tout maintenant au sein du réel¹⁴ ». « [...] le moi n'est pas le sujet. » (p. 49). Aussi bien n'est-il plus aux commandes : « il y a une volition propre à l'écriture, en quasi-autonomie au sein de celle-ci, irrésistible une fois qu'elle est enclenchée. [...] j'ai la certitude que ça se fait sans moi. en vérité si, non sans nausée, je regarde en arrière, il me semble que je n'étais pas là quand mes livres sont arrivés » (p. 78). La grande peinture constitue, sous ce rapport aussi, un exemple à suivre : « [...] le canal du texte en cours m'aura appris que je suis lui. nous voulons bien, lui-moi, n'être personne, nous savons qu'être quelqu'un n'aidera pas ici, c'est un texte où il doit n'y avoir personne, comme dans les paysages de Cézanne sauf un » (p. 141). Et puis, radicalement : « je n'est plus, on est une découverte / il également / ainsi que le » (p. 160). Plus radicalement encore, bien avant Cézanne, les « raies fossiles du Museo di Geologia e Paleontologia [...] sont de l'art pas par les hommes » (p. 175). « Cézanne aussi quand il fait les choses à fond, c'est de l'art pas par les hommes. » (p. 177). Mais, confesse l'auteur, « moi, même au plus fort du désécrit de mon écriture, je ne suis jamais arrivé à de l'art pas par les hommes, toute la vie je l'ai tenté » (p. 177-178).

Or si le moi s'efface, c'est aussi que le poète, en s'engageant dans l'écriture du « neutre », a cédé au désir fondamental qui le voue à la mort. Il ne cesse de dire le lien étroit, crucial, entre désir et mort : « [...] il apparaît que la volupté d'écrire mène à la mort » (p. 24) ; « le désir porte en lui la mort. » (p. 177) ; « sur toute la surface / le désir / trouve plus honnête / de prévenir / fût-ce en une seule syllabe / qu'il est la sentinelle de la mort » (p. 179) ; « en chacun de ces moments [modernes antérieurs postérieurs] se formule le désir lié à la mort. » (p. 181). C'est que le désir, en dernière analyse, est désir d'un *regressus ad uterum*. Mère et mort finissent par se confondre puisque retourner dans l'origine maternelle du monde, du monde-mère, c'est s'abolir comme individu séparé. La mort est omniprésente dans ce livre (le terme compte une trentaine d'occurrences). La phrase suivante dit avec une netteté stupéfiante l'identité tendancielle entre la Femme et la mort : « [...] il y a une frise de craie où nous luttons et nous enlaçons, nous les humains et seulement nous. ainsi arrive-t-il que nous touchions *la vulve de la mort*, par mégarde ou intentionnellement, c'est électrique et souvent fatal. » (p. 34, je souligne). Cette autre affirme la solidarité profonde entre l'écriture du réel et la mort : « à Lascaux, l'emprise d'angoisse est telle que les peintres pilotent à peine l'adolescence de la ligne. je dis à la ligne toi ta mère est la mort. » (p. 146). Et quand Dominique Fourcade, jouant sur le nom de « la grotte de la Madeleine » (p. 131) qui a donné « magdalénien », bifurque vers Proust, c'est pour se livrer à une sorte d'aveu hallucinant : « Proust, ça je le sais, a joué toute sa vie du violon devant l'entrée de *la grotte trempée de sa mère*. tout au plus y aura-t-il mouillé, horrifié, en la tenant avec le pouce, l'index et le majeur, sa madeleine, *entre les lèvres de celle-ci*. tandis que moi *j'ai pénétré la grotte*. » (p. 131, je souligne). « Grotte » de la mère avec ses « lèvres », « vulve de la mort » : tel est l'objet en dernier ressort du désir. Et certes, il faut bien être dehors pour pouvoir écrire : « je ne sais plus où j'en suis, dehors, que dedans. dehors c'est-à-dire les quelques instants où, expulsé, je sors de la grotte [*traumatisme de la naissance*]. il le faut pourtant, l'écriture exige de sortir il en coûte. » (*ibid.*)

Oui, mais en brûlant d'y retourner, ce dont témoigne encore, chez celui qui se félicite d'être « dans l'univers des formes, seul vrai monde seul monde » (p. 133) et qui note que « Hohle Fels¹⁵ se tient à la limite où l'informe prend forme, en quoi nous la chérissons plus qu'une autre » (p. 156), un penchant persistant pour l'informe : « l'attrance de l'informe est plus forte encore qu'elle n'était quand les choses ont commencé dans ce texte, lui-même étude

¹⁴ D. Fourcade, *Rose-déclat*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ Nom d'une grotte préhistorique située dans le Jura souabe. En 2008, on y découvrit une statuette paléolithique qu'on baptisa « Vénus de Hohle Fels ». C'est d'elle qu'il est question ici.

de formes. [...] ah forme fais-moi voir l'informe et toi informe omniprésence modèle ce livre comme tu l'entends » (p. 165). De là sans doute l'assimilation de l'écriture, au fil des pages, à un expérience de la « perte » (p. 8, 14, 19, 30, 161) dans l'« abîme » (p. 68, 87, 91, 109, 129) ou le « gouffre » (p. 124). Mais aussi, peut-être, la récurrence d'un sentiment de culpabilité lié à ce désir inspiré par « la vulve de la mort », puisque « nous les humains et seulement nous » (p. 34) tombons sous le coup de l'interdit de l'inceste. On se souvient que pour Fourcade l'écriture a le « sens du péché » (p. 45). Je suis, confie-t-il, « dans le à tâtons de moi-même qui est assez terrible, parce que tout le temps fautif » (p. 136). Et il a cette formule significative : « [...] pour qui tout est permis tout est puni [...] » (p. 170). On rapportera à cette dimension œdipienne du texte la grande fréquence, inhabituelle chez cet écrivain, des références à son enfance, et peut-être aussi les confidences, particulièrement rares chez lui, relatives à sa famille, à la mort de ses frères et sœur (p. 63-64), mort dont il se sent « totalement coupable » (p. 64). Une famille – « ce groupe improbable et douloureux » (p. 95) – dépeinte comme réfractaire à toute « émancipation des canons sociaux et artistiques admis » (*ibid.*), gardienne d'une « doctrine étroite dans laquelle [il a] eu à grandir » (p. 95-96). Et il n'est sans doute pas indifférent que ces renvois à « la préhistoire de [s]a vie » (p. 96) figurent dans un livre qu'on peut tenir pour un exceptionnel « poème de la préhistoire » (p. 86).

Un poème qui n'est pour autant nullement sourd ni aveugle au « politique du poétique » (p. 59). À mesure qu'il s'écrit, il enregistre, avec effroi, indignation ou colère, les événements politiques de l'époque : la condamnation des trois *Pussy Riot* russes (p. 11), l'attentat de *Charlie Hebdo* (« [...] impossible de continuer la surface du texte mon pays est éclaboussé de sang – ce son me fait vomir au cœur de l'écriture [...] » [p. 31]), ceux du 13 novembre 2015 (p. 37), celui au camion, terriblement meurtrier, de Nice (p. 47), « l'élection de Trump » (p. 58), mais aussi, plus lointains dans le temps, l'assassinat de Martin Luther King et le fameux discours *I have a dream*, dont l'auteur estime qu'il dénote « une profonde connaissance du temps-espace du poème, enjeu poétique enjeu politique » (p. 108).

Un grand texte assurément, texte majeur où se mène une réflexion *poétique* d'une rare profondeur sur les rapports de l'art « moderne » au monde.

Laurent Fourcaut

Dominique Fourcade, *magdaléniennement*, Paris, P.O.L., 2020, 187 p., 21 euros.