

VOLUME 2

DEUXIÈME PARTIE : LA PRÉSENCE TEXTUELLE DE
LA DANSE : FIGURES ET EKPHRASEIS DE LA
POÉSIE MODERNE

Présente en poésie, la danse officie une totalisation des autres arts et du réel, et affiche le programme de la poétique à laquelle aspire l'écrivain. Notre deuxième partie s'intéressera aux modes de présence de la danse à travers le texte poétique. Nous découvrirons à cette occasion comment les acquis de la danse moderne sont transférés au poème, qui joue le rôle d'un objet polysémiotique, et sont remodelés littérairement. Le poète assiste aux pièces de danse et cherche à recréer ce qu'il a vu, incluant sa perception de spectateur, qui les transforme et se les approprie. Il y a à distinguer entre deux modes principaux de présence : *l'ekphrasis* qui désigne un long passage de texte auquel la danse vue sur scène confère une unité thématique, et *la figure* qui relève d'une mention isolée, mais non moins essentielle sur le plan de la signification.

Le premier chapitre de cette partie concerne l'auto-traduction chez V. Parnakh. Non seulement celle-ci touche au transfert intrasémiotique du russe vers le français pour le recueil *Slodvig / Mot-Dynamo*, dont on trouve déjà des traces frémissantes dans *Le Quai*, mais aussi au transfert intersémiotique de la danse au poème, ce dernier articulant des éléments de ses soli dansés. Prenant le parti pris de l'interculturalité et de l'intermédialité, le poète-danseur exprime sans hiérarchie en de multiples langages, verbaux ou non-verbaux, un même contenu, qu'on retrouve également dans ses articles. Au sein de cette forme hybridée qu'est le poème, la musicalité jazz assure la passerelle entre la sphère de l'écrit et celle de la danse, pour produire un spectacle total dont le sujet poétique est l'homme-orchestre. La langue acquiert par le truchement de la syncope, de sons percussifs et d'associations rêches de syllabes, le caractère cinétique du mouvement. Aussi cherchons-nous également dans ce chapitre à dégager la ressemblance entre les poèmes de V. Parnakh et les théories du vers projectif (1950) de Charles Olson, afin de souligner, dans les chapitres suivants, le passage d'une logique mimétique avec le poète russe, à une logique de la présentation avec W. C. Williams puis D. Fourcade.

Le deuxième chapitre visera à cerner l'importance de la notion de risque comme situation ontologique pour le poète moderne, et à tracer ainsi une filiation entre W. C. Williams et D. Fourcade, notamment parce que le risque est le propre de l'expérience du danseur. Sera analysée, à cette occasion, la relecture de la collaboration entre B. Morgan, M. Graham et W. C. Williams pendant la Seconde Guerre Mondiale, par D. Fourcade, à l'aune de son travail avec M. Monnier et I. Waternaux autour des attentats terroristes du 11 septembre 2001. Nous distinguerons aussi sur un plan philosophique le risque, de la catastrophe et de l'événement, afin de voir comment la poésie de la fin du XX^e siècle réinterprète des enjeux modernes en s'en appropriant la mémoire. La poésie de D. Fourcade se fait commentaire métapoétique et analyse d'histoire de l'art touchant à l'intermédialité, tout en dégageant la fonction essentielle de la danse comme autre de l'écriture poétique au XX^e siècle.

Le troisième chapitre est consacré à la mention de la danse à travers l'œuvre de W. C. Williams, chez qui le mot « danse », récurrent, se prête à de multiples significations. Le verbe « to dance », en particulier à la forme continue « dancing », est le lexème élémentaire qui indique cette présence. La danse est

connotée positivement comme une manifestation de l'énergie vitale, de la liberté de l'individu et de l'imagination à l'œuvre et elle dénote la prédilection de l'auteur pour des formes de danse populaire, par rapport à la danse théâtrale. La composante de spectacle n'est pas occultée, éventuellement doublée d'une extension de la danse au mouvement des éléments naturels. Dans le cas des ekphrasis au second degré, le langage poétique cherche tantôt à épouser une logique mimétique, tantôt une présentation qui promeut l'autonomie de la sphère poétique, pour animer une peinture et produire une danse verbale. La danse intervient enfin comme figure textuelle. W. C. Williams, notamment en jouant de l'espace poétique, a influencé l'élaboration des théories de C. Olson sur le vers projectif, qui mettent l'accent sur la nécessaire qualité pneumatique du vers.

Le quatrième chapitre révélera les modalités de l'écriture chorégraphique de D. Fourcade, à travers une étude diachronique de la présence de la danse à l'intérieur des recueils édités à partir de 1983 chez P.O.L. Parmi des références nombreuses à d'autres arts, la danse intervient comme un nœud principal de compréhension du poétique. Les commentaires de l'écrivain lors de ses entretiens, analysés dans la première partie, seront ici infléchis par des relevés analytiques détaillés pris dans les textes. Au fil du temps, les références lexicales deviennent plus nombreuses et l'auteur se plaît davantage à citer les chorégraphes dont il a vu les pièces, notamment ceux de la danse française. C'est en effet la danse théâtrale qu'il a prise, principalement celle des grands acteurs de la danse moderne, lui qui cite comme références G. Balanchine, M. Cunningham et P. Bausch. Comme chez V. Parnakh et W. C. Williams, la danse, connotée positivement, est synonyme d'enchantement. La composition poétique est envisagée en termes de placement chorégraphique, comme en témoigne le jeu de mots sur le titre *Est-ce que j'peux placer un mot ?* Figures et ekphrasis interviennent également mais ces dernières se généralisent avec le temps. Au niveau de l'espace représentant du texte poétique, la danse se situe plutôt comme une circulation des sens, un étoilement de significations, parfois même en deux langues, à réactiver lors de la lecture, plutôt que comme une spatialisation du texte poétique sur le modèle du texte mallarméen, qui persiste encore chez W. C. Williams. L'existence du poème comme danse verbale est à nuancer dans la mesure où D. Fourcade est conscient de la séparation des médiums et de la difficulté pour la poésie de rejoindre son autre, la danse.

* * *

Chapitre 1 : Traduction intermédiaire et auto-traduction chez V. Parnakh

Ce chapitre sera consacré à la question de l'auto-traduction chez V. Parnakh, qui s'exprime par le biais de plusieurs médiums et articule par ses poèmes ses soli dansés. Bien que la danse soit souvent première chez lui par rapport au langage poétique, on ne peut pas l'établir avec certitude, tant il manie, avec l'intermédialité, une diversité de formes artistiques, musique, poésie, danse, envisageant le passage de l'une à l'autre comme un ingrédient essentiel de sa pratique. Ces formes s'hybrident au sein de recueils poétiques illustrés.

1- L'écriture à la main et le fusion du texte et de l'image

Les recueils illustrés de V. Parnakh se fondent sur des correspondances intermédiaires. Le livre, imprimé ou typographié, est un lieu de contact où les prérogatives artistiques s'échangent, un espace de rencontres pour de multiples protagonistes, le peintre, le poète, le lecteur. V. Parnakh a composé cinq recueils entre 1919 et 1925, dont quatre illustrés par M. Larionov et N. Gontcharova¹. Parmi ces derniers deux sont graphiés de sa main, *Le Quai*, et *Mot Dynamo*, respectivement son premier et son troisième recueils. L'un des points où V. Parnakh se singularise par rapport aux deux autres auteurs du corpus est qu'il intègre dans ses recueils une composante gestuelle, qui convoie, dans le régime textuel du livre, du corps, par le biais de la main qui écrit. Le texte poétique s'apparente ainsi à une chorégraphie, au sens d'une danse écrite. Le poème couché sur la page porte la mémoire et la vibration du mouvement originel du poignet, que le lecteur est amené à retrouver en épousant, par un regard tactile, la forme des lettres. Nous nous attacherons donc à évoquer les relations texte / image dans les deux recueils cités.

Le Quai, publié à Paris en 1919, est composé de quinze lithographies de M. Larionov coloriées à la main, et unit sur une même page poésie et illustrations. La particularité est que le recueil comporte deux premières de couverture, la première en français, la seconde en russe, quand bien même les textes du poème figurent en russe uniquement. *Le Quai* est composé pour la plupart de textes de jeunesse écrits à Taganrog, et sans doute, par tropisme culturel, V. Parnakh fait-il inscrire en français le titre de son recueil.

Sur la première de couverture du *Quai*, l'intérieur des lettres du nom de l'auteur, orthographié « Parnak », est laissé blanc, à l'exception du – L et du -N. La signature de M. Larionov est nettement visible sur les deux premières de couverture. L'illustration représente un homme en frac vêtu d'un

1- - *Le Quai* (avec 2 dessins de Mikhail Larionov), Paris, 1919, Philadelphia Museum of Art.

- *Самум* [3 рисунка Н. С. Гончаровой], Париж, Б. и., 1919.

- *Словодвиг (Mot dynamo)*. Стихи [8 иллюстраций с рисунков Н. С. Гончаровой, обложка и 7 иллюстраций с рисунков М. Ф. Ларионова], Paris, La Cible, 1920.

- *Карабкается акробат* [Портрет автора работы П. Пикассо, рисунок работы Л. Гудиашвили], Париж, « Франко-русская печать », 1922.

- *Вступление к танцам*. Избранные стихи [Портрет автора работы П. Пикассо], Москва, Ржевская типография УИКа, 1925. (Ce dernier texte est un florilège de poèmes antérieurs de Parnakh.)

chapeau haut-de-forme, une cigarette aux lèvres. Il pourrait s'agir d'un portrait de V. Parnakh lui-même, esthète-dandy qui n'a pas encore trouvé sa voie de jazz-man et de danseur excentrique. Sur la seconde première de couverture, le titre et le nom de l'auteur sont écrits en russe, et s'accompagnent d'un portrait de femme aux formes girondes, assise. Une écriture en noir aux traits pleins est employée, avec certaines lettres à demi-penchées vers la droite. Les caractères du nom de V. Parnakh entrent en collision avec les cheminées du paquebot et les vaguelettes dessinées par M. Larionov, qui évoquent les lointains du voyage. La femme, restée sur le quai regarde par-dessus la balustrade, du côté de la gauche de l'image, l'air rêveur. Ces deux figures ont les jambes croisées et sont construites autour de diagonales opposées. Deux dessins différents pour deux premières de couverture en deux langues, comme si, déjà, la traduction du titre en français instituait un déplacement d'images, le mince fumeur debout se voyant transformé en une plantureuse femme assise, les deux images figurant le motif de l'ailleurs évoqué dans les poèmes du recueil.

Dans la suite du *Quai*, le visuel envahit le texte poétique sous forme de traits de couleurs noirs, rouges, bleus et jaunes rayant quelques-uns des poèmes. Le texte et l'image forment ici un ensemble insécable. L'élégante régularité du tracé du texte calligraphié, ses couleurs, tirent ce dernier du côté du pictural, sans que jamais le poème ne devienne indéchiffrable. Inversement, les traits colorés de l'image pourraient passer pour les unités d'une écriture visuelle. Parfois, une concurrence s'établit entre le visible et le lisible, comme lorsque certains mots du premier poème sont colorés en bleu. Dans certains cas, il est impossible de séparer l'image et la graphie, car des vers oubliés ont été ajoutés en fin de ligne, écrits en diagonale et soulignés d'un trait rouge. Il ressort des glyphes de M. Larionov, composés de traits obliques, de points, d'étoiles, de coups de brosse, une énergie vibratoire unique qui, semble-t-il, s'efforce de sortir les caractères manuscrits de leur immobilité. Certaines parties du texte sont encadrées en bleu ou en rouge et l'intérieur du cartouche est laissé blanc ou peint dans une autre couleur. M. Larionov utilise des formes rectangulaires pour dessiner au bas d'une page une créature bleue et rouge, mi-masque africain, mi-peigne. Les poèmes peu espacés entre eux s'enchaînent de manière dense. Des éléments architecturaux, une pluie battante, une silhouette de profil dessinée uniquement avec des points, des traits obliques, une série de demi-cercles qui se chevauchent, apparaissent. Les couleurs majoritairement utilisées sont le bleu et le rouge, et on note aussi la présence de motifs à découpes rectangulaires ou en forme d'escaliers.

*Mot-Dynamo*¹ marque une avancée esthétique par rapport au *Quai* : V. Parnakh a trouvé son empreinte, celle du jazz, de la danse moderne et des rythmes urbains, qui remplacent le thème du voyage. La traduction intermédiaire du texte en image se double d'un projet d'auto-traduction : une partie des textes de *Mot-Dynamo* figureront à la fois dans le livre, en russe et en français. Un monde dynamique, une énergie dynamite, voilà ce que V. Parnakh cherche à exprimer dans cette œuvre où la danse et la

1- Le recueil a été tiré à 150 exemplaires sur papier vergé d'Arches.

musique se métissent avec la poésie. Avec le titre de l'ouvrage, il crée par composition un néologisme pour exprimer ce courant transformateur qui convertit l'énergie du monde en celle du langage poétique : « Mot-Dynamo », dans la lignée du futurisme.

La première de couverture de *Mot-Dynamo* met d'emblée l'accent sur l'imbrication des régimes pictural et scriptural : les lettres du titre de l'œuvre, surmonté du nom d'auteur « V. Parnakh », écrites en majuscules sur trois lignes, à raison de trois lettres par lignes, tantôt s'entrelacent, tantôt se fondent l'une dans l'autre comme un anneau de Möbius, tantôt se succèdent simplement. Le -O de « mot », seule lettre de couleur blanche, ressemble à une roue ou à un pneu, ce qui peut suggérer la vitesse et la fulgurance du monde moderne (la dynamo). Par une économie de moyens graphiques, le -t se confond avec la deuxième branche du -M. La segmentation du titre indique une esthétique de la fragmentation dans la veine futuriste. En outre, ce dernier commence et finit par la même syllabe : il n'y a plus ni début ni fin, entre les deux, rien ne s'est produit, ce que souligne l'image du cercle avec la lettre O.

En russe, le titre du recueil est « Slovodvig », le jeu phonique et graphique sur « mot » n'est pas conservé. La seconde première de couverture se trouve en fait à la toute fin du recueil, après les traductions françaises des poèmes russes. Ainsi, c'est comme si le recueil proposait au lecteur deux entrées possibles en fonction de la langue. Dans le même temps, il est bâti sur un effet de chiasme puisque la partie en russe du recueil est introduite par un titre en français, et vice versa pour sa partie française, le livre pouvant se lire par la fin. En russe, c'est la lettre -B (V) qui est reprise, comme l'était la lettre -O dans le titre français. Autant dire que la place laissée à l'interculturalité et à l'auto-translation est centrale dans *Mot-Dynamo*, ce qui n'était pas le cas dans *Le Quai*.



Le recueil comprend dix poèmes en russe placés au début, dont cinq sont auto-traduits en français dans la seconde moitié du volume¹. Les textes sont manuscrits à l'encre noire, dans un livre qui n'a pas recours à la couleur. L'ensemble comporte huit illustrations d'après les dessins de N. Gontcharova², la

1- Il s'agit, d'après les titres français de : « Khabarda », « Grève des médecins », « Parade », « Après le supplice », Radium ».

2- Les poèmes sont dédiés à N. Gontcharova ou à M. Larionov.

couverture et sept illustrations d'après les dessins de M. Larionov. Le premier élément qui frappe l'œil du lecteur est l'omniprésence d'une ponctuation expressive : tirets et points d'exclamation, pas moins de sept points d'exclamation, par exemple, pour le premier poème. Le climat implosif évoqué thématiquement par les textes s'inscrit jusque dans la syntaxe. Lexicalement, « Saut », « clameur[s] », « explosion[s] », « révolte et rugissement », « toute-puissan[ce] » de l' « orchestre » sont le lot de cette vie moderne syncopée, introduite par le règne des Révolutions russes. La fin de l'ordre ancien s'accompagne de violences nécessaires : le coup d'état de la musique nègre et des nouvelles danses en Europe agite de soubresauts le monde entier (« Une orde [sic] de fox-trot domine le monde », « Une danse cruelle s'ouvre ! »), voilà l'horizon de « Khabarda ». Il ne peut y avoir de changement sans rupture. C'est le règne joyeux du chaos, un chaos musical éruptif et expansif, synonyme de « délires », une « ruade de syncopes¹ ». V. Parnakh nous présente ici une vision expressionniste d'une épiphanie dansée et musicale, un monde où il n'existe que des couleurs criardes et des fortissimo. La seule transcendance est à trouver dans la danse, comme l'indique la phrase : « Je découvre le sur-Tango ! ».

Malgré cet extraordinaire pullulement de nouvelles énergies, la graphie ne présente pas de traits remarquables, outre les ajouts transversaux ou les vers barrés déjà signalés. Le texte demeure aligné à gauche et soigneusement calligraphié, sans fantaisie d'enluminure. La graphie n'est pas un élément signifiant, peut-être pour mieux laisser s'exprimer la signifiante textuelle des sons et des rythmes. On pourrait déceler une certaine discordance entre cette graphie régulière quasi-archaïsante, et la complexité d'un monde moderne, qui se défait en cacophonies de sons et de couleurs. Ce n'est donc pas précisément l'écriture dans sa dimension matérielle, qui porte pourtant l'empreinte du corps de l'écrivain, qui nous emmène à la rencontre d'un tissu poétique fait de cabrioles, de pirouettes et de feux d'artifice dissonants.

Les illustrations de N. Gontcharova vont aussi dans le sens d'une représentation énergétique du monde, par des rythmes visuels – motifs floraux associés à des cônes, corps d'immeubles, filets à losanges², nuages³ – ayant une résonance dynamique. Sur une autre image⁴, s'échappe d'un creuset, comme en un cri, une effusion de nombres et de signes mathématiques. L'image, perçue au prisme des poèmes, produit pour le lecteur, par synesthésie, l'impression d'une musique vociférante, comme ce pouvait être le cas dans le simultanésisme de Sonia et Robert Delaunay. La dynamique des correspondances réalise une synthèse entre la peinture, la musique et la danse. Parfois, l'image inclut des lettres en cyrillique, associées à des rythmes picturaux abstraits – ornements en fer forgé, bris de formes géométriques en volume – si bien que la sphère du texte est tirée du côté du visible⁵. Des notes noires

1- Voir « Parade », *Mot-Dynamo*, *op.cit.*, p.113.

2- *Ibid*, p.109.

3- *Ibid*, p.83.

4- *Ibid*, p.102.

5- *Ibid*, p.91.

et blanches sont incorporées à l'image pour donner l'impression de la musique¹, combinées à des demi-disques noirs et blancs, disposés autour d'une spirale, qui ne sont pas sans évoquer les motifs picturaux de V. Kandinsky.

Les illustrations de M. Larionov présentent des formes rectangulaires ou larvaires en noir et blanc plus massives que celles de N. Gontcharova. Souvent, le noir domine². Certaines images produisent un effet rythmique : une série de traits borde le sein d'une femme, relié à des triangles et à des lignes courbes qui se croisent³. La juxtaposition d'angles géométriques et du galbe du corps féminin produit une impression de heurt entre deux réalités ordinairement considérées comme éloignées. C'est que, dans le monde moderne, pour V. Parnakh, l'étincelle d'énergie surgit de la réunion des opposés.

V. Parnakh, en dépit du rôle qu'il confère à la graphie, n'épuise pas le potentiel dansant des caractères. L'écriture d'écolier à l'encre noire n'introduit pas de blancs, ne brise pas la régularité de la ligne d'écriture. Point de ratures ou de mots estropiés à dessein, point de jeux différents de polices de caractères. Le poème demeure sagement aligné à gauche de la page. Le poète est bien loin des audaces de S. Mallarmé dans *Le Coup de dés*, de G. Apollinaire dans les *Calligrammes* ou de son contemporain Iliazd dans *Ledentu le phare*. À propos de ce chef-d'œuvre de la poésie zaoum, édité en 1923, Muriel Paris écrit :

Pour composer ce poème à plusieurs voix, qui retrace un voyage aux Enfers, Iliazd met au point une véritable écriture typographique. Les doubles pages s'enchaînent comme différents tableaux, la surface blanche devient l'espace d'une nouvelle dramaturgie. Pour faire exploser les pages, Iliazd recrée de grands caractères à l'aide de vignettes ; pour imaginer les vibrations d'un chœur, il orchestre de petits pavés de façon très construite. Le livre est un objet vivant. Jouant avec différents corps de caractères, le poète accepte la lettre comme un objet en soi et en fait l'élément premier de la poésie imprimée comme l'est le son de la poésie récitée.⁴

Chez l'auteur de *L'Acrobate cabriole*, la calligraphie demeure traditionnelle et la dialectique dynamique entre l'image et le texte prime. Si, certes, on observe entre *Le Quai* et *Mot-Dynamo* un élargissement des capacités expressives de la lettre calligraphiée du texte – le poème visuel qu'est la double première de couverture de *Mot-Dynamo/Slovodvig* en atteste, qui donne à voir une fusion entre pictural et scriptural –, V. Parnakh demeure discret en matière d'expérimentation avec le texte.

1- *Ibid*, p.83, 87.

2- Voir *Ibid*, p.107.

3- *Ibid*, p.117.

4-« Les mots en liberté, la lettre travaillée comme une image », par Muriel Paris, <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/page/textes_images/05.htm>, en ligne, consulté le 14 octobre 2017.



Dessin de Lado Goudiachvili (1896-1980) pour *Карабкается акробат*¹.

Qui plus est, V. Parnakh publie ses livres à compte d'auteur ; le choix de calligraphe lui-même le texte s'explique donc peut-être aussi par des raisons financières. Finalement, ce n'est que dans une certaine mesure que la lettre est porteuse du caractère dansant du texte puisque, à elle seule, elle ne suffit pas à l'exprimer. Elle est possiblement neutralisée pour mieux laisser s'exprimer l'alchimie des sons. Il en sera de même dans les recueils imprimés de V. Parnakh, qui ne brilleront pas par leurs audaces typographiques, contrairement à ceux d'Illiazd. Si la poésie de V. Parnakh est visuelle, c'est donc davantage dans la mesure où image et texte dialoguent, que dans l'optique d'une calligraphie chorégraphique. Dans le « tableau parlant² » qu'est le livre illustré, la graphie est un élément somme toute secondaire pour V. Parnakh. En revanche, participe au mouvement dansant la sémiose du texte, comprenant le heurt des syllabes et des onomatopées, et la discordance entre prosodie et syntaxe, évoquant pour le lecteur, plus que le tracé de l'écriture, une danse verbale.

2- Le mouvement dansant du poème, entre musique et chorégraphie

On peut s'étonner que les poèmes de V. Parnakh soient, dans une certaine mesure, en retrait sur le plan de l'expérimentation par rapport aux avancées qu'il a accomplies dans les domaines de la danse et de la musique. En effet, les poèmes écrits en 1910-1912 du recueil *Le Quai* (1919), son premier recueil, conservent le système de la versification traditionnelle. Le livre se présente, certes, dans le sillage de la modernité comme un livre-objet. Néanmoins, le texte, en lui-même ne cherche pas à déstructurer, encore moins à disloquer, les conventions poétiques. L'auteur respecte la rime et emploie, tel un A. Pouchkine, le pied canonique de la poésie russe : l'iambe. Dans ses mémoires, à côté des inspirateurs que sont C. Baudelaire et P. Verlaine côté français, il cite Alexandre Blok³ comme modèle poétique de sa jeunesse, côté russe, or le maître du symbolisme a excellé dans le respect de la versification.

1- В. Парнах, *Карабкается акробат*, [1922], in Valentin Parnah, *Tri knigi*, *op.cit.*, p.179.

2- *Ibid.*

3- Voir *Pension Maubert*, *op.cit.*, p.37.

Outre une versification respectueuse des formes anciennes, les premiers poèmes, bien que relativement conventionnels, se démarquent par leur sens du pittoresque et leur ancrage dans le local : la vie de province dans une ville balnéaire de la Russie du Sud, au carrefour des cultures, l'exaltation du voyage et l'appel maritime du lointain, une judéité affirmée, mêlée à une touche d'orientalisme, un certain attrait verlainien pour la musicalité, enfin, le pittoresque de notations relatives aux silhouettes, aux couleurs et aux formes. Nul système de symboles hermétiques, d'allusions chiffrées, nul éloge céleste à la « belle dame ». V. Parnakh demeure plus proche, par les thèmes qu'il évoque, du *Voyage en Orient* de G. de Nerval et de l'exaltation du voyage du C. Baudelaire des *Fleurs du mal*. Cette poésie est en prise avec un monde environnant qui a marqué personnellement l'auteur, avec la cité de Taganrog au climat idyllique¹, qui fut le berceau de la jeunesse de V. Parnakh, dont il est question dans les poèmes « Восточной песней » et « Таганрог ». Le poète-danseur demeure à ses débuts un écrivain localiste. L'originalité du *Quai* réside moins dans la recherche d'innovations, que dans la combinaison d'influences littéraires mixtes et dans l'atmosphère de Taganrog, captée dans des vers de jeunesse simples et limpides. Ces poèmes, s'ils ne sont peut-être pas ses plus marquants, résonnent d'une tendresse régionaliste pour une ville à l'identité cosmopolite et ouverte sur un monde encore à découvrir pour le jeune auteur.

Concernant les recueils suivants, ils se distinguent par leur sens de l'innovation rythmique. Cependant, là encore, V. Parnakh ne tordra jamais le cou à la rime et au mètre. Contrairement à V. Hugo, il ne prétendra jamais « disloqu[er] ce grand niais d'alexandrin ». Cela est lié, tout d'abord, à une différence entre la poésie russe et la poésie française. La poésie en prose ne s'imposera jamais tout à fait en Russie, alors qu'elle se généralisera en France à partir de la révolution symboliste. Ensuite, V. Parnakh demeure, comme on l'a dit, davantage respectueux de la versification qu'un V. Khlebnikov ou un Iliazd. C'est peut-être le même classicisme qui amène V. Parnakh à considérer que la danse, quelle qu'elle soit, doit toujours s'accompagner de musique quand bien même cette dernière serait entièrement constituée de dissonances.

Texte original²

Наконец открытие баров после войны

1-

Формула
 Несуществующих наук
 Взрывы движений міра| Дернула
 Оркестры судорога мук!
 Причудливый плясы! Скрючивай
 Громады ног дроби и плавь
 Влюбляясь в этого хрипучаго
 Отгачивайся правь буравь
 ;Негров походка!
 На 8 терций превран оркестр умолк

1- *Ibid*, p.22.

2- V. Parnakh, *Mot-Dynamo* [1920], in Valentin Parnah, *Tri knigi, op.cit.*, p.86-89.

Но счет продолжен Бьется четко
 Сухой и слабострастный шелк
 И все прикончила трещотка!

Traduction littérale ¹	Traduction poétique ²
« Finalement les bars rouvrent après la guerre »	« Finalement les bars rouvrent après la guerre »
I-	I-
Formule De sciences inexistantes Détonations des mouvements du monde ; S'est élancé Un spasme de tourments de l'orchestre ! Danses farfelues ! Tords Les masses de notes en fraction et fonds En tombant amoureux de cet enroué Affine la vrille corrigée ; Démarche des nègres ! Pour huit tierces l'orchestre interrompu s'est tu Mais le compte continue On le bat avec précision Claquement sec et voluptueux Et la crécelle a ratatiné le tout !	Formule De fort inexistantes sciences Pans des circuits du monde ; Brisa la bulle D'un spasme orchestral de souffrances ! Danses farfelues ! Tords Les masses de notes en fraction et fonds En chérissant cet éraillé Affine la vrille de juste façon ; Marche des nègres ! Pour huit tierces l'orchestre s'est tu Mais le calcul est reconduit Battu précis surtout Claquement sec et voluptueux Et la crécelle trucidait tout !

Texte original³

2

Взметаї
 Топ
 Ринулся мір уязвив
 Рэг-Тайм
 Сноп
 Взив
 Дробящихся слепящих взрывчатых синкоп
 Дирижер!
 Клич восторженным гончим!
 Спускай! Дерганья свор
 Плясом закончим
 Пагубу и мор!

Traduction littérale ⁴	Traduction poétique ⁵
2	2
Détalure Top Le monde s'est rué ayant lésé Un rag-time Gerbe Décollure De syncopes explosives éblouissantes qui s'atomisent Chef d'orchestre ! Appel aux chiens de chasse en extase ! Lâche-les ! Tiraillements des meutes Nous concluons par la danse La perte et la désolation !	Flache Top S'est rué le monde ayant nui. À un rag-time Botte Fuite De bombes-syncopes éblouissantes qui s'atomisent Chef d'orchestre, hé ! Appel aux terriers en extase ! Lâche ! Tiraillements les vautraits Clorons par des danses jazz Ruine et calamité !

1- Je traduis.

2- Je traduis.

3- V. Parnakh, *Mot-Dynamo* [1920], in Valentin Parnah, *Tri knigi, op.cit.*, p.89.

4- Je traduis.

5- Je traduis.

Néanmoins, la poésie de l'auteur, par ses qualités textuelles mêmes, cherche à rejoindre de près l'art chorégraphique, à partir de son deuxième recueil. Dès lors, V. Parnakh se met à importer les rythmes de la danse et du jazz dans ses poèmes. Entre les deux, s'est opérée une rupture : le décrochage de la poésie à la danse, du fait du malaise de V. Parnakh vis-à-vis de son identité duelle, russe et juive, et de l'impression d'une non-coïncidence avec sa langue maternelle. La danse, jusqu'à son deuxième recueil, était présente comme thème pointé par les titres des poèmes, ou les champs lexicaux. Désormais elle se situe aussi bien dans le *mouvement dansé* que dans le *mouvement dansant* du poème. C'est-à-dire qu'elle correspond non seulement au *sujet* du poème, à ce dont il parle, mais à la façon dont le texte en parle, à son *rythme*, ou à sa signifiante.

A LOLA LINARES CASTRO¹

Изогнутою ногу утвердив,
За ней другую медленно вытягивать.
Рукою помогая, вдруг подрагивать. --
Я строю острием иероглиф.
Плечом споткнувшись, с нѣгой гуттаперчевого
Поперемѣнно 2 дуги вычерчиваю.

Вольт каблука. Подъем ноги
Закручивает плотный бинт.
Привел в движение трудный винт.
Прыжок. Метнулись ножницы тугие.
И на-бок вывернув ступню,
Под управлением локтя, жестко
Прокатываюсь -- танк. Загвоздника.
Прямою линией дразню.
Лелѣя вывихов гармонию,
Обрушивая стоп Чечню,
Торреадорствую ладонью!
Прищѣл занов! и в радостном усилии
Вонзаю в воздух пальцы-бандерильи.
Счет на три. Голени загиб.
Я повожу спиной вкрадчивою.
И криво отступил, отгалчиваю
Против быка дугу и шип.
Соотношенья вымѣряя тяжело,
Подбрасывалась рыжая костяшка.
Удар зигзагов. Саранча.
Сквозь ритм я буйно стал. 3 взыва.
7 рук из каждого плеча
Я выбросил нетерпѣливо.
Взмахнул ногами клокоча,
Ликует разрушеньем Сива.
Всей власти полноту вдыхало
Вдоль ребр замедленное опахало.
Подошвы четким pizzicato чиркали.
С перемѣщеніем винта
Пересѣкались остриями циркули.
Зазубрины и хромота.

1- V. Parnakh, *Karabkaetsia akrobat* [1922], in Valentin Parnah, *Tri knigi, op.cit.*, p.185-186.

Traduction littérale

« A Lola Linares Castro »

Ayant affirmé la jambe recourbée,
Derrière elle l'autre lentement étirer.
À l'aide de la main, soudain tressaillir. –
Je construis un hiéroglyphe au moyen d'une pointe.
Après avoir trébuché de l'épaule, avec la volupté d'un gutta-percha
Alternativement, je trace 2 arcs.

Volte du talon. Cou-de-pied
Tire-bouchonne une bande serrée.
J'ai mis en mouvement une rude vis.
Saut. Se ruèrent les ciseaux rigides.
Et après avoir, de côté, tourné la plante de pied,
Sous le contrôle du coude, durement
Je fonce – un tank. Complication.
J'asticote par la ligne droite,
En chérissant l'harmonie des déboîtements,
En déversant la Tchétchène des pieds,
Je toréade de ma paume !
Visée d'échardes ! Et dans un effort joyeux
J'enfonce dans l'air les doigts-banderilles.
Compte en trois. Déformation du mollet.
Je me meus avec le dos enjôleur.
Et je reculai avec des détours, j'effile
Contre le taureau l'arc et l'aiguillon.
En mesurant péniblement les proportions,
Se jetait un osselet roux.
Coup des zig-zags. Sauterelle.
À travers le rythme impétueusement me mis à faire. 3 vrilles.
Les 7 mains de chaque épaule
Je jetai impatientement.
Je dressai les jambes en bouillonnant,
Exulte de destruction Shiva.
De tout son pouvoir inspira la plénitude
Le long des cotes un éventail alenti.
Les semelles pour un net *pizzicato* rayaient.
Avec le déplacement de la vis
Les compas s'entrecroisent au moyen de leurs pointes.
Crans et boiterie.

Ainsi, alors qu'à ses débuts, V. Parnakh écrit en vers d'iambes réguliers à quatre accents, respectant l'alternance de rimes féminines et masculines, ainsi que la loi de concordance entre la syntaxe et le mètre, par la suite, tout en se conformant au patron métrique général, il lui fait subir des entorses, qui confèrent aux poèmes leur dimension dansante. À cet égard, « Оркестр » et « Восточной песней », issus respectivement de la deuxième et de la première période de V. Parnakh, font voir le chemin parcouru. Le poète, désormais, se montre audacieux au niveau du rythme : il construit des textes fondés sur des séries d'onomatopées musicales aux sonorités explosives (« топ ») ou des combinaisons de mots qui, en russe, sont mimétiques de l'action qu'ils décrivent : le mot « прыг », signifiant *saut*, est choisi par V. Parnakh parce que, par ses consonnes et sa brièveté, le mot réverbère phoniquement une explosion qui peut suggérer, par une combinaison du sens et du son, l'élan qu'il signifie. En outre, le poème est souvent bâti sur une succession de mots-phrases monosyllabiques, de préférence des substantifs.

Quand le vers excède une ou deux syllabes, interviennent une multiplicité de verbes de mouvement. Dans « Восточной песней », en revanche, les lois prosodiques générales sont respectées. Le mouvement est harmonieux et régulier. *Il n'y a pas de syncope, autrement dit, il n'y a pas de danse.* On observe au contraire dans le premier poème un accord entre mouvement dansé et mouvement dansant : la forme du texte se met au diapason avec les dissonances du jazz évoquées. Le texte est basé sur une iconicité acoustique, c'est-à-dire qu'il fait ce qu'il dit, dans sa forme sonore. Ce sont en vérité l'entrechoquement des consonnes choisies pour des allitérations dures évoquant les tambours et les cymbales, et les assonances sourdes pouvant renvoyer au son mat des cuivres, ainsi que l'alternance irrégulière des pulsations en fonction de la place de l'accent tonique qui permettent de parler de texte dansant, par le détour de la musicalité du texte. Bien sûr, c'est au lecteur qu'il revient de décoder une telle iconicité, sans l'intervention duquel le texte ne déroulerait pas cette danse. Résonnent le bruit des instruments de l'orchestre-charivari, en même temps que cette image est placée sous nos yeux par le biais de *l'espace représenté* – le thème, le sujet du texte –.

Texte original¹

М. М. Гингер

Дрожь банджо, саксофонов банды.
Корчи. Карамба! Дребезжа,
Цимбалайт жадные джаз-банды!
Фоножар,
Взвары язвительнѣй известки.
Переменнѣй электрическій ток.
Озноб. Отскакивания хлестки.
Негр захватил и поволок
Невѣдомых молекул бучи,
Нахлобучил
На саксофон свой котелок.
Он превосходно исковеркал
Неслышанный чуб фейерверка.
Освобождение от иг!
Причудливый, веселый негр
Изверг вдруг судороги игр,
Подрагивания новых нѣт!
Всѣ врозь!
Минута - музыка вся настезь.
Внезапно лопаніе шин.
Грохнулись оземь части
Звонящих плоскостей машин.
И вдруг – насквозь

Автомобильный рожок,
Вытянутый стальной язык. Вой.
Узкий укус. Среди храпа
Я с размноженной головой.
Жести ожог.
Захлопнулся клапан.

1919. Париж

1- В. Парнах, *Карабкается акробат*, [1922], in Valentin Parnah, *Tri knigi, op.cit.*, p.143.

Traduction littérale ²	Traduction poétique ³
Frisson de banjos, groupes de saxophones. Convulsions. Caramba ! En vibrant, Les jazz-bands avides poucymballent ! Phonobraise, Sirops de chaux caustique. Courant électrique alternatif. Frisson. Rebondissements des fouettés. Le nègre a capturé et traîné Les molécules inconnues de grabuge, Il a fiché Sur le saxophone son melon. Il a divinement saboté Le toupet inouï d'un feu d'artifice. Libération des jougs ! Le nègre farfelu, joyeux Démon soudain convulsions des jeux, Frémissements de nouveaux délices ! Tous à part ! Minute – musique grande ouverte. Brusquement l'éclatement des pneus. Se sont ramassées au sol les parties Des facettes tintinnabulantes des voitures Et tout à coup – à travers Un klaxon d'auto Une langue en acier étiré : Hurlement. Morsure étroite. Parmi les ronflements J'ai la tête écrasée. Brûlure de fer-blanc. Le clapet s'est refermé.	Frisson de banjos, gangs de saxophones. Convulsions. Caramba ! En vibrant, Les jazz-bands avides cymbalonnent. Sonbrusement, Sirops de chaux caustique. Un courant électrique alternatif. Frisson. Cinglements dynamiques. Le nègre a traîné et rendu captifs Des corpuscules inconnus de raffut, Il a fichu Sur le saxophone son cache-tifs. Avec excellence il a gâté par malice Le toupet inouï d'un feu d'artifice. Libération des jougs ! Le nègre farfelu, joyeux Démon soudain convulsions des jeux, Frémissements de nouvelles voluptés ! Tous à part ! Minute – musique béante. Abrupte pneumatique déchirure. Se sont ramassées au sol les parties Des facettes tintinnabulantes des voitures. Et tout à coup – de part en part Klaxon automobile Une langue en acier étiré : Ohé. Mince morsure. Parmi les ronrons. J'ai la tête écrasée. Du fer-blanc l'gril. Le clapet s'est rabattu par pression.

Pour autant, pourquoi ne s'agit-il pas d'une simple musicalité mais d'une danse textuelle ? On sait que pour V. Parnakh, l'association de la danse avec la musique est prégnante : l'art de Terpsichore est lié pour lui à celui de Euterpe : il n'envisage pas ses danses excentriques sans le frissonnement des tambours du jazz. Pourquoi donc ne pas dire que la musique est l'art premier et que la danse, en poésie, se met au pas de cette dernière ? Et bien, parce que, outre le fait que V. Parnakh a créé un langage chorégraphique, ce qu'il n'a pas fait avec la musique, les poèmes dévoilent par leur forme sonore une corporalité dansante. Les onomatopées résonnent dans le corps du lecteur et le poussent à danser. Elles l'obligent à frapper la mesure du pied et à se mettre en mouvement, ce que nous avons tenté de transposer dans les traductions poétiques que nous proposons. Comme pour une danse effectivement exécutée, c'est la musique qui permet l'accomplissement de la danse poétique, mais l'art chorégraphique n'en est pas moins l'issue ultime. Dans le même temps, l'alternance irrégulière de monosyllabes et de vers plus longs évite de générer dans l'esprit du lecteur une association attendue de sonorités heurtées et de tomber à nouveau dans l'apathie du sans-rythme.

Le texte dansant, dans le cas de V. Parnakh est celui qui, dans son tissu rythmique, ménage des ruptures sonores. Par l'intermédiaire de la lecture à haute voix, il se loge dans le corps d'un lecteur, qu'il

2- Je traduis.

3- Je traduis.

invite à danser sur des rythmes hachés. Le caractère performatif du poème, dans le cas de V. Parnakh, agit à partir d'une structure acoustique. Cela explique, par-delà les sons et les allusions aux instruments de musique – par-delà la musicalité du texte –, l'importance des notations relatives au corps et aux mouvements (la sphère du *mouvement dansé*), et surtout le caractère central du mouvement dansant dans les poèmes de la deuxième période de V. Parnakh, qui assure le passage vers l'incarnation du lecteur.

Texte original ¹	Transcription
В ухо мое заскакивает мотор! И врѣзалась отчаянная гонка. Причудливѣйшій барабан, Жаждет ударов перепонка. Jazzband'a razdor, Возгласы мусульман. Жонглируют тяжестью плит. Мой слух, как ненасытный фал, Томится и плодотворит! Шлак и вал! Выскакивал. Пневматическіе слова! Угрожаю обвалом. Срываю со слуха башлык. Гортанный гик. О звуковом небывалом! Единственный в мирѣ язык	V oukho moio zaskakivaet motor ! I vrezalas' otchajannaia gonka. Pritchoudliveičiī baraban, Jajdet oudarov pereponka. Jazzband'a razdor, Vozglasy mousoul'man. Jonglirouiot tiajest'iou plit. Moī sloukh, kak nenasytnyī fal, Tomitsia i plodotvorit ! Chlak i val ! Vyskakival. Pnevmatitcheskie slova ! Ougrojaiou obvalom. Sryvaiou so sloukha bachlyk. Gortannyī gik. O zvoukovom nebyvalom ! Edinstvennyi v mire iazyk

Traduction littérale ²	Traduction poétique ³
Dans mon oreille le moteur escalade ! Et la course acharnée s'y est emboutie. Le plus insolite des tambours, Le tympan a soif des coups. La discorde du jazz-band, Les clameurs des musulmans. Jonglent avec le poids des plaques. Mon ouïe, tel un filin vorace, Languit et fructue ! Déchet et surplus ! A détalé. Mots pneumatiques ! Je suis une menace d'affaissement. Je déchire le bachlyk de mon ouïe. Hic guttural. À propos du prodige sonore ! Seule langue du monde.	En mon ouïe le moteur grimpe à la corde ! Accident des rallyes-auto dans le trafic. Le tambour le plus insolite, Le tympan assoiffé de pics. Du jazz-band la discorde, Les hurlements des islamites. Jonglent avec la lourdeur des plaques. Mon oreille tel un filin dévorant, Fructue et se détraque ! Déchet et excédent ! Partit en détalant. Mots pneumatiques ! Je risque de m'affaïsser. Je déchire le bachlyk de mon oreille. Hic de corneille. Sur la prodigieuse sonorité ! Langue au monde sans pareille

V. Parnakh se campe lui-même sur scène dans ses poèmes. Le « je » dégage l'existence du sujet sur fond d'un nietzschéen *je danse donc je suis*. Tout en étant un commentaire d'un solo existant dont il fixe la mémoire, le poème a une orientation prospective : il porte la foi encore intacte que V. Parnakh ayant dansé, dansera. La pièce est éphémère dans son accomplissement mais le poème lui confère une portée éternelle, la retenant à travers les mailles d'un filet textuel, au-delà de sa disparition première. Dans *Карабкается акробат*, le « je » devient ainsi plus prégnant et apparaît souvent en majuscule en tête de

1- В. Парнах, *Карабкается акробат*, [1922], in Valentin Parnah, *Tri knigi, op.cit.*, p.141.

2- Je traduis.

3- Je traduis.

vers. V. Parnakh met en relief le caractère inédit des danses qu'il crée (« Являю новизну фигур. », p.138). Alors que dans *Mot-Dynamo*, l'objet était le monde mis sens dessus dessous par des énergies nouvelles, chaque poème de ce nouveau recueil légende une performance chorégraphique du poète-danseur, avec des titres référant à l'univers de la performance et du spectacle comme « Изобретение » (« Exécution »), « Лежачий танец » (« Danse couchée »), « Театр ужасов » (« Le Théâtre des horreurs »), « Jazz-band », ou encore « Эйфелева башня » (le nom de la performance dansée de V. Parnakh étant « La Tour Eiffel renversée »). Il arrive que V. Parnakh décrive un spectacle auquel il a assisté, comme au Casino de Paris, mais c'est rare, et dans ce cas, il ramène toujours ce qu'il a vu à l'une de ses performances, parlant à propos de cette dernière de « tour Eiffel » (p.142).

La danse est également associée à la sorcellerie et aux prodiges surnaturels. Dans « Чёрные жилы бьются на висках и на лбу »¹ par exemple, la rousseur, la lueur verte qui émane du regard, et le « poison » confèrent au danseur la stature du mage ou du chaman. Ce dernier ne peut qu'entrer par sa performance en contact avec les puissances du ciel et de la terre, à l'instar des « derviches » mentionnés dans le même poème, puisés au *Voyage en Orient* de Nerval. Un élan spirituel mystérieux, sacré, pousse le sujet poétique à s'élancer sur l'estrade. À travers ses vers, l'auteur convoque l'instant dansé pour le revivre dans tout son éclat. Quant au « marabout », I. Sirotkina en précise le sens dans son article sur la mode et les danses aux premiers temps de l'U.R.S.S.² en relevant l'existence, à l'époque, d'une « polka du marabout » que notre poète-danseur ne pouvait ignorer. En vertu du réseau de connotations surnaturelles, le second sens du mot « marabout » actualisé par V. Parnakh est celui de : « Sorcier, prêtre d'une religion fétichiste »³. Par ailleurs, le danseur est présenté comme un être interlope, un marginal, entre le forçat, le chaman et l'homme primitif. Il lui revient de dompter les énergies créatives du monde, comme ici avec la maîtrise du mouvement assimilé à un troupeau de bétail ou de chevaux sauvages. La danse concentre un rêve d'ailleurs et de liberté.

Texte original ⁴	Transcription
Чёрные жилы бьются на висках и на лбу. Как у приступника руки назад. Непроизвольно глаз мечет зелёный сноп. Исковеркал губу. Клок ржавых волос – запёкшийся яд. Скрывай! Материя стоп. Словно слышал пророков трубу, Удар первый, Фокс-трот, своё торжество. Подрагивающий дервиш! Пневматический живот. Марабу Движений табун. <i>1919. Париж</i>	Tchiornyie jily bioutsia na viskakh i na lbou. Kak ou pristoupnika rouki nazad. Niéproizvol'na glaz miétchiot zelionyi snop. Iskaverkal goubou. Klok rjavykh volos – zapiokchiisia iad. Skryvai ! Matéria stop. Slovno zaslychal prarokov troubou. Oudar pervyi, Fox-trot, svoio torjestvo. Padragivaouchtch'iï dervich ! Pnevmatitchetskii jivot. Marabou Dvijenii taboun.

1- Карабкается акробат, *op.cit.*, p.137.

2- Irina Sirotkina, « Fox-trot i moda v Sovetskoj Rossij », *Teorija Mody*, n°29.

3- Définition du CNRTL.

4- В. Парнах, *Карабкается акробат* [1922], in Valentin Parnah, *Tri knigi*, *op.cit.*, p.137.

Traduction littérale ¹	Traduction poétique ²
Les veines noires battent aux tempes et au front. Comme le criminel a les mains attachées en arrière. Involontairement, l'œil jette une gerbe verte. Il retournait sa lèvre. Touffe de cheveux rouille – du poison caillé. Ferme-la ! Matière de pieds. Comme si on entendait la trompette des prophètes. Premier coup, Fox-trot, son triomphe. Derviche se trémoussant ! Ventre pneumatique. Marabout Haras de mouvements.	Aux tempes et au front battait un sombre pouls. Comme le criminel les mains derrière liées. Malgré lui un iris projette une verte botte. Il retroussait sa bouche. Touffe de cheveux rouille – poison coagulé. Ferme-la ! Matière de tropes. Comme si l'on entendait la trompette des gourous. Première salve, Fox-trot, son apothéose. Derviche qui se trémousse ! Du pneu l'intestine enveloppe. Marabout. Haras de remous.

La poésie de V. Parnakh forme une arche sonore pour des pas de danse. D'inspiration futuriste, mais moins audacieuse formellement, le poème puise ses sources thématiques dans la technique et l'univers de la vitesse, comme dans « В ухо мое заскакивает мотор! »³, qui foisonne de références lexicales au son. Les énergies du monde moderne jouent le rôle de détonateur pour un mouvement au démarrage brutal et saccadé comme un moteur à explosion. Le transfert se produit immédiatement pour le lecteur, de l'ouïe au geste, par l'intermédiaire de la proprioception. Du point de vue du poète, la danse ne peut avoir lieu en silence, elle s'adosse à une boulimie de bruits qui, sans recours à l'harmonie, compose une musique réjuvenatrice. Celle-ci se caractérise par ses départs tonitruants et son énergie paroxystique. Au fond, il y a dans le noctambule qu'est V. Parnakh une aspiration à la dépense jusqu'à l'exténuation de ses forces vitales, où il se découvre exister. Le vacarme, ce massacre littéral du tympan, est une souffrance convertie en plaisir, mais dont l'horizon de violence reste présent à travers les mots, à l'instar des maux du peuple juif que rejoue V. Parnakh dans ses soli, sans dépassement possible des puissances du négatif. Dans sa danse, il brave la mort à chaque pas, au point qu'il vacille physiquement, rappelé aux bornes de sa condition physique.

Texte original ⁴	Transcription
ВЕСЕЛЫЙ МИМЬ Алкать движеній не устану, Мимь прирожденный, ладъ и плясь. Волшебному кафешантану Я предаюсь. Меня потрясь Причудливый One-step! Я прыну! Веселія нежданный часъ! Какъ стройно пальцами я щелкаю. Щелкъ ноть меня заколебаль. Я изогнусь иглою колкою. Я самъ – оркестръ и дрожъ цимбаль.	« Vesiolıyı mım » Alkat' dvıjjenii ne oustanou, Mım prirojdionnyı, lad i plias, Volchebnomou kafechantanou Ia predaious'. Menia potrias Pritchoudlivıı One-step ! Ia prıanou ! Vesiolııa nejdannyı tchas ! Kak stroııno pal'tsami ia chtchiolkaıou. Chtchiolk not menia zakolebal. Ia izognous' igloıo kolkoıou. Ia sam – orkestr i droj' simbal.

1- Je traduis.

2- Je traduis.

3- *Ibid*, p.141.

4- V. Parnakh, *Самумь* [1919], in Valentin Parnakh, *Три книги*, op.cit., p.57.

<p>И въ тѣлѣ, полномъ вождельнѣя И пирной легкости пантеръ, Душа подъ медленнымъ давленьемъ Невѣроятныхъ атмосферъ!</p>	<p>I v tele, polnom vojden'ia. I pirnoï liogkosti panter, Doucha pod medlennym davleniem Neveroiatnykh atmsofer !</p>
1915-1918	

Traduction littérale ¹	Traduction poétique ²
« Mime joyeux »	« Mime joyeux »
<p>Je n'en pourrai plus de languir de mouvements, Mime-né, accord et danse. Au café-chantant magique Je m'abandonne. M'a chamboulé L'excentrique One-step ! Je me cacherai ! Heure inespérée de joie! Alors avec justesse je claqué des doigts. Un claquement de notes m'a désarçonné. Je me désarticulerai comme une aiguille piquante. Je suis moi-même orchestre et frisson des cymbales.</p> <p>Et dans un corps plein de convoitise. Et avec la légèreté fastueuse des panthères, Âme sous la pression lente D'atmosphères incroyables !</p>	<p>Je m'épuiserai de briguer les mouvements, Mime inné, voix et pas. À l'envoûtant café-chantant Je m'abandonne. Me chamboula L'excentrique One-step ! Je me cacherai ! Moment inespéré de joie ! Alors je claqué des doigts avec retenue. Le clappement des notes cassa ma verticale. Me contorsionnerai en aiguille pointue. Je suis moi-même orchestre et frisson des cymbales.</p> <p>Et dans la carcasse concupiscente Et prestesse somptueuse des panthères, Âme sous pression lente De sensationnelles atmosphères !</p>

À ce stade, un texte de W. C. Williams pourrait être rapproché de la poésie dansante de V. Parnakh. Il s'agit de « Rumba, Rumba ! » (1944) tiré du recueil *The Wedge*, poème constitué de trois strophes de cinq vers chacune, excepté la dernière qui en compte six.

Rumba! Rumba! ¹	Rumba ! Rumba ! ²
<p>No, not the downfall of the Western World but the wish for its downfall in an idiot mind – Dance, Baby, dance!</p> <p>thence springs the conflict, that it may crash hereafter ; not submit and end in a burst of laughter – Cha cha, chacha cha!</p> <p>to hide the defect – the difficulty held burden, to perfect! melted in a wish to die</p>	<p>Non, pas la chute de l'Occident mais le désir de sa chute dans un esprit d'idiot – Danse, Trésor, danse !</p> <p>de là jaillit le conflit, passible de s'écraser par la suite ; ne pas se soumettre et finir dans un éclat de rire – Cha cha, chacha, cha !</p> <p>pour cacher le défaut – la difficulté saisie fardeau, à parfaire ! fondu dans un vœu de mort</p>

1- Je traduis.

2- Je traduis.

1- *The Collected Poems of William Carlos Williams*, Christopher John Macgowan (éd.), vol.II, 1939-1962, London, Paladin Grafton Books, 1991, p.75.

2- Je traduis le poème littéralement.

Dance, Baby, dance The Cuban Rumba!	Danse, Trésor, danse La Rumba Cubaine !
--	--

Comme dans « War, the Destroyer » du même auteur, la danse se fait le prête-nom de la guerre. Les couples tournoyant sur la piste annihilent leur conscience d'eux-mêmes dans le mouvement. La danse manifeste, « in an idiot mind », un appétit d'auto-destruction, d'oubli et de dissolution de soi, porté à la transe (« melted in a wish to die »), trahissant « the wish for [the] / downfall » d'un monde occidental en crise. La pulsion de vie n'est que l'autre nom de la pulsion de mort, qu'elle révèle. Légère en apparence, la danse est essentielle puisqu'elle revêt la forme du divertissement pascalien. L'injonction à danser du partenaire à la femme aimée revient comme un refrain à la fin de la première et de la dernière strophe, comme une exhortation à la vie (« Dance, baby, dance ! »). Il y a avec W. C. Williams et V. Parnakh à danser pour affirmer que l'on est humain, malgré l'ordre ambiant qui propage la terreur. La danse représente l'occasion d'une révolte, mais aussi un moyen d'expression dérisoire, jouant chaque fois sur scène une mort indépassable, tout en cherchant à lui échapper. On danse de la même manière frénétique dans l'Amérique de la fin des années 1940 qu'on le faisait dans l'entre-deux guerres en Europe, quand fleurirent, le shimmy, le fox-trot et les autres danses jazz venues d'Amérique. Voyons dans le détail comment fonctionne le poème de W. C. Williams.

Chaque strophe de « Rumba, Rumba » s'organise en deux mouvements, qui isolent thématiquement et rythmiquement le dernier vers. Le premier temps s'organise à son tour en deux parties, séparées par un élément de syntaxe, connecteur logique ou élément de ponctuation. Le deuxième temps de la strophe amorce un effet de chute dramatique, du fait de la collision entre le frivole et le dramatique. Le refrain est marqué de deux accents toniques, formé d'un temps fort, suivi de deux temps faibles, lui-même suivi d'un temps fort. Le poème rejoue donc en sa trame textuelle le rythme binaire de la rumba. Le texte se caractérise en outre par une dramatisation expressionniste d'émotions opposées, débouchant sur une esthétique d'un monde renversé, semblable à celle de V. Parnakh. En effet, l'antagonisme apparent entre deux polarités, l'angoisse générée par « the conflict », et la joie de l'éclat de rire (« a burst of laughter »), est résolu par la danse, qui exprime les contradictions de la modernité. Tout en dissimulant le malheur derrière une apparence souriante, tout en servant d'exutoire (« to hide the defect / the difficulty held / burden to perfect ! »), la danse révèle le drame humain. Comme avec les onomatopées de V. Parnakh, le rythme des instruments qui scandent le pas des danseurs est donné à entendre au dixième vers (« Cha cha chacha cha ! »). Mais l'agencement heurté, syncopé, des opposés laisse entendre que la danse serait l'origine du conflit (« thence springs the conflict / that it may crash hereafter »), un paradoxe qu'on retrouve aussi énoncé dans « War, the Destroyer » et que V. Parnakh ne formule jamais. Ce poème est tout à fait comparable à cet égard à « Grève des médecins », où le poète-danseur introduit son activité en termes mi-moqueurs, mi-dramatiques, dans une ironie de désespoir :

Je présente mes mandats
A.
Amuser l'Europe !
Mordu par une solifuge –
Ténèbres. Syncopes ! –
Ayant avalé du délire
Je découvre le sur-Tango !¹

Comme chez V. Parnakh, pour W. C. Williams, la danse résorbe les antinomies puisqu'elle est l'espace de la non-contradiction, qui révèle les forces de mort à l'œuvre dans le monde moderne, et permet à l'être de les expurger dans le mouvement.

Mais revenons plutôt à V. Parnakh. On l'a vu, le recueil *Mot-Dynamo* met d'emblée l'accent sur une intermédialité féconde, du fait d'une perspective de traduction intersémiotique texte / image, doublée d'une logique d'auto-traduction intrasémiotique du russe au français. Un même contenu est passible de plusieurs voies d'expression ; transposé en une autre langue ou un autre langage de l'art, il subit des modifications qui en changent la compréhension. C'est cette pluralité d'expression qui intéresse V. Parnakh, l'« Inventeur de strophes et de danses » (p.115), sans prédominance d'une forme sur l'autre. Aussi fait-il coïncider dans son recueil plusieurs variantes expressives d'un même contenu. Les images redoublent le poème sans le répéter. De même, la traduction française de quelques poèmes russes par l'auteur n'est pas une transposition directe du contenu, mais une adaptation aux ressources de la langue-cible, et donc une re-création. On pourrait comparer cette co-présence de formes variées aux versions, dans plusieurs langues, d'une chanson : c'est la même mélodie, mais les paroles ne sont pas exactement calées de la même façon sur le tempo musical, chaque langue impulsant sa propre rythmique. Ainsi certaines rimes internes des énoncés n'existent que dans la traduction française « Il a fait une cabriole sous la coupole ! » p.111 / « Перевернулся под куполом », p.93), ou, au contraire, dans le texte original russe (« Сверхестественная пуля » p.104, traduit par l'allitération de « Bulle surnaturelles », p.119). Ajoutons que V. Parnakh emploie souvent dans les versions françaises de ses poèmes des groupes nominaux – nom seul ou nom accompagné d'un adjectif – sans articles, calqués sur le russe. Quant à la modalité exclamative, comme nous l'avons dit, elle est souveraine, qui s'accompagne parfois de verbes à l'impératif (« Extasie-toi ! » p.119).

Texte original²

ВНЕЗАПНЫЙ ТАНЕЦЪ

Темница радостныхъ стихий,
Мое движение! я ликую.
Я, какъ факиръ -- змбю лихую,
Взялъ нбжно билардный кй.

1- V. Parnakh, *Mot-Dynamo*, in Valentin Parnakh, *Tri knigi*, *op.cit.*, p.112. Le poème est auto-traduit en français par V. Parnakh.

2- V. Parnakh, *Самумь* [1919], in Valentin Parnah, *Tri knigi*, *op.cit.*, p.38.

И мѣрой вкрадчивой, тутой
 Ш□ □ агъ Танго началъ вить узломъ.
 Вращаю плавною дугою
 Кій и -- плавнительный изломъ --
 Подъ ногу провожу. Морскія
 Качанья, шага переборъ!
 Преображень заклатьемъ кія,
 Я вдругъ нашель тройной узоръ.

Ночнымъ веселямъ подмостки
 Открылись -- билиардный залъ.
 Безпечный, невѣсомый, хлесткій,
 Я передъ смертію плясалъ!

Traduction littérale ¹	Traduction poétique ²
« La danse soudaine »	« La danse soudaine »
La cellule des joyeux éléments, Mon mouvement ! j'exulte, Je suis comme un fakir, avec un serpent crâneur, J'ai pris doucement une queue de billard. Et de manière insinuante, raidie Me mis à entortiller un pas de tango en un nœud. Je fais tourner l'arc en fusion De la queue et – coude captivant – J'accompagne le mouvement sous la jambe. Roulis Marin, excès de pas ! Transformé par la malédiction de la queue, Je trouvai soudain un triple motif, Pour les réjouissances nocturnes, les estrades Ont été ouvertes – salle de billard. Nonchalant, fluide, cinglant, J'ai, devant la mort, dansé !	Cachot des éléments hilares, Mon mouvement ! tandis qu'exultant, Moi, le fakir – serpent fringant, Doux, je pris la queue de billard. Et avec raideur insidieuse Attachai un pas de Tango. Je tourne en arche harmonieuse La queue et – le coude rend dingy – Sous la jambe je passe. Aqueux Roulis, surabondance de pas ! Transformé, fléau de la queue, Je trouvai un triple entrelacs, Pour les gaietés nocturnes, les scènes Ouvertes – au billard assemblés. Nonchalant, fluide, je me déchaîne J'avais, face à la mort, dansé !

Le poète-danseur accumule une charge explosive dans ses poèmes, qui sont comme des centrales électriques, des hauts lieux de réactivité et de conductivité. Le texte est un champ de forces, impliquant une « énergie transférée » du poète « par la voie du poème lui-même au lecteur »³. En suivant, selon le principe d'E. Pound rappelé par C. Olson, le temps intérieur du poète, plutôt que celui du métronome, V. Parnakh crée la poésie jazz. Son premier outil, « la cheville et l'ouvrière de la versification »⁴, est la syllabe. C. Olson, l'auteur du Manifeste sur « Le Vers projectif », voyant dans le poème un ensemble organique, indique que

[c]'est par leurs syllabes que les mots se juxtaposent en beauté, par ces petites parties de sang, aussi clairement que par le sens des mots qu'elles composent.⁵

Or il est difficile pour un lecteur de lire à voix haute un poème de V. Parnakh, tant la fluidité de la diction est entravée par des combinaisons de consonnes occlusives et fricatives, sur lesquelles vient

1- Je traduis.

2- Je traduis.

3- C. Olson, « Projective Verse », *Poetry*, n°3, 1950, traduit par L. Veza, *William Carlos Williams*, Paris, Seghers, 1974, p.157-177, p.159.

4- *Ibid*, p.161.

5- *Ibid*, p.162.

buter la prononciation. La progression vocale est rendue trébuchante, comme sur un chemin de cailloux. C'est que l'auteur joue sur l'expressivité sonore de mots au tissu de consonnes rèches et imprononçables, comme des allitérations en -r, déclinées avec des variantes telles que : -kr, -rk, str, rsk¹. Le vers possède une dimension « percussi[ve] », qui correspond aux syllabes accentuées. V. Parnakh ramène l'attention sur la syllabe, par rapport à la rime, exactement comme le préconise C. Olson. Excepté que le terme d'« harmonie » employé par ce dernier² ne semble pas adéquat pour qualifier la poésie de V. Parnakh, qui cherche à établir la dissonance à l'intérieur d'un système de versification régulier. Le poète-danseur semble souscrire au principe que « c'est de la racine et de l'environnement que vient la syllabe, la danse et ses figures », « là où il [le langage] est le moins négligent et le moins logique »³. Le poème semble au bord de l'éclatement, fissuré par une succession de points d'exclamation en fin de vers, comme avec « Хабарда », le premier texte de *Mot-Dynamo*. L'énergie s'accumule et se libère par décharges, alimentée en flux tendu. Dans *Карабкается акробат*, les sons deviennent plus trébuchants que dans les autres recueils, avec une accentuation des groupes de consonnes déjà observée (« На месте я чекотки счѐт », « Спрут быстрых рук » p.135). L'auteur crée des néologismes, comme le verbe « синкопствовать » (« Синкопствую », p.135). Est intégrée comme poème la tablature des « Hiéroglyphes de danse » sur laquelle nous reviendrons en troisième partie, ce qui place une nouvelle fois le visuel et le chorégraphique sur le même rang que le poétique, et invite le lecteur à pratiquer le décroissement intermédiaire.

Néanmoins, le poème comme champ de forces fonctionne pour V. Parnakh d'une manière distincte de celle définie par C. Olson qui isole « la respiration de l'ouïe »⁴, puisque, pour le premier, c'est avant tout le facteur sonore, et non pneumatique, qui en est le déclencheur. V. Parnakh ne bouscule pas la syntaxe pour faire advenir la « LOI DE LA LIGNE ». Son hostilité envers l'harmonie ne s'exerce jamais à l'encontre de la trame du vers traditionnel. De même, il ne va pas jusqu'à établir une partition pour la lecture à haute voix en jouant sur l'espacement comme ses confrères américains e. e. cummings, E. Pound et W. C. Williams⁵, cités par C. Olson. V. Parnakh compose pour l'oreille, mais non au moyen de la ligne. Il ne se soucie guère des variations de durée et de timbre du son lors de la vocalisation du texte. La qualité pneumatique entre quelquefois en ligne de mire : le souffle est haletant, coupé (« L'univers perd son haleine » p.119), bien que la ponctuation forte intervienne généralement en fin de vers, respectant la règle de concordance. Le vocabulaire du son est également très dense (« glapissements » p.112 ; « Clameur », « rugissement », « tumultes », « tintements » p.111, « Tocsin nègre » p.114). Il est

1- Le lecteur pourra s'en apercevoir en découvrant les transcriptions en caractères latins de certains des poèmes.

2- « Ça ne ferait pas de mal, comme acte corrélatif à la prose et au vers tels qu'on les écrit aujourd'hui, si rime et mètre, et dans la quantité, mot, sens et son, étaient moins au premier plan de l'esprit que la syllabe ; si la syllabe, cette fine créature, était plus libre de mener l'harmonie. » *Ibid*, p.162-163.

3- C. Olson, « *Projective Verse* », *op.cit.*, p.163.

4- *Ibid*, p.161.

5- *Ibid*, p.170.

question du « Frisson des banjos, des groupes de saxophones » (p.143), et de la musique des « Fox-trots » (p.135). La musique devient quelquefois une alternative à la parole.

Le poète évoque dans ses vers le tournant historique à la fin de la Première Guerre Mondiale, où les notes de musique de l'orchestre ont éclaté, brisant la morosité ambiante. C'est une explosion de sons (« Взрывается оркестр ! », p.73, énoncé auto-traduit par V. Parnakh comme : « L'orchestre fait explosion ! », p.111) qui ébranle la vieille Europe, « à Pétrograd, à Budapest », vue comme une invasion barbare de musiques inconnues (« Une horde de fox-trot a envahi le monde »), venues, dans le poème « Khabarda », du Caucase. Le poète ne donne pas ce phénomène comme une conséquence mais plutôt comme une cause de la fin de la guerre. Le cours de l'Histoire est renversé par l'apparition de nouveaux rythmes. Le déclin, ou plutôt « l'ennui de l'Occident » (p.11) est du même coup revigoré par l'expression de l'ailleurs. Les sentiments suscités sont ambigus entre, d'un côté, l'enthousiasme passionné et la liesse, les « tumultes » (p.111) et une frénésie furieuse que rien ne peut endiguer, de l'autre côté « l'ennui de l'Occident [...] poursuivi / Par le saut-de mouton des tumultes nègres », p.111). Cet engouement est né sur fond du « désespoir des Révolutions massacrez [sic] » (p.111), ce qui lui imprime sa coloration ambivalente. Tous les peuples sont unis par une même passion du jazz, mais on assiste à un renversement qui fait que la culture du peuple colonisé domine à présent celle du colonisateur (« Révolte et rugissement de darboukas aux bords du Nil », p.111). C'est bien en termes d'annexion culturelle que parle en effet V. Parnakh du jazz (« j Règne, insomnie ! », p.111), dépeignant l'emprise de la musique sur les individus (« L'orchestre soudain est tout-puissant » p.111, « Je découvre le sur-Tango ! » p.113). De manière nietzschéenne, le passé est à renier pour garantir l'émergence de l'homme de demain (« Je découvre le nouveau / J'ai surmonté tout le passé », p.114). Il y a là un choc sans précédents, une conflagration de valeurs. V. Parnakh manie même le point d'exclamation espagnol renversé en tête de vers (p.111, p.114, p.119 dans la traduction française), pour indiquer le bouleversement de cette époque, d'un monde qui a lui-même la tête à l'envers à l'image de ses soli, contaminé par les énergies de fêtes du Caucase, à l'Égypte, en passant par la Hongrie. Par ailleurs, un certain sens d'auto-destruction est exprimé (« Une défense s'est heurtée contre une autre. » p.113). De même que dans « Après le supplice », il associe l'extase (« Восторг ») et la plénitude (« О полнота »), à la douleur physique de la danse (« Ладонь болит », « Бьёт угол из груди » p.138). Il y a aussi à entendre le vers « L'esprit est comme un infusé de marcs turcs » (p.111), comme une brusque décharge d'énergie ressentie par les hommes de l'époque, et comme une influence de contrées orientales et lointaines sur l'Europe, par lequel un syncrétisme culturel s'opère. Ce poème met enfin en évidence la tension nécessaire au danseur combinant « Vitesse des vitesses » (p.114), « Légèreté » et « Pression » quand il réalise son numéro. Ce dernier est un « bloc », un « Amas de nerfs tendus », qui articule en sa danse une « parole-mouvement » (*Ibid*). Les « ressorts », le « sifflement perçant » sont ceux d'un corps-machine aux mouvements mécaniques, ceux-là même qui inspireront, chez V. Parnakh, N. Foregger

pour ses danses. On retrouve un tel culte de la vitesse dans « Radium » (« Aucun taximètre / N'avalerait une telle vitesse » p.119).

L'image d'un bouchon d'une bouteille de vin ou d'une boîte de Pandore ouverte dans « Parade » (« Le cirque cymbalien est débouché. [...] Offusquant plus que le vin » p.113), accentue encore ce sentiment d'ambivalence propre à la musique et à la danse de cette époque. Dans « Grève des médecins », les maux de cette nouvelle époque sont les « glapissements [les] délires. [...] Le cancer / Etc » (p.112). Ailleurs, cette dernière est présentée sans détours comme l'expression de la volonté de puissance (« Une danse cruelle s'ouvre ! », p.111). Le propre des rythmes jazz est la syncope, déplacement du rythme du temps fort sur le temps faible de la musique, et phénomène que V. Parnakh mentionne en abondance (« Ténèbres. Syncopes ! – » p.112, « La ruade de syncopes », p.113). L'auteur décrit également l'allègement qui s'empare des Européens dans l'après-guerre, sous la forme de bouffées d'oxygène, d'un orchestre aérien « Tel un dirigeable sursautant / [...] suspendu au vol dans une corbeille ! » (p.113). En dépit de cet allègement, il ne peut y avoir chez V. Parnakh de stabilisation de l'énergie, toujours en proie à des saccades, des cahots, des secousses (« sursautant »). Le mouvement est discontinu plutôt que lié, régulier dans son caractère irrégulier. C'est un renversement des valeurs, avec l'image du danseur tel « Une vis élastique / [Qui] Se jete [sic] dehors cul par-dessus tête », qui n'est pas sans rappeler l'image du fou la tête en bas sur les images populaires du tarot, d'autant qu'apparaît dans le poème l'image de la « roue ». Par-delà la liesse, un climat d'inquiétude et d'« Irrit[ement] » perce dans les mouvements spasmodiques, rendus « tremblant[s] » (« Pulvérin Étincellement Tremblant » p.113) de la musique, par la mécanisation du geste imitant la machine (« j Lègèreté des ressorts ! » p.114). Le climat de fièvre et de « contagions » devient littéral au moment de la « Grève des médecins », titre d'un poème du même recueil, où les malades qui « se crispent » sur leurs lits d'hôpitaux réalisent leur propre version de la danse couchée, après « s'[être prosterné[s]] » « Face contre terre » (p.112). C'est un monde de chaos entre le « Prodige du XXme [sic] siècle » et un chaos où rien « Ne fonctionne » (*Ibid*). Il y a une précipitation effrénée, de l'ordre du renversement carnavalesque. On retrouvera dans *Карабкается акробат* l'apparition de la danse dans un contexte dévasté par la guerre. On danse ainsi sur un champ de ruines (« ПЛАС ГОЛОДНЫХ КЛОАК » p.139), les ouvriers réclamant leurs salaires (« Рабочие хрипят о заработной плате. ») au milieu du froid et de la tuberculose.

V. Parnakh emploie aussi des références à la physique et à la chimie modernes pour décrire le climat enfiévré de la fin des années 1910, comme dans « Radium ». C'est un point commun qu'il a avec W. C. Williams de s'intéresser aux sciences de son époque et de s'en servir comme source d'inspiration poétique. Là encore, l'évocation est ambivalente entre le désastre et la merveille. Comme W. C. Williams dans « Catastrophic Birth », V. Parnakh semble aspirer au déchaînement de forces nouvelles, au renversement de l'ordre ambiant. Chez lui, l'image de l'éruption du volcan devient une explosion planétaire (« Fonds explosif » p.119), cataclysme qui est à la fois poison et remède (« La pilule joyeuse /

Percera la terre jusqu'à l'axe », « L'univers perd son haleine » p.119). C'est plutôt l'image d'un tremblement de terre qui arase le volcan, que celle d'une explosion (« Rase le sol des volcans antédiluviens ! » p.119). « [U]n coup acharné » est porté au monde, qui porte en lui le ferment « Des idées nouvelles / Des musiques inouïes, des danses impossibles » (p.119).

Le poème « Après le supplice » met en avant la recherche de plaisir esthétique lié à la « ¡Pleine sensation de la mort pendant 5 minutes » (p.114). Il semble qu'il soit question ici des sensations du danseur, qui revit dans sa pièce le supplice de ses ancêtres séfarades persécutés sous l'Inquisition (« J'ai été content / De me souvenir de mes deux ancêtres / Sous l'Inquisition Espagnole » p.115). Il y a lieu de parler de catharsis dans ce numéro qui joue sur la concentration des émotions et l'unité d'effet :

Mouchoir tortillé
Soudain incomparable ivresse
L'aiguille de douleur
S'est enfoncée en moi et m'a brûlé
C'est bien visé !¹

Après la danse, l'artiste se rend au spectacle de Guignol, cette fois comme spectateur, où il reçoit l'inspiration pour une « danse nouvelle ».

Je suis sorti dans un boulevard de Paris
Au Théâtre de Grand-Guignol vers 3 heures
On représentait "Le Château de la Mort lente. Gaité
De Furlanes pendant les entractes [...]²

C'est du processus d'apparition de cette nouvelle danse en esprit, dont rend compte la fin du texte, « La soif mûre d'une danse nouvelle / S'étant emparée moi – [sic] » (p.115). L'extase se mêle à la souffrance dans un haut degré de fusion qui rend par le langage du corps les mots opposés synonymes (« Douleur ! Jubilons ! – »). Ses danses, dont il fait le panégyrique du fait de leur originalité foncière (« De tournolements tout à fait nouveaux ! », « des danses excellentes » p.116), réalisent la combinaison des contraires, « Accouplements du plus et du moins » (p.116), par une analogie avec les charges électriques de la physique, et des opérations mathématiques (« J'extrayais / Des racines cubiques » p.116).

Dans « Изобретение », est décrit le corps de l'acrobate-danseur écartelé dans des positions fantaisistes (« [...] шею под ярмо / Встреча ногтей на подбородке. » (p.135), la silhouette « Египетского поворота » formant des signes crypto-égyptiens, visiblement les mêmes que ceux de la partition (l'un des tracés ressemblant effectivement à un oméga, p.151). C'est un corps cubiste, voisin de celui représenté par L. Goudiachvili sur son portrait de V. Parnakh danseur : chaque partie du corps personnifiée (« встреча ») essaie d'en rejoindre une autre, tout en se désolidarisant de sa voisine. V. Parnakh promet dans ses performances une nouvelle organisation du corps, qui ressemble à la facture

1- В. Парнах, *Карабкается акробат* [1922], in Valentin Parnah, *Tri knigi, sostavlenie, vstupitel'nyj očerk, postraničnye primečanija Vadima Pereł'mutera*, Moskva, Sam&Sam, 2012, p.115.

2- *Ibid*, p.115.

du collage visuel (« Моё фабричное клеймо », p.135), le mot de « colle », qui réfère au processus de création, rappelant également le monde industriel des machines, en lien avec « Отталкивания рычага » (p.136). L'attention est portée sur les jambes, les bras, les doigts, jusqu'aux ongles. La danse figure l'écroulement d'une tour (« Падающей башней шатаюсь хмуро » (p.136). De plus, cette reconfiguration corporelle n'est pas exempte d'éléments horribles, comme dans « Театр ужасов », où un sourire est élargi d'une oreille à une autre par un couteau. L'ambiance est à une joie festive infléchie en macabre (« Этот убственный узор », p.135). On est frappé aussi chez V. Parnakh sur l'importance des « os », comme d'ailleurs chez D. Fourcade commentant la danse de M. Monnier dans *MW* (2001). Ici la musique pénètre jusqu'à l'os, au point de s'y souder (« Оркестр и кость нерасторжимы. »). On peut penser que V. Parnakh avait une façon de densifier sa présence sur scène jusqu'à accentuer sa maigreur par une ossification de son corps.

Texte original	Texte transcrit
ИЗОБРѢТЕНІЕ ²	IZOBRETÉNIE
<p>На мѣстѣ начал я чечотки счет Под залп вступления фокс-трота. Египетскаго поворота Я принял лад. Цезуромет, Нога перед ногой, каблук Перед носком, ход высѣк дробный. Носком вычерчиваю лук! Южный, веселый и загробный, Синкопствую! Спрут быстрых рук В воздух! и шею под ярмо. Встрѣча ногтей на подбородкѣ. И маской вдруг лицо само. На миг тиски под дрожь чечотки! Мое фабричное клеймо – Пальцем изогнутым с разбѣгу От уха к уху полосну И ноготь заострил омегу, Мелькнув за носа вышину. Карает бритвой сутенер Любовниц -- показать Марселю Этот убійственный узор. Закупорка! ушно пѣлю, Пронзая, бью в ладонь под челюсть. Отталкиванья рычага, Стержней порывистых цезура, 2 брыка -- правая нога. Падающей башней шатаюсь хмуро. Чувств отрицательный бином, От омерзѣнія до страха, Прошел сквозь зрителей – карахо! – Ошеломляющим вином. Шарахаться.</p>	<p>Na meste natchal ia tchetchiotki stchiot Pod zalp vstoupleniia foks-trota. Egipetskogo povorota Ia prinial lad. Tsezouromiot, Noga pered nogoï, kablouk Pered noskom, khod vysek drobnÿi. Noskom vytchertchivaïou louk ! Ioujnyï, vesiolÿi i zagrobnÿi, Sinkopstvouiou ! Sprout bystrykh rouk V vozdoukh ! I cheiou pod iarmo. Vstretcha nogteï na podborodke. I maskoi vdroug litso samo. Na mig tiski pod droj' tchetchiotki ! Moïo fabritchnoïe kleïmo – Pal'tsem izognoutym s razbegou Ot oukha k oukhou polosnou I nogot' zaostril omegou, Mel'knouv za nosa vychinou. Karaet britvoi souteniou Lioubovnits – pokasat' Marseliou Etot oubÿïstvennyï ouzor. Zakouporka ! Ouporno tseliou, Pronzaïa, b'ïou v ladon' pod tcheliou's'. Ottalkivan'ia rytchaga, Sterjneï porÿvistykh tsezoura, 2 bryka – pravaia noga. Padaïouchtcheï bachneï chataïous' khmourou. Tchouvstv otritsatel'nyï binom, Ot omerzeniia do strakha Prochiol skvoz' zritelei – karakho ! – Ochiolomliaïouchchim vinom. Charakhat'sia.</p>
1919-1920. Париж.	

2- В. Парнах, *Карабкается акробат* [1922], in Valentin Parnah, *Tri knigi, sostavlenie, vstupil'nyj očerk, postraničnye primečaniia Vadima Pereł'mitera*, Moskva, Sam&Sam, 2012. p.135-136.

Invention¹

Sur place je commençai le compte de la tchetchetka
Sous la salve d'introduction du fox-trot.
De la démarche angulaire égyptienne
J'ai pris le ton. Césuraillette,
Jambe devant jambe, talon
Devant la pointe de la chaussure, marche émoisée fractionnée.
Je trace l'arc par la pointe de la chaussure !
Méridional, enjoué, et d'outre-tombe,
Je syncopise ! Poulpe de mains promptes

Dans l'air ! Et le cou sous le joug.
La rencontre des ongles sur le menton.
Et en un masque subit la face même.
A l'instant de l'étau sous un frisson de tchetchetka !
Mon poinçon d'usine –
Avec un doigt recourbé je m'élance
Je découpe de l'oreille à l'oreille
Et l'ongle a aiguisé un oméga,
Après être apparu en haut derrière le nez.
Le souteneur punit avec un rasoir
Les maîtresses – montrer à Marcel
Ce motif d'assassin.
Obstruction ! Obstinément je vise,
En transperçant, je frappe dans la paume sous la mâchoire.
Poussée inversée du levier,
Césure de tiges saccadées,
2 coups de pied – jambe droite.
En une tour qui s'effondre je chancelle de façon morne.
Binôme négatif de sentiments,
Du dégoût jusqu'à l'effroi,
Je passai à travers les spectateurs – putain ! –
En un vin ahurissant.
Débouler.

Les images employées par les poèmes sont les mêmes que dans ses articles, ce qui laisse entendre une circulation des formes, de la danse à l'écrit, mais aussi dans divers types d'écrit. Comme dans ses articles, en effet, nous est présentée la danse des leviers exécutée par V. Parnakh, comme dans « Изобретение » par exemple. L'artiste cherche à exprimer le même propos par des moyens différents, cumulant les ressources du geste et du verbe, comme le révèlent dans les poèmes les expressions « Пневматические слова ! » (p.141, « Mots pneumatiques ! ») et « Пневматический живот » (p.137, « Ventre pneumatique »).

* * *

On peut parler d'auto-translation au sens large chez V. Parnakh, pour qui la dimension pluriculturelle et plurilinguistique s'affiche comme une clef de compréhension de son œuvre. En premier lieu, il pratique la traduction intrasémiotique, du russe au français dans *Mot-Dynamo / Slovodvig*, recueil doté de deux titres. Cet ouvrage affiche simultanément une sélection de cinq poèmes en russe et en français, au début et à la fin du recueil, auto-traduits par V. Parnakh, dans un français parfois fautif, mais fidèle à la lettre du texte-source. En second lieu, la dynamique de circulation intermédiaire est essentielle chez lui, qui transpose des éléments de ses soli dansés dans ses poèmes. On perd de vue la question de la source

1- Je traduis littéralement. Le poème est trop long pour faire ici l'objet d'un travail de traduction poétique.

pour se focaliser sur le dynamisme du passage : peu importe que la langue russe ou la danse soit première, puisque l'artiste cherche à exprimer un même contenu à travers une pluralité de moyens d'expression, pour, dans le cas de la poésie, l'hybrider et lui conférer une qualité musicale et dansante. Le poème privilégie une logique disruptive, éclatante, privilégiant le son, pour faire danser la langue. Le caractère mimétique de la danse poétique, chez V. Parnakh, intervient sous forme d'onomatopées, de la modalité exclamative, caractère dansant étroitement associé avec la musicalité jazz. La danse du texte passe aussi par la musique incarnée à l'intérieur du corps du musicien. C'est une musique de dissonances aux inflexions toutes physiques qui se transmet par l'intermédiaire du poème au lecteur, et se convertit en gestes. Nous avons cherché ici à présenter cette danse paradoxale – paradoxale car verbale, d'une certaine façon, l'autre de la danse – du texte, résultat du transfert poétique des danses excentriques que V. Parnakh inventa et aima pratiquer.

Chapitre 2 : Risquer pour que « tout arrive » : la fragilité de la danse, occasion poétique chez William Carlos Williams et Dominique Fourcade

« La terre qui reçoit la graine est triste. La graine qui va tant risquer est heureuse », écrit René Char¹. Le propos de ce chapitre consistera à se demander dans quelle mesure le risque peut se muer en ressource pour la création poétique, en particulier quand l'auteur envisage cette dernière à l'aune de la danse.

Le philosophe Christian Godin propose une définition éclairante de cette notion², qui servira de cadre à notre analyse. Il présente le risque comme « l'éventualité d'un événement incertain qui peut causer un dommage ou une perte pour l'homme », précisant qu'il peut être dégagé à partir des quatre critères suivants : 1) « le risque est une possibilité », non un fait. Donc les risques « sont [...] à la fois réels et irréels – le possible est une catégorie ontologique entre l'être et le non-être. Sur le plan de la temporalité, le risque renvoie au présent aussi bien qu'au futur. C'est dans le moment présent que l'on *prend* un risque, mais s'il y a risque, c'est seulement par rapport à un événement futur possible considéré comme négatif ou désastreux. [...] [L]e risque a un statut ontologique provisoire. Il est destiné à disparaître. » 2) « En second lieu, l'événement sur lequel porte l'éventualité qui fait le risque est lui-même incertain. C'est ce qui différencie le risque du danger [...], dont l'existence est avérée et dont la nature est connue en tant que cause d'accident. Alors que le danger est une situation de fait, le risque est une probabilité, il est la représentation d'un danger possible. » 3) « En troisième lieu, le risque est une éventualité négative, comprenant perte ou dommage possible. Il manifeste par conséquent une vulnérabilité particulière [...]. En tant que probabilité d'un événement futur négatif, le risque est l'exact contraire de la chance. » 4) « Enfin, le risque a un sens et une valeur anthropocentriques » et « peut occasionner des dommages pour l'homme » de telle sorte que « [l]a notion de risque comprend toujours ces deux composantes : l'aléa (la menace) et la vulnérabilité. »

La poésie apparaît avec le tournant moderniste comme un projet esthétique fondé sur le risque, qui confronte l'artiste à ses limites. Nous postulerons qu'aux XX^e et XXI^e siècles le poète ne peut être authentiquement un créateur, sans s'exposer délibérément à ce risque ontologique et esthétique. Les deux poètes au cœur de l'analyse, William Carlos Williams et Dominique Fourcade, sont les héritiers du moderne en danse et en poésie³. Nous tâcherons d'envisager la continuité entre ces deux auteurs, en

1- René Char, « La bibliothèque est en feu... » [1957], in *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1962.

2- Cette définition, ainsi que les quatre paramètres du risque, sont tirés de la notice « Le Risque » dans *l'Encyclopédie conceptuelle et thématique de la philosophie*, Paris, Champ Vallon, 2018. Nous tenons à adresser nos remerciements à Christian Godin pour nous avoir communiqué la notice avant sa publication.

3- Le modernisme est un courant littéraire et artistique du début du XX^e siècle, né dans le sillage du bouleversement causé par la Première Guerre mondiale et l'avènement de la modernité. Anne Fauré le caractérise comme suit : « Il peut être défini par une grande innovation et expérimentation formelles, qui traduisent une nouvelle manière de penser l'art, en rupture avec le réalisme du XIX^e siècle. Cette nouvelle conception de l'art et de son rapport au réel est liée à une nouvelle représentation du monde, elle-même indissociable de l'expérience de la modernité. Le modernisme est le produit d'un monde caractérisé par un bouleversement socio-économique, politique, philosophique et technologique. » Anne Fauré, « Le modernisme », *La Clé des Langues* (Lyon, ENS LYON/DGESCO), 2007, <<http://cle.ens-lyon.fr/virginia-woolf/le-modernisme-29870.kjsp>>, [en ligne], consulté le 28 novembre 2016. Dans le domaine de la littérature anglo-saxonne, le modernisme, qui atteint son apogée vers 1922, est représenté par des auteurs comme James Joyce (1882-1941), Virginia Woolf (1882-1941), David Herbert Lawrence (1885-1930), Ezra Pound (1885-1972) ou Thomas Stearns Eliot (1888-1965).

nous focalisant sur des constantes de l'écriture poétique du risque au XX^e siècle, qui témoignent d'une même filiation.

W. C. Williams et D. Fourcade ont pour point commun d'avoir écrit sur la danse, œuvré avec des danseurs et trouvé une inspiration poétique dans l'art chorégraphique. Ainsi le poète américain a-t-il travaillé avec la chorégraphe et danseuse Martha Graham en 1942. La collaboration entre W. C. Williams et M. Graham remontait à 1941, au moment de l'entrée en guerre des États-Unis, alors que l'écrivain élaborait son recueil *The Wedge*. En réalité, les racines profondes de cette coopération dataient de 1925¹. Selon Paul Mariani cité par Martha Jane Kaufman², les deux artistes ne se seraient rencontrés pour la première fois qu'en octobre 1941 lors d'une fête chez le peintre Charles Sheeler à Irvington dans l'état de New York. À cette période, W. C. Williams cherchait par son engagement à se distinguer de l'attentisme d'Ezra Pound qui, selon lui, ne prenait pas l'exacte mesure de la guerre.

Along with Barbara Morgan, a photographer working in close collaboration with Graham, they began discussing Williams' poems on the Spanish Loyalists. Williams asked if Morgan could photograph Graham in a way that would symbolize the destructiveness of war.³

À cette occasion, Williams a donc composé le poème « War, the Destroyer » (1942), inspiré d'une photographie de Martha Graham en train de danser, prise par Barbara Morgan, et intitulée « War Theme »⁴. Le poème et la photographie ont paru dans le *Harper Bazaar* du premier mars 1942. M. J. Kaufman donne l'interprétation suivante de la photographie :

The photograph suggests a mechanization of the human body as a result of war. Graham is tipped off center with her hair flowing behind her, gazing upward at an implied bomb exploding. Her skirts billow around her as though flung from the jolt of a sudden stop. Her black dress and very light skin gives the piece a harsh industrial feeling, further emphasized by the sharp lines of her body in open space. The lack of facial features and sharp dark shape of Graham's form de-humanize her body, she becomes the shadow of a wheel on a machine. [...] The photo reveals how bodies might be dehumanized to become weapons in the mass mobilization of people for war.⁵

1- «Graham found Williams' articulation of the American experience exciting. After he published his book, *In the American Grain* (1925), Graham wrote him to say that she, "could not have gone on without it."» « Graham a trouvé que l'expression par Williams de l'expérience américaine était passionnante. Après qu'il eut publié son livre, *In the American Grain* (1925), Graham lui écrivit pour dire qu'elle "n'aurait pas pu continuer sans cela". » Martha Jane Kaufman, *Light Foot in the Margins : the Dancing Body in the Modernist Poetic Imagination*, Wesleyan University, thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts, with Departmental Honors in Dance and American Studies, 2008, p.58. Je traduis.

2- Voir *Ibid*, p.74.

3- « Avec Barbara Morgan, une photographe travaillant en étroite collaboration avec Graham, ils ont commencé à discuter des poèmes de Williams sur les loyalistes espagnols. Williams a demandé si Morgan pouvait photographier Graham d'une manière qui symboliserait le caractère destructeur de la guerre. » *Ibid*, p.74. Je traduis.

4- «Barbara Morgan used a strobe light at 1/10,000 second exposure to create "a spastic effect in a composition in which I slanted the shadows to dehumanize facial features and imply Death."» *Ibid*, p.75. « Barbara Morgan a utilisé une lumière stroboscopique à 1/10 000 secondes d'exposition pour créer "un effet spasmodique dans une composition où j'ai incliné les ombres pour déshumaniser les traits du visage et impliquer la mort." » Je traduis.

5- « La photographie suggère une mécanisation du corps humain provoquée par la guerre. Graham est décentrée avec ses cheveux coulant dans son dos, en train de lever les yeux vers une bombe implicite qui explose. Ses jupes flottent autour d'elle comme si elle avait été projetée par la secousse d'un arrêt soudain. Sa robe noire et sa peau très claire confèrent à la création un sentiment industriel sévère, encore accentué par les lignes aiguës de son corps dans un espace ouvert. L'absence des traits du visage et la forme sombre et nette de la silhouette de Graham déshumanisent son corps, elle devient l'ombre d'une roue sur une machine. [...] La photo montre comment les corps pourraient être déshumanisés pour devenir des armes dans la mobilisation de masse des gens dans la guerre. » *Ibid*, p.75-76. Je traduis.



Barbara Morgan, Martha Graham, "War Theme", 1941, 33.8 x 44.5 cm, épreuve à la gélatine argentique, North Carolina Museum of Art.

Quant à Dominique Fourcade, il a participé soixante ans plus tard à la création, avec la chorégraphe Mathilde Monnier et la photographe Isabelle Waternaux, de l'ouvrage *MW* paru en 2001, dans le contexte de bouleversement mondial qui a suivi les attentats terroristes du 11 septembre. W. C. Williams est cité à plusieurs reprises dans le livre, à propos de l'engagement poétique et de l'influence de la danse sur la poésie au XX^e siècle. La collaboration triangulaire des médiums entre B. Morgan, M. Graham et W. C. Williams est rejouée dans celle d'I. Waternaux, M. Monnier et D. Fourcade, à l'heure des post-modernismes.

L'expérience esthétique et ontologique du risque qu'affronte le danseur représente le modèle de celle, vécue par le poète. Un renversement dialectique se produit dans les textes de W. C. Williams et D. Fourcade : le risque, censé impliquer une menace pour l'homme, se charge d'un potentiel créateur. Il tend à se changer en ressource, en opportunité esthétique ; dès lors, le poète cherche à s'y exposer délibérément car le risque est une chance de faire advenir la poésie. La conscience poétique du risque au XX^e siècle marque un changement de paradigme esthétique. Puisque la poésie est appréhendée comme une pratique artistiquement et ontologiquement risquée, le poète s'inspire désormais de l'expérience dansée, au point, même, de désirer devenir un danseur de l'écriture.

1- La conscience poétique du risque au XX^e siècle : un changement de paradigme esthétique

Après la Première Guerre Mondiale, s'estompe la confiance en l'homme, en son pouvoir de maîtriser le monde et la nature. Émerge la conscience que l'ère de la machine et du progrès, en laquelle on avait eu foi depuis le début de l'ère industrielle a abouti à la guerre de masse. Parallèlement, l'homme n'est plus vu comme un sujet doué de raison, mais comme un être traversé par des éléments irrationnels et

chaotiques. Le modernisme, courant littéraire et artistique apparu au début du XX^e siècle, qui tente d'exprimer la dérégulation du monde moderne, porte l'empreinte de la déstabilisation des repères et de la crise du logos. Désormais le poète répercute le risque que doit affronter l'homme dans les sociétés modernes, tout en s'y confrontant par sa pratique de l'écriture. C'est ce changement de paradigme esthétique qui fera à présent l'objet de notre analyse.

1-1 Une conscience poétique moderniste

Dans le sillage des catastrophes du XX^e siècle, l'écrivain prend la mesure de la nouvelle vulnérabilité de l'homme. Les poètes modernistes, pour traduire la déstabilisation des repères, cherchent à articuler les composantes informes, incertaines et irrationnelles du monde moderne. Ainsi Thomas Stearns Eliot (1888-1965) présente dans un poème datant de 1925, « The Hollow Men » (« Les Hommes Creux ») une humanité ayant survécu à un cataclysme. Nous donnons ci-dessous la première strophe du poème :

<p>We are the hollow men We are the stuffed men Leaning together Headpiece filled with straw. Alas ! Our dried voices, when We whisper together Are quiet and meaningless As wind in dry grass Or rats' feet over broken glass</p> <p>In our dry cellar Shape without form, shade without colour, Paralysed force, gesture without motion ; Those who have crossed With direct eyes, to death's other Kingdom Remember us—if at all—not as lost</p> <p>Violent souls, but only As the hollow men The stuffed men.¹</p>	<p>Nous sommes les hommes creux Les hommes empaillés Cherchant appui ensemble La caboche pleine de bourre. Hélas ! Nos voix desséchées, quand Nous chuchotons ensemble Sont sourdes, sont inanes Comme le souffle du vent parmi le chaume sec Comme le trottoir des rats sur les tessons brisés Dans notre cave sèche. Silhouette sans forme, ombre décolorée, Geste sans mouvement, force paralysée ; Ceux qui s'en furent Le regard droit, vers l'autre Royaume de la mort Gardent mémoire de nous – s'ils en gardent – non pas Comme de violentes âmes perdues, mais seulement Comme d'hommes creux D'hommes empaillés.²</p>
--	--

Le poète s'inclut parmi « les hommes creux » à la « caboche pleine de bourre ». Des décombres, il ne reste rien, sinon de frêles épouvantails, qui n'ont d'humains que l'apparence. Les hommes doivent à présent vivre en ayant conscience que l'idéal humaniste a été détruit par la catastrophe de la Grande Guerre ; il s'agit à proprement parler plus d'une survie que d'une vie. Le poème de T. S. Eliot est emblématique de l'apparition d'une nouvelle conscience poétique au XX^e siècle à la fin des années 1910. Désormais, il n'est plus possible pour le poète d'occulter dans ses œuvres cette expérience du risque propre au monde dans lequel il vit, et qui, concrétisé, débouche sur la catastrophe. Toute tentative

1- Thomas Stearns Eliot, « The Hollow Men », *Poems : 1909–1925*, London, Faber & Gwyer Ltd, 1925.

2- Thomas Stearns Eliot, *La Terre vaine et autres poèmes*, traduction de Pierre Leyris, Paris, Éditions du Seuil, [1976] 2006.

d'écriture qui se couperait des menaces inhérentes au monde moderne serait perçue comme inauthentique. Pour schématiser quelque peu, tout au long du XX^e siècle, époque des guerres et des massacres de masse, la poésie se situera dans la mouvance de cette conscience poétique moderniste.

1-2 Poésie et catastrophe

Pour W. C. Williams comme pour D. Fourcade, la poésie doit tirer sa substance du réel et des événements historiques contemporains. Ainsi l'écriture au XX^e siècle se démarque-t-elle par sa propension à investir les catastrophes¹ du monde moderne et à en faire une matière poétique.

Dans le poème « Catastrophic Birth »², W. C. Williams évoque un événement majeur dans l'histoire du risque naturel, l'éruption volcanique de la Montagne Pelée le 8 mai 1902, au Nord de la Martinique³, éruption qui a causé le plus grand nombre de victimes humaines dans l'histoire du XX^e siècle. L'éruption est présentée comme une gésine difficile, et le cratère, comme l'utérus d'une parturiente en travail. Le long poème détaille en effet les mouvements de dilatation et de rétractation⁴ de la cheminée du volcan. L'originalité du texte est qu'il décrit l'éruption imminente du volcan telle une naissance cosmique, donc comme une chance, par un renversement de valeurs dont témoigne l'association oxymorique des mots du titre. Le potentiel dévastateur du risque volcanique se retourne dans le poème en opportunité, en ce que la lave du volcan draine une vie nouvelle⁵. La Montagne Pelée s'apparente à un formidable réservoir d'énergie, permettant de mettre fin au statisme de l'ordre ancien. Lorsque l'éruption se produit, libérant les énergies thésaurisées par les hommes au cours des siècles, le poète laisse éclater son enthousiasme à l'aide de l'élan exclamatif :

1- « Si la notion de catastrophe est féconde, sa définition reste néanmoins complexe. D'abord, elle regroupe des événements qui peuvent sembler assez largement hétérogènes. Sont ainsi appelés catastrophes à la fois des cataclysmes dont l'origine est naturelle (ouragans, tsunamis, tremblements de terre etc.) et des tragédies produites par la volonté ou l'incapacité de l'homme (attentats terroristes, accidents).

Ensuite, on peut considérer que la notion de catastrophe prend sens moins en regard des causes de l'événement que de ses *effets* : ce qui fait catastrophe, c'est l'intensité tragique, c'est l'ampleur des conséquences, c'est la mort collective donnée massivement et implacablement. » Florent Guénard et Philippe Simay, « Du risque à la catastrophe. À propos d'un nouveau paradigme », <<http://www.laviedesidees.fr/Du-risque-a-la-catastrophe.html>>, [en ligne], consulté le 28 novembre 2016.

Pour Florent Guénard et Philippe Simay, le risque peut être contrôlé, anticipé, mesuré, tandis que la catastrophe déborde toute planification humaine, c'est pourquoi, il y aurait, selon eux, une hétérogénéité absolue entre les deux paradigmes. Contrairement à ces auteurs, nous n'estimons pas que le risque et la catastrophe se distinguent radicalement, puisque tous les deux échappent, dans une plus – pour la catastrophe – ou moins grande – pour le risque – mesure, au contrôle humain. Du risque à la catastrophe, on observe une continuité, comme de ce qui est virtuel à ce qui est effectif. La catastrophe représente en effet un risque concrétisé aux conséquences tragiques. Ajoutons que risque et catastrophe ont tous deux une portée anthropocentrique.

2- W. C. Williams, « Catastrophic Birth » [« Naissance Catastrophique »], *The Wedge* [1944], *The Collected Poems of William Carlos Williams*, Christopher John Macgowan (éd.), vol.2, 1939-1962, London, Paladin Grafton Books, 1991, p.55-56.

3- Les 28 000 victimes ont péri durant l'évacuation de la zone touchée par l'éruption, à cause du nuage de fumées toxiques, principalement du fait de brûlures ou d'asphyxie. Seul deux personnes ont survécu.

4- Voir par exemple : « The cone lifts, lifts / and settles back. Life goes on. The cone / blocks the crater and lifts half its height. » *Ibid.* (« Le cône se soulève, se soulève / et s'affaisse. La vie continue. Le cône / fait obstacle au cratère et se soulève à mi-hauteur / ».) Je traduis.

5- N'oublions pas que W. C. Williams était obstétricien. Comme on l'a vu dans la première partie, les images organiques de naissance ou d'épanouissement floral sont fréquentes dans son œuvre, avec pour caractéristique que la vie et la mort se renversent en leur contraire.

<p>Fury and counter fury ! The volcano ! Stand firm, unbending. The chemistry shifts. The retort does not fracture. The change reveals – change The revelation is compact – Compact of regathered fury</p> <p>By violence lost, recaptured by violence violence alone opens the shell of the nut. The best is hard to say – unless near the break. [...]¹</p>	<p>Furie et contre-furie ! Le volcan ! Reste ferme, inflexible. La chimie remue. La réplique ne cause pas de fracture. La transformation révèle – la transformation La révélation est massive – Masse de fureur amassée de nouveau</p> <p>Perdu par la violence, ressaisi par la violence la violence seule ouvre le noyau de la noix Le meilleur est difficile à dire – excepté l'instant d'avant la rupture. [...]²</p>
---	---

L'éruption devient un catalyseur poétique car W. C. Williams cherche à faire du poème un organisme vivant animé d'une énergie brute, à l'instar du volcan. La catastrophe incarne la libération formidable d'une énergie cosmique que le poème est censé acheminer vers le lecteur, elle est donc programmatique de l'écriture.

Surtout, W. C. Williams, pour qui la guerre caractérise le monde dans lequel il vit³, rend compte dans ses poèmes des catastrophes modernes causées par les hommes. Il écrit dans *Asphodel: that Greeny Flower* (1955) : «The mere picture / of the exploding bomb / fascinates us / [...] we are sick to death / of the bomb / and its childlike insistence»⁴. L'écriture poétique moderniste, qui cherche à s'accorder avec la spécificité du monde moderne, élit la catastrophe comme un sujet privilégié⁵. Symétriquement, D. Fourcade écrit à la fin du XX^e siècle une poésie profondément enracinée dans les catastrophes contemporaines. Dans le texte composé pour l'ouvrage *MW* et achevé à l'automne 2001, il explique le choc que représente pour lui la nouvelle des attentats terroristes du 11 septembre. L'écrivain a conscience que l'époque a basculé dans une nouvelle ère historique :

En une seconde, bien au-delà de l'horreur et du deuil, bien au-delà de l'empathie, j'ai compris que ma vie était à un tournant. Que pas seulement ma vie mais toutes les vies devraient désormais composer avec des formes nouvelles, formes inconnues et effrayantes, effrayantes pas seulement parce qu'elles sont inconnues mais parce que tout laisse penser qu'elles sont arrivées à un point de mûrissement épouvantable.⁶

Ce tournant historique ne marque pas seulement une révolution dans toutes les existences humaines, il

1- Il s'agit de la première strophe du poème et du début de la suivante. W. C. Williams, « Catastrophic Birth », *op.cit.*

2- *Ibid.* Je traduis.

3- W. C. Williams écrit : «The War is the first and only thing in the world today. The arts generally are not, nor is this writing a diversion from that for relief, a turning away. It is the war or a part of it, merely a different sector of the field.» « La Guerre est la première et la seule chose dans le monde aujourd'hui. Généralement les arts ne sont pas, non plus que l'est l'écriture, un dérivatif à cette question pour se soulager, une façon de se détourner. C'est la guerre ou une partie de la guerre, seulement c'est un secteur différent du champ. » W. C. Williams, « Author's Introduction (*The Wedge*) » from *Selected Essays of William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1954. Je traduis.

4- W. C. Williams, *Asphodel, that Greeny flower* [1955], in W. C. W., *Pictures from Bruegel and other poems*, New York, New Directions, 1962, p.165. « La simple image / de la bombe en train d'exploser / nous fascine / [...] nous sommes mortellement malades / de la bombe / et de son insistance puérile ». Je traduis.

5- Chez les philosophes de la catastrophe comme Günther Anders ou Jean-Pierre Dupuy, « l'invention de la bombe marque le moment où la maîtrise technique jusqu'alors dévolue aux hommes leur échappe et les prive de leur toute-puissance, en premier lieu celle de l'anticipation des risques. La bombe n'est pas seulement selon eux une arme dont on peut faire bon ou mauvais usage, mais davantage un absolu qui outrepassa la logique des moyens et des fins. Elle [e]st [...] une catastrophe à laquelle nous sommes constamment confrontés : celle de la destruction de l'humanité. C'est en cela que la catastrophe atomique suppose une nouvelle anthropologie. » Florent Guénard et Philippe Simay, « Du risque à la catastrophe. À propos d'un nouveau paradigme », *op.cit.*

6- Dominique Fourcade, in Dominique Fourcade, Mathilde Monnier, Isabelle Waternaux, *MW*, Paris, P.O.L., p.61.

altère aussi profondément la pratique de l'écriture, cette « sismologie »¹ enregistrant les moindres « secousse[s] » du réel :

au premier chef et de fond en comble mon écriture en était ébranlée. Il me paraissait impossible de continuer d'écrire sans que mon travail marque l'événement et transcrive cette secousse, sans que l'écriture expose sa perméabilité et son rapport à l'instant mondial, rapport que j'avais le devoir d'approfondir immédiatement et sans détour. De l'écriture comme vulnérabilité, mais décisive. Vers l'écriture comme vulnérabilité.²

Dans «War, the Destroyer!» (1942), W. C. Williams transcrit poétiquement la vision de catastrophe que lui inspire la photographie par B. Morgan de M. Graham, le corps projeté en l'air comme si elle était renversée par l'explosion d'une bombe. La confrontation du texte et de l'image nous permet d'explorer quelques-uns des enjeux du transfert de la danse au texte, dans le cas particulier où celle-ci est médiatisée par la photographie.

War, the Destroyer! ³ <i>(For Martha Graham)</i>	La Guerre, la Destruction ! ⁴ <i>(Pour Martha Graham)</i>
What is war the destroyer but an appurtenance	Qu'est-ce que la guerre, la destruction sinon une dépendance
to the dance? The deadly serious who would have us suppress	de la danse ? Les faces sinistres qui voudraient nous interdire
all exuberance because of it are mad. When terror blooms —	toute exubérance à cause d'elle sont fous. Quand la terreur fleurit —
leap and twist whirl and prance — that's the show	saute et tords-toi tournoie et caracole — voilà ce spectacle
of this the circumstance. We cannot change it not by writing, music	sa circonstance. Nous ne pouvons le changer ni par l'écriture, la musique
neither prayer Then fasten it on the dress, in the hair	ni la prière Alors attache-le à la robe, dans les cheveux
to incite and impel. And if dance be the answer, dance!	pour inciter et provoquer Et si la danse est La réponse, danse !
body and mind — substance, balance, elegance! with that, blood red	corps et âme — substance, balance, élégance qui plus est, le sang rouge
displayed flagrantly	étalé flagrant

1- Dominique Fourcade, *en laisse*, Paris, P.O.L., 2005, p.8.

2- *Ibid*, p.8.

3- *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol.2, *op.cit.*, p.43.

4- Je traduis.

in its place beside the face.	à sa place près du visage.
----------------------------------	-------------------------------

Par ailleurs, la photographie de M. Graham et le poème de W. C. Williams sont comparables à la peinture surréaliste de Kay Sage (1898-1963), *I Saw Three Cities* (1944), composé à la même période¹. Ce tableau représente un paysage géométrique désolé dominé, au premier plan, par une forme enveloppée de draperies. Les voiles tourbillonnent autour d'un axe vertical, qui rappelle une silhouette humaine féminine. Celle-ci pourrait être celle d'une prêtresse ou d'une gardienne. Il se dégage de la contemplation de l'œuvre une sensation de mouvement, du fait que les voiles sont gonflés comme s'ils étaient caressés par un vent venant de la partie droite de l'image. La forme humanoïde contraste avec la grande immobilité du paysage désertique à l'arrière-plan, un phénomène exacerbé par le contraste entre les plans vertical et horizontal. Le fond est constitué de formes géométriques triangulaires et rectangulaires en volume, qui met en évidence l'absence de représentation directe de la figure humaine. Comme la photographie de B. Morgan et le poème de W. C. Williams, mais sans être une ekphrasis proprement dit, la toile comporte une dimension intermédiaire évidente. Elle suggère une analogie avec la statuaire grecque puisqu'elle rappelle la *Victoire de Samothrace*, mais aussi avec la danse moderne, puisqu'on pourrait détecter dans l'ondulation des voiles une réminiscence possible des robes d'I. Duncan ou de l'usage plastique du vêtement chez Loïe Fuller.

La peinture de K. Sage est surréaliste en ce qu'elle éveille chez le spectateur des mécanismes d'analogie. Ainsi, la forme sans tête, humanisée seulement par son drapé, n'est pas une femme. Elle évoque pourtant la féminité du fait que les voiles blancs ressemblent à une tenue féminine, mais aussi à une chevelure dénouée en cascades. L'axe vertical rouge, qui tranche avec la monotonie des tons sable employés pour le reste du tableau, pourrait évoquer métaphoriquement la douleur ou encore la sexualité féminine. Surtout, la question se pose de savoir pourquoi la silhouette humaine a disparu, dissoute parmi ses voiles. Sans doute s'agit-il comme chez B. Morgan, M. Graham et W. C. Williams d'une représentation de la destruction et du chaos de la Seconde Guerre mondiale. La gardienne semble en effet personnifier, parmi un champ de ruines, l'anéantissement de villes autrefois habitées. La représentation est à la fois métaphorique et métonymique : métaphorique parce qu'elle évoque un objet (un corps de femme) sous les traits d'un autre objet (un axe vertical entouré de voiles), en assemblant deux champs d'association hétérogènes ; métonymique parce qu'elle représente, à partir du comparant de la métaphore, une partie d'un objet (la chevelure), sous les traits de la totalité de cet objet (la femme). Dans le processus interprétatif de l'œuvre d'art, métonymie et métaphore ne sont pas si évidents à distinguer et W. C. Williams et D. Fourcade ne se débarrassent pas totalement de la métaphore, malgré leur ambition d'y parvenir.

1- La relation au XX^e siècle entre les arts visuels, l'écriture et la danse, que nous ne pouvons traiter dans le présent travail que de manière lacunaire, serait à creuser dans la perspective d'un post-doctorat.



Kay Sage, *I Saw Three Cities*, 1944, huile sur toile, 92 X 71 cm, Princeton University Art Museum¹.

Dans le passage du modernisme au post-modernisme, l'écriture poétique s'attache à concevoir l'éventualité du risque, concrétisée sous la forme de la catastrophe. Pour le poète, l'homme « est désormais un "être-pour-la-catastrophe" », et cette dernière lui permet de penser « l'humanité devenue saisissable en regard de sa destruction inéluctable »². D. Fourcade explique avoir été « frappé, comme beaucoup d'autres gens, de plein fouet » par la nouvelle des événements du 11 septembre 2001. Le choc insurmontable a interrompu le travail d'écriture pour *MW*, qui était déjà « très en retard »³. Ayant songé un moment à ce que l'ouvrage soit publié sans sa contribution, il a finalement repris son texte en « incluant cette catastrophe »⁴ dans le livre, qui, diapason du réel, ne pouvait exister sans elle. Cependant « la fin est écrite absolument telle que j'avais prévu de l'écrire avant la catastrophe »⁵ et forme une clef de *MW*, aussi bien que de toute la poétique de l'auteur.

Autrement dit, le côtoiement ou parfois l'omniprésence de la mort dans le travail de la danse [...] est une chose [...] qui était déjà dans le programme, si on peut dire, de ce texte bien avant la catastrophe.⁶

W. C. Williams et D. Fourcade ont en outre en commun de saisir le désastre à travers une écriture de la mort⁷, dont le double inversé au miroir est la danse. Dans la fin de son texte pour *MW*, retraçant le moment où il a appris les événements du 11 septembre 2001⁸, D. Fourcade joue de la paronomase dance / death en répétant le refrain «Death in the making dance is the making»⁹. La ritournelle, inspirée

1- La comparaison entre la photographie de B. Morgan et l'œuvre de Kay Sage nous a été suggérée par le Professeur Éric Lysøe.

2- Florent Guénard et Philippe Simay, « Du risque à la catastrophe. À propos d'un nouveau paradigme », *op.cit.*

3- D. Fourcade, avec Laurent Goumarre, Mathilde Monnier et Isabelle Waternaux, « Studio danse », France Culture, décembre 2001, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, Hadrien France-Lanord et Caroline Andriot-Saillant (éd.), Paris, P.O.L., 2018, p.311.

4- *Ibid*, p.311.

5- *Ibid*, p.311.

6- *Ibid*, p.311.

7- Le plaisir du risque provient du fait qu'on est amené à affronter une mort possible. Christian Godin fait remarquer à ce propos qu'on prend un risque, mais qu'on ne saurait prendre une catastrophe. C. Godin, « Le Risque », *op.cit.*

8- D. Fourcade a appris la nouvelle des attentats par un appel téléphonique de sa fille. Voir D. Fourcade, avec Frédéric Valabrière, *Cahier critique de poésie*, Centre International de poésie, Centre International de poésie *Marseille*, Tours, éd. Farrago, 2006, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.328.

9- D. Fourcade in D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.61. « Décès en la fabrique danse est la fabrique » Je traduis.

du célèbre « a rose is a rose is a rose » de Gertrude Stein, se veut un hommage aux enjeux du modernisme, réinterprétés par D. Fourcade dans *MW*. Surtout, elle révèle l'équation qui lie la poésie et la danse, et manifeste le fait que l'art chorégraphique, en ce XXI^e siècle commençant, se présente comme une disparition à l'œuvre, forme visible de la négativité du monde :

La mort est dans la récurrence de cette chorégraphie, pour nous dire aujourd'hui qui nous sommes et ce que nous avons fait. Vertige intact, emblème, sommation.¹

C'est que la danse, effacement en actes, ne laisse pas de traces, excepté peut-être dans la sensibilité et la mémoire du corps de l'interprète. Pour le spectateur, elle est essentiellement amnésique. L'improvisation

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 muscles²

La révélation est pour D. Fourcade celle d'un « destin [qui] chorégraphie »³ l'événement historique, lui conférant une cohérence sous-jacente. Impliquant la mort, danse et écriture sont deux formes contemporaines du réel. De la même façon, dans *en laisse*, on lit que « la mort a un surprenant besoin de poésie »⁴ et que, « de temps à autre la mort et moi parlons le même langage : dans ces rares moments de réussite la mort est le plan même du poème »⁵, tout à la fois plan de l'Histoire et de l'« existence »⁶ individuelle. Corollairement, *manque* et *deuil*, les deux derniers livres parus de D. Fourcade, sont articulés autour de ce même point aveugle (« ce thème-là est en moi »⁷), à travers l'évocation de la disparition des êtres chers, figures adulées du monde de la danse (M. Cunningham, P. Bausch), ou amis personnels de l'écrivain. Aux yeux de l'auteur, c'est la trajectoire d'Orphée, le poète descendu au pays des morts, qui représente le mieux l'un des rapports possibles entre les deux formes de création, poésie et danse :

Je pense que la proximité entre l'écriture poétique et l'écriture de la danse, la chorégraphie – une des proximités –, est un itinéraire orphique vers la mort [...] on descend loin au fond de soi chercher quelque chose qui n'est qu'au fond de soi, qu'on n'aura l'occasion de ramener à la surface que si on ne se retourne pas, et qu'on se retourne, et qu'on en meurt⁸

Dans *deuil*, Orphée reçoit les traits de Paul Ovtchanovsky-Laurens, l'éditeur de D. Fourcade, décédé d'un accident de voiture à Marie-Galante au printemps 2018⁹. Cette disparition est la figure même de

1- D. Fourcade, *manque*, *op.cit.*, p.75. La mort chorégraphie un destin pour Pina Bausch et Merce Cunningham, figures de la danse moderne disparues la même année, et auxquels D. Fourcade dédie l'éloge funèbre de *eux deux fées*, publiée en 2009 chez Michel Chandeigne, puis intégrée dans le recueil *manque*.

2- D. Fourcade in D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.46.

3- *Ibid*, p.46.

4- D. Fourcade, *en laisse*, *op.cit.*, p.20.

5- *Ibid*, p.21.

6- « Entre les trois – époque, écriture, existence – l'intrication est totale, et je ne saurais regarder l'une sans impliquer l'intelligence des deux autres. » *Ibid*, p.9.

7- D. Fourcade, avec Laurent Goumarre, Mathilde Monnier et Isabelle Waternaux, « Studio danse », France Culture, décembre 2001, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.312.

8- *Ibid*, p.312.

9- « j'ai toujours pensé que tu étais l'Orphée qui allait chercher les écrivains loin en arrière / ou en avant / ou sur les côtés / à mains nues / aujourd'hui les rôles sont intervertis au générique tu es l'Eurydice contrainte et forcée / et même Rilke n'a pas la lyre pour que tu reviennes / Eurydice un ça de cendres / tout ça pour ça, ça de tout ça / ça rien de ça » D. Fourcade, *deuil*, Paris, P.O.L., 2018, p.43.

l'événement, dans la mesure où la situation était irréprésentable et imprévisible avant d'avoir lieu¹. En outre, dans *manque*, la mort demeure attachée pour D. Fourcade à la réminiscence du ballet *Orphée et Eurydice*² de P. Bausch, et de la frêle silhouette de la chorégraphe qui « porte en elle un choc jamais digéré qui lui fait tendre les bras dans le vide, les refermer sur la poitrine, ployer la nuque et le buste »³. Elle « qui savait tout de la douleur et l'incarnait d'abord avec le haut du corps » a créé avec *Orphée et Eurydice* une pièce qui se caractérise par sa « langue de l'affliction »⁴.

Si Orphée est la figure mythologique de prédilection de D. Fourcade, concrétisant les vellétés de la danse et de l'écriture (c'est-à-dire, d'une écriture qui aspire à devenir danse), chez W. C. Williams, c'est celle de Koré-Perséphone⁵, l'épouse du roi des Enfers, qui assume ce rôle, comme nous l'avons entrevu au cours de la première partie. À travers le mythe, il s'agit « pour accéder à l'être, [d']agrée sans réserve le principe du devenir »⁶. En effet, ce dont est représentatif la poésie de W. C. Williams est que, « s'il est une connaissance [...] à laquelle nous introduit toute expérience poétique véritable, c'est celle de l'être-en-devenir »⁷. Rappelons que le poète-médecin est l'auteur du recueil d'improvisations *Kora in Hell* (1920), tissé d'« un discours qui ne se plie à aucune règle [...] jeu spontané de l'écriture qui échappe à tout contrôle »⁸. Un autre aspect qui lie la poésie à la mort est le « dilemme essentiel » de la négativité, à l'œuvre dans « l'expérience poétique », particulièrement vif chez W. C. Williams : « comment dire cela qui est, là, devant moi, quand pour y parvenir, il faut justement que cela n'y soit plus ? »⁹. Par rapport à ses précédentes œuvres, *Asphodel*, datant de 1955 et figurant dans le recueil *A Journey to Love* (1955), « est un poème référencé, ouvertement cultivé », celui de « la mort qui s'avance »¹⁰. Ainsi la catabase

1- « Le propre de l'événement est de relever de soi-même comme horizon de possibilité, et non plus de nous. C'est donc de lui-même qu'il apparaît, alors que les autres réalités doivent d'abord être soumises à notre réceptivité et à ses conditions formelles et matérielles, de sorte que nous sommes, de ce point de vue, les vrais sujets de leur apparaître. L'événement est en quelque sorte la revanche de la vérité, par définition souveraine, sur la nécessité représentative. » « L'événement », <<http://www.philosophie-en-ligne.com/page98.htm>>, en ligne, consulté le 2 septembre 2018.

2- La pièce est l'une des pièces plus connues de Pina Bausch, créée en 1975, sur une musique (1774) de Christoph W. Gluck (1714-1787), un an après qu'elle a pris la direction de l'Opéra de Wuppertal. Le ballet a été transmis aux danseurs de l'Opéra de Paris en 2005.

3-Rosita Boisseau, « Orphée et Eurydice », œuvre de jeunesse de Pina Bausch, <https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/05/07/orphee-et-eurydice-uvre-de-jeunesse-de-pina-bausch_4412669_3246.html>, en ligne, consulté le 3 septembre 2018.

4- *Ibid.*

5- Tandis qu'Orphée incarne une temporalité singulative, celle de l'occasion irréversible, Koré-Perséphone personnifie une temporalité cyclique. Contrairement à Orphée, qui ne descend qu'une seule fois aux Enfers pour y chercher Eurydice, Koré, devenue Perséphone, à la suite de son rapt par Hadès au moment où elle cueillait un narcisse en Sicile, quitte les Enfers pour finalement y retourner. En effet, elle est vouée par l'arbitrage de Zeus à y demeurer six mois par an, et à passer le reste du temps à la surface terrestre pour égayer sa mère. En outre, le mot *Kóρη*, Koré, signifie « jeune fille » en grec, par contraste avec le prénom de Déméter, « ἡ Μητέρα », signifiant « mère ». Divinité chtonienne, Koré-Perséphone règne également sur l'agriculture car, dans la Grèce antique, le sol fertile, où le grain doit être enseveli pour pousser, est associé à la fois la vie et à la mort. Incarnant le retour de la végétation, Koré-Perséphone éclaire donc dans l'œuvre de W. C. Williams les nombreuses images visuelles et dynamiques de fleurissement. Ajoutons que Perséphone intervient dans le mythe d'Orphée, puisque c'est auprès d'elle et de son époux que le poète vient chercher sa compagne.

6- William Carlos Williams, *Asphodèle*, suivi de *Tableaux d'après Bruegel*, traduit de l'anglais et présenté par Alain Pailler, Paris, Points, 2007, Alain Pailler, Préface « D'Eurydice et d'Orphée en leurs métamorphoses : Asphodèle », *op.cit.*, p.12.

7- *Ibid.*, p.12.

8- Laurette Veza, *William Carlos Williams*, Paris, Seghers, 1974, p.112.

9- William Carlos Williams, *Asphodèle*, suivi de *Tableaux d'après Bruegel*, *op.cit.*, Alain Pailler, Préface « D'Eurydice et d'Orphée en leurs métamorphoses : Asphodèle », p.13.

10- *Ibid.*, p.13 et 14. L'asphodèle était une plante utilisée dans l'Antiquité pour fleurir les tombes des morts. C'est aussi un végétal employé en médecine et dans l'alimentation. Par ailleurs, le Champ de l'Asphodèle est, dans la mythologie gréco-latine, une région des Enfers où séjournent la plupart des fantômes de ceux qui ne se sont distingués pendant leur existence ni par des crimes, ni par des actions

intervient-elle chez les deux auteurs, mais elle est associée à la perspective dialectique d'un réveil de la nature et d'une renaissance par l'amour chez W. C. Williams, alors que les deux dernières œuvres publiées de D. Fourcade ne laissent pas entrevoir la possibilité d'une sortie des enfers puisque la mort sépare les amis de la manière la plus déchirante qui soit.

Dans son dernier opus, D. Fourcade réalise une ekphrasis poétique de *Black Flags*¹ de William Forsythe² (né en 1949), pièce d'une durée de 28 minutes qu'il a vue à la galerie Gagosian au Bourget, lors d'une exposition intitulée *Choreographic Objects*, du 15 octobre au 22 décembre 2017. L'installation invite le visiteur à vivre l'expérience du mouvement et de l'immobilité, au contact de dispositifs variés³. W. Forsythe a conçu des « objets chorégraphiques », auxquels il a laissé le soin de prendre en charge un mouvement dansé d'ordinaire réalisé par des humains⁴. Ces objets incarnent « un modèle de transition potentielle d'un état à un autre dans n'importe quel espace imaginable »⁵. *Black Flags* est en effet un dispositif chorégraphique⁶ comprenant des robots industriels ready-made⁷, des drapeaux de soie, des mâts de fibres de carbone, et des plaques d'acier de dimensions variables. D'une vingtaine de mètres chacun, « [l]a paire de bras robotiques mani[e] des drapeaux noirs géants à travers une séquence de 28 minutes en boucle constante. »⁸ Comme W. Forsythe, certains chorégraphes contemporains, tels que Blanca Li (née en 1964) avec sa pièce *Robots*⁹ (2013), qui mêle sur scène à parité danseurs et automates, s'intéressent à la façon dont le mouvement peut être assumé différemment par des machines ou par des

vertueuses. C'est aussi à cet endroit qu'est bâti le palais d'Hadès et de Perséphone. Comme telle, l'asphodèle est liée chez W. C. Williams à la figure de la reine des Enfers.

1- À l'origine, il s'agit d'une commande du Staatliche Kunstsammlungen de Dresde.

2- Nous n'avons pas jugé utile de présenter le chorégraphe dans la première partie, dans la mesure où, par rapport aux figures cardinales que sont G. Balanchine, M. Cunningham, ou P. Bausch pour l'écrivain, D. Fourcade ne cite W. Forsythe que dans son dernier ouvrage, *deuil*. Le chorégraphe américain fut de 1984 à 2004 le directeur du Ballet de Francfort, et le directeur de «The Forsythe Company», de 2005 à 2015. Il occupe aujourd'hui les fonctions de « chorégraphe associé » du ballet de l'Opéra national de Paris. Il se situe dans la mouvance néo-classique qui consiste à déconstruire les codes du ballet. Il aime également croiser les médiums en exploitant les ressources des arts visuels, de l'architecture et des nouvelles technologies.

3- Par exemple, le spectateur est convié à tenir un plumeau de manière parfaitement immobile au-dessus d'une stèle, sur laquelle la consigne est écrite en anglais. Il peut aussi parcourir l'espace de l'installation en évitant des pendules accrochés au plafond, descendant jusqu'au sol.

4- « Au gré des différents espaces, les visiteurs rencontreront ainsi des bouquets de plumes, des monceaux de chaînes d'acier ou une forêt de «pendules dansants», comme autant de fils à plomb. » Rachel Small, «William Forsythe fait danser les objets dans Paris», <<https://www.numero.com/fr/art/william-forsythe-gagosian-le-bourget-alignigung-black-flags-numero-art-the-choreographic-object>>, en ligne, consulté le 3 septembre 2018.

5- «a model of potential transition from one state to another in any space imaginable». W. Forsythe, «Choreographic Objects», <<https://www.williamforsythe.com/essay.html>>, en ligne, consulté le 30 mai 2019. Je traduis.

6- W. Forsythe insiste sur ce point : «It's not like I'm suddenly doing visual art; this is choreographic work. It could be seen as sculpture – sure, why not. But that was not the intention. The intention was to find a site for choreographic writing.» W. Forsythe cité in Amy Verner, «Choreographer William Forsythe on melding man, machine and dance», <<https://www.wallpaper.com/art/william-forsythe-choreographic-objects-gagosian-le-bourget>>, en ligne, consulté le 3 septembre 2018. « Ce n'est pas comme si je faisais soudainement de l'art visuel. C'est un travail chorégraphique. Cela pourrait être vu comme une sculpture – bien sûr, pourquoi pas. Mais ce n'était pas l'intention. L'intention était de trouver un site pour l'écriture chorégraphique. » Je traduis.

7- Pour orchestrer le mouvement des bras, il a dû détourner la programmation d'origine et l'usage de ces robots, qui avaient servi auparavant dans l'industrie. «We pluck them from their industrial tasks and then for a few weeks or a few months, we give them a poetic task and then they disappear [...]». « Nous les extrayons de leurs tâches industrielles puis, pendant quelques semaines ou quelques mois, nous leur donnons une tâche poétique, puis ils disparaissent [...] ». W. Forsythe cité in *Ibid.* Je traduis.

8- «the pair of robotic arms conducting giant black flags through a 28-minute sequence on constant loop». *Ibid.* Je traduis.

9- Spectacle de la Compagnie Blanca Li avec 7 NAO (Aldebaran Robotics), 8 danseurs et les machines musicales de Maywa Denki, créé en juillet 2013 au Festival Montpellier Danse.

humains, concernant sa prévisibilité, son caractère involontaire, sa répétition ou son unicité¹, et au fait que les capacités du corps humain soient élargies, ou envisagées autrement par le biais d'outils technologiques. La teneur anthropocentrique de la danse se trouve questionnée, du fait de l'absence sur scène de danseurs.

Amy Verner voit dans le dispositif de W. Forsythe une réminiscence des fantasmagories dansées de Loie Fuller².

Maniant d'énormes banderoles de soie qui s'enroulent et se déploient dans l'air comme des bannières héraldiques, les deux robots tournoyants se rejoignent dans une action parallèle, synchronique, puis se séparent et s'éloignent ; quand ils retrouvent finalement l'unisson, c'est dans un contrepoint majestueux et mortel.³



Black Flags de William Forsythe (2014).

Pour un lecteur habitué à sillonner l'œuvre de D. Fourcade de manière étoilée, d'un renvoi intertextuel à l'autre, les voiles noirs ne manquent pas de rappeler ceux de Martha Graham dans « War Theme », tels qu'ils sont évoqués dans *MW*. L'auteur présente en outre l'installation de W. Forsythe comme un

1- Voir Amy Verner, «Choreographer William Forsythe on melding man, machine and dance», *op.cit.*

2- «In a sense, his robots might be considered the descendants of Loie Fuller, whose mesmerising Serpentine Dance from 1896 was owing to wooden poles that she swirled from within diaphanous white robes to extend her range of motion. Forsythe enthusiastically acknowledged the parallel – and the competitive edge an industrial robot has over joints and muscles. 'What you're watching is something absolutely platonic, because all the geometries in this event are digital – or mechanical via digital. So it's a digital entity's idea of horizontality or verticality or circularity or torque,' 'What you're watching is something absolutely platonic, because all the geometries in this event are digital – or mechanical via digital. So it's a digital entity's idea of horizontality or verticality or circularity or torque,' he explains in a follow-up conversation.» « En un sens, ses robots pourraient être considérés comme les descendants de Loie Fuller, dont la Danse Serpentine, à partir de 1896, hypnotisait les foules en raison des piquets de bois qu'elle faisait tourner à l'intérieur de ses robes blanches diaphanes pour étendre la palette de ses mouvements. Forsythe a reconnu avec enthousiasme le parallèle et l'avantage concurrentiel du robot industriel par rapport aux articulations et aux muscles", "Ce que vous regardez est quelque chose d'absolument platonique, car toutes les géométries de cet événement sont numériques – ou mécaniques via le numérique. C'est donc l'idée d'une entité numérique d'horizontalité ou de verticalité ou de circularité ou de torsion." » *Ibid.* Je traduis.

3- «Wielding huge silken banners that furl and unfurl through the air like heraldic standards, the two whirring robots come together in parallel, synchronic action, then separate and digress; when they eventually find unison again, it is in stately, deathly counterpoint.» <https://www.williamforsythe.com/exhibitions.html?&no_cache=1&detail=1&uid=81>, en ligne, consulté le 3 septembre 2018. Je traduis.

« dispositif qui [l']a énormément marqué »¹, et qu'il est allé voir à plusieurs reprises, le recommandant « à beaucoup d'amis, ainsi que des inconnus »². Il analyse l'effet émotionnel que la création a produit en lui, à savoir, le pressentiment qu'un événement inéluctable allait se produire (« chaque fois, j'en sortais en état d'alerte, sûr qu'il allait arriver quelque chose »³).

De la même façon que P. Lartigue emploie le mot de « sémaphore » dans l'ekphrasis de la pièce de M. Cunningham que nous avons analysée dans notre première chapitre, D. Fourcade y a recours⁴, comme si le terme était indissociable de l'ekphrasis de la danse moderne. D'ailleurs, l'auteur souligne le caractère « inévitable », de ce commentaire interprétatif. Tel un « sémaphore », l'objet chorégraphique porte le signe fatidique du funeste qui doit avoir lieu. Au-delà de la logique de la dénotation, il signifie par sa forme visuelle ayant valeur d'indice, de présage. Déférant sa valeur de signe dans le lointain suspendu d'un advenir possible mais non certain, le spectacle est en soi « événement de la beauté duquel on ne pouvait se déprendre »⁵.

Tout se passe, dès lors, comme si le livre mettait en évidence des lois de causalité souterraines au réel, rassemblant en une trame cohérente les fils dénoués de l'existence. La mort de l'éditeur de D. Fourcade, qui est le véritable sujet de *deuil*, était annoncée à l'auteur par *Black Flags*, mais il n'a pas su prêter attention à ce signe, de manière, selon lui, à éviter l'inévitable. Ce décès est donc frappé du sceau du destin et imprime une dimension unificatrice à l'ouvrage. On trouve chez D. Fourcade la pensée magique que ce qui peut être prévu, ou au moins imaginé, détourne le cours négatif des choses. Du même coup, le livre exhibe les contradictions de l'humain, qui cherche à tout prix à s'accrocher à une rationalité absente, tentant d'expliquer par l'absurde certains événements. On ne sait jamais si D. Fourcade est dupe d'une telle candeur, cette manière d'expression, originale dans *manque*, étant érigée au rang de systématique dans *deuil*.⁶ Ainsi, quand l'auteur exprime de manière ressassante sa culpabilité vis-à-vis d'une mort qu'il n'a pu empêcher – au vrai, comment l'aurait-il pu ? Il s'agissait d'un accident. –, le lecteur ne peut retenir un sentiment de gêne face à une mise en scène de soi comme source ultime de tout drame humain, oscillant, peut-être, au-delà de la pudeur, entre pathétique et ridicule. Et certes, D. Fourcade tire dernièrement sa productivité littéraire de la mort des êtres chers... Malgré une certaine auto-complaisance de l'auteur⁷, il ne faut pas moins rendre justice à une systématique de l'élégie funèbre

1- D. Fourcade, *deuil*, *op.cit.*, p.48.

2- *Ibid*, p.48.

3- *Ibid*, p.48.

4- « il était inévitable de l'interpréter comme un sémaphore. » *Ibid*, p.48-49.

Le sémaphore désigne en son premier sens, maritime, une « [t]our ou [un] mât établi en divers points de la côte ainsi que près des rades ou ports et servant à faire des signaux, soit de marée, soit de changement de temps, soit par code sémaphorique, de la terre aux navires et réciproquement ». Dans son deuxième sens, il relève du domaine ferroviaire référant à un « [s]ignal d'arrêt à signalisation mécanique (comportant un bras et une palette rouge) ou à signalisation lumineuse (feu rouge). » Source : TLF, <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1086282150;>>, en ligne, consulté le 3 septembre 2018.

5- D. Fourcade, *deuil*, *op.cit.*, p.48.

6- Le passage : « nos livres [...] sont des petits salauds d'égoïsme » semble indiquer que non. *Ibid*, p.31.

7- Voir par exemple : « j'en viens à me demander si ce n'est pas de les [les livres de D. Fourcade] avoir publiés qui l'a exposé à la mort » *Ibid*, p.31.

par laquelle D. Fourcade reproduit la dimension mécanique de toutes les morts qui viennent hanter son existence, lui qui est devenu, sans doute par nécessité, convoyeur des pompes funèbres dans l'écriture.

Après cette présentation initiale de *Black Flags*, il nous faut revenir à l'ekphrasis qui en est faite. L'auteur souligne la dimension non-narrative de la pièce, en la désignant comme « fable en action [...] abstraction de fable plutôt »¹. Nous donnons ci-dessous le texte entier de l'ekphrasis. Il s'étend sur quatre pages et est précédé d'un paragraphe introductif que nous avons déjà commenté par extraits et ne jugeons donc pas utile de reproduire.

deux robots industriels tels quels, désanthropomorphisés au possible, attachés à ne rien signifier, agitant, fixés sur des hampes en fibres de carbone, de grands drapeaux noirs, leur dialogue nous rive à lui, nous insiste, nous déchire, jamais l'air n'a été aussi palpable, tendre et chevalin, tout surprend, à commencer par l'ampleur des choses. je suis ébloui. je sais, quand j'en sors la première fois, que j'étais prêt depuis longtemps pour ce poème, mais je comprends que, pour des raisons qui tiennent précisément aux conditions de l'occurrence de la grande poésie, ce sémaphore ne pouvait se produire qu'aujourd'hui, ce qu'il est, dans la forme qu'il revêt, un appel à m'identifier comme contemporain. il y a un moment pour tout, il n'y a un moment pour rien. essentiellement, on entend le bruit des drapeaux, pas de la soie mais c'est tout comme, se coordonnent dans l'espace que créent leurs figures, le balayant, le brossant, le lissant inlassablement, tirant des horizontales et des obliques d'une qualité sans égale, in unrivalled draftsmanship, des lignes d'une décision dont aucun humain ne serait capable, espaces et lignes cependant plus humains que celui du répertoire humain. le tout mêlé au bruit des robots eux-mêmes, usine nouvelle automation du poème, impossible de faire plus humble plus obstiné comme personnalité. La pièce durait vingt-huit minutes dans lesquelles tient ma vie entière.

pas l'ombre d'un récit, en dépit des gestes, ou photocopies d'un monde dont l'original n'existe pas. pour dire que c'est le contraire de Rodin, que c'est un opéra réalisé au prix d'un meurtre de sens, d'un meurtre de non-sens aussi. une onde une ondulation pudique neutre noire. une fois sur le parking j'identifie en moi une masse critique qui se retourne sur elle-même. je suis interdit, je me dis qu'il va arriver quelque chose en plus de ce qui vient d'arriver et qui est déjà considérable, puisque je viens d'être témoin d'un tout nouveau grand poème, auquel je retournerai. c'est vrai qu'un poème n'est jamais sans conséquence, sans provoquer en nous l'attente d'un au-delà de lui-même, d'un événement qui n'y est pas écrit

une dernière note sur le parking : ah si je pouvais écrire, moi, quiconque
un poème que personne ne surveille. du mirador
un lièvre dédale pour le plaisir dans l'ocre du soleil
une clé usb se glisse dans le corps de l'élégie qui se rhabille
il fallait que *Black Flags* fût dans *deuil*
Black Flags m'avait prévenu d'un deuil, mais d'une façon si générale qu'il était impossible de cibler
c'est le propos même de *Black Flags*, de ne pas cibler. c'est seulement un très grand poème, comme tel étranger à toute cible
rien de ce qui arrive n'est ciblable, et moins que tout la mort d'un être débordant de vie, c'est mouvant la mort, ça colle à l'allégresse²

Avec la répétition des termes, avec la banalité de certaines tournures, qui sont soit prosaïques (« au possible », « mais c'est tout comme »), soit s'annulent d'elles-mêmes (« il y a un moment pour tout, il n'y a un moment pour rien », « un meurtre de sens [...] un meurtre de non-sens aussi »), contrastant avec le style élégant et balancé des autres (« pour des raisons qui tiennent précisément aux conditions de l'occurrence de la grande poésie, ce sémaphore ne pouvait se produire qu'aujourd'hui »), du fait de son apparente absence de recherche mimant le naturel avec lequel une réflexion se forme, le passage ressemble à une conversation en tête-à-tête de l'auteur avec lui-même. Le texte retranscrit d'ailleurs le

1- *Ibid*, p.48.

2- D. Fourcade, *deuil*, *op.cit.*, p.48-52. Nos crochets.

rythme de la petite phrase intérieure. Le compte rendu, innervé par la présence active du sujet-spectateur, mêle observation et analyse de quelques éléments de scénographie, replacés dans un plus vaste contexte « contemporain ». Chez D. Fourcade le contemporain correspond à l' « aujourd'hui » ; c'est dans cette actualité qu'il trouve une pâture pour l'écriture, tel est le sens de l' « appel à [s']identifier comme contemporain ». Comme de coutume, l'objet artistique est prétexte à une introspection qui fait ressortir l'ethos de vulnérabilité d'un « je » à la fois sujet poétique et critique chorégraphique. À noter que le mot « danse » n'est pas employé une seule fois, peut-être parce qu'il n'y a pas d'actant humain dans la scène, et qu'il est remplacé par celui de « chorégraphie »¹ et, dans le passage cité, d' « opéra ».

D. Fourcade présente dans son préambule son texte comme des « notes prises sur le moment »², qu'il aurait écrites de retour à l'aire de stationnement, juste après le spectacle. On ne sait pas si le passage a été retravaillé après coup, il semble en tout cas que, par rapport à d'autres ekphrasis de danse du même auteur, celui-ci reste brut, « dur »³, fidèle à une réaction immédiate à l'installation. D. Fourcade cherche à mettre en relief l'unicité et la portée inégalée de l'événement (« jamais l'air n'a été aussi palpable », « unrivalled » [« sans égal »]), dans sa reproductibilité même, et sa nécessité temporelle (« ce sémaphore ne pouvait se produire qu'aujourd'hui »). Il assiste plusieurs fois à la performance, mais il souligne ce qui, d'un jour à l'autre, se répète et produit chez lui le même choc esthétique (« la pièce durait vingt-huit minutes dans lesquelles tenait ma vie entière »). La réaction éprouvée le premier soir lui sert donc d'étalon pour unifier à travers le texte plusieurs strates de perception autour d'un sentiment de fatalité.

L'auteur insiste plusieurs fois sur le fait que le dispositif chorégraphique est un « très grand poème », d'un genre inédit (« tout nouveau grand poème »), édulcorant la mimésis ou le « récit ». La phrase averbale sans ponctuation « une onde une ondulation pudique neutre noire » mime dans ses sonorités le gonflement, puis le repli (« neutre noire »), des drapeaux flottant dans l'air. Qui plus est, le passage peut se lire également verticalement, les mots répétés (« bruit », « lignes », « humain », espace ») agissant comme des signaux de motilité, des « sémaphores » sur l'œil du lecteur, amené à circuler à partir d'eux de haut en bas, puis de bas en haut, de manière, peut-être, à percevoir visuellement quelque chose de la trajectoire des robots. Le retour sur le signifiant, propre à la fonction poétique, possède ici une qualité chorégraphique mimétique de l'installation de W. Forsythe.

En outre, la qualité d'écoute, introvertie (« j'identifie en moi une masse critique qui se retourne sur elle-même. »), concerne la détermination de la capacité de prémonition du sujet. La pièce sert en fait de déclencheur dans le réel pour parler de soi. La disparition de l'ami, nommé par le contournement de la périphrase (« un être débordant de vie »), plane dans tout l'extrait. Le plaisir esthétique, désigné ici comme une « allégresse », se mêle à la mort, qui embrasse une nouvelle fois l'écriture, dans un cycle semble-t-il indépassable. L'équation entre la mort et la danse, qui fait de l'écriture de D. Fourcade une

1- *Ibid*, p.48.

2- *Ibid*, p.49.

3- *Ibid*, p.49.

thanato-chorégraphie, est rappelée par l'expression « c'est mouvant la mort ».

Le texte confirme aussi l'importance pour l'auteur de *deuil* de la pensée philosophique de l'événement, mot qui ne cesse d'être répété tout au long du passage. Pour D. Fourcade, « *l'événement est à la fois le sujet et le lieu de production de notre vérité* » Il « est sa propre norme, son propre ordre de lecture, ou, pour dire la même chose en langage subjectif, *son propre transcendantal* »¹. L'« événementialité de ce qui arrive *réside dans le franchissement de la barrière du possible.* »², puisqu'elle ne peut être prédite. Or le poète réintègre une prévisibilité, en attribuant à un événement (la réception esthétique de la pièce de W. Forsythe), la causalité d'un autre événement (la mort de son éditeur). Pensant dans l'après coup, D. Fourcade s'oppose au fait que

l'événement [soit] impossible à représenter : précisément, il *est* que la représentation ne compte pas, puisqu'il n'y a jamais de représentation que comme effectuation des a priori du sujet³.

Les événements, du poème ou du monde, forment un enchaînement qui peut en partie être démêlé par la compréhension qu'en a le sujet, la représentation de l'événement ne se faisant qu'à travers lui. Néanmoins, l'écriture de D. Fourcade révèle le fait que « [p]aradigmatiquement, toute littérature est le dit d'un événement – à la limite *l'événement d'être* », dans la mesure où « l'écrivain n'est pas celui qui représente quelque chose de réel ou de fictif afin de le communiquer au lecteur »⁴. L'« ordre littéraire » s'établit dans une certaine démise de « la nécessité transcendantale : on n'écrit qu'à ne rien *savoir* de ce qu'on est en train de dire »⁵. Le poète ne surimpose aucune autre intelligibilité au réel que celle d'un destin inéluctable, dont l'envers est son inexplicabilité.

Avec l'ekphrasis de *Black Flags*, la mort dans l'écriture est représentative d'une esthétique du moderne. Elle s'incarne dans une figure abstraite, sans visage ni corps, balayant l'air de ses grands drapeaux noirs et attestant de la disparition de l'humain à l'ère contemporaine, dans une amplification de l'esthétique de désolation de «War Theme». Nulle esthétique naturaliste, nulle danse macabre, nulle effusion de larmes, ici. L'émouvant devient le mouvant ; la mort est une figure du dispositif scénique, absorbée par le texte. Corollairement à l'absence de fable et de mimésis dans l'installation, l'extrait semble exclure la métaphore, honnie par D. Fourcade, privilégiant la présentation plutôt que la description. De même que W. C. Williams joue de l'équivalence lexicale entre la « danse » et l'« évidence » dans son poème «War, the Destroyer», D. Fourcade emploie le terme de «draftsmanship» – « évidence » ou « dessin » –, renvoyant aux pales des robots qui tracent dans l'air une figure en mouvements. Il est probable que cet objet chorégraphique correspond, pour l'auteur de *deuil*, à une réminiscence de la collaboration Morgan-Graham-Cunningham décrite dans *MW*, puisque la disparition de l'humain y est radicalement

1- « L'événement », *op.cit.*

2- *Ibid.*

3- *Ibid.*

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

rejouée par W. Forsythe.

Dans la perspective de *Black Flags*, au sujet de la place des conflits contemporains dans son écriture, D. Fourcade met fréquemment en relief l'importance de la non-figuration : « mon livre est non-figuratif, au sens où il n'est pas la translation d'une crise spécifique, momentanée. »¹. Sans être un « récit de la guerre de Yougoslavie » ou des « profanations des cimetières juifs », il inclut « tous les désastres potentiels ou réels de ce genre ». Et l'écrivain de conclure à propos de *IL*, ouvrage inspiré par le littéralisme et les investigations du groupe L=A=N=G=U=A=G=E², et qui ne paraît pas, de prime abord, le plus engagé de l'écrivain : « C'est un livre qui est très de son temps, absolument de son temps. »³. Le poète est engagé dans la cité car, comme il le renseigne lui-même, « [c]haque livre est une autre face poétique de l'époque, un de ses aspects, une proposition. »⁴ Dans la même direction, D. Fourcade note encore au sujet du titre de *Citizen Do* :

J'ai toujours pensé que l'écriture était [...] pour moi, l'activité la plus citoyenne à laquelle je pouvais me livrer, c'est-à-dire la plus impliquée dans les problèmes de la société et du temps dans lequel je vis⁵

F. Valabrègue relève l'« énorme intrusion de l'actuel »⁶ dans l'écriture de D. Fourcade. De même que l'auteur « [se] m[et] de plain pied avec tout ce qui [lui] paraît brûlant dans l'art de notre temps », dans le triptyque *en laisse, éponges modèle 2003* et *sans lasso et sans flash* (2005), « arrivent les événements dramatiques de notre époque »⁷.

1-3 La dette esthétique de D. Fourcade envers W. C. Williams

D. Fourcade exprime à plusieurs endroits de ses recueils poétiques sa dette envers l'objectivisme de W. C. Williams. Ainsi dans ses *Improvisations et arrangements*, observe-t-il : « j'ai énormément bénéficié de la trivialité et du prosaïsme d'un poème comme « The red wheel barrow, ça m'a d'un coup ouvert des horizons où je me suis précipité [...] »⁸. Avec son total de seize mots et de huit vers, ce texte est un chef-d'œuvre de concision. Il fut originellement édité sans titre et désigné sous son numéro, le XXII, dans le deuxième ouvrage de W. C. Williams, *Spring and All* (1923). Dans le poème, la présentation de l'objet, directe et épurée, dévoile une adéquation littérale entre les mots et les choses. La vision, centrée

1- D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « La radio dans les yeux », France Culture, mai 1994, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.129.

2- Groupe de poètes d'avant-garde, apparu à la fin des années 1960 et au début des années 1970 aux États-Unis, portant le nom d'une revue poétique. Ses membres accordent une grande place au lecteur pour l'élaboration du sens des énoncés du poème, appréhendé comme une construction de langage.

3- *Ibid*, p.129.

4- D. Fourcade, avec Emmanuel Laugier, *Le Matricule des Anges*, n°65, juillet-août 2005, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.316-317.

5- D. Fourcade, avec Pascale Casanova, Xavier Person et Omar Berrada, « Les mardis littéraires », France Culture, juin 2009, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.394.

6- D. Fourcade, avec Frédéric Valabrègue, *Cahier critique de poésie*, Centre International de poésie, Centre International de poésie *Marseille*, Tours, éd. Farrago, 2006, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.327.

7- *Ibid*, p.327. D. Fourcade déclare : « il n'y a rien désormais qui ne puisse entrer dans mon écriture » en nuancant toutefois : « (encore faut-il qu'elle soit à même de transcrire ce qui arrive, question de travail) ». *Ibid*, p.328.

8- D. Fourcade, avec Hervé Bauer, *Java*, n°17, Les Éditeurs Évidant, été-automne 1998, in *Ibid*, p.213.

sur une seule image visuelle, dont les lignes de force ressortent, la brouette, est d'ordre pictural. Une seule phrase prosaïque forme le poème. Ce dernier est révolutionnaire en ce qu'il est consacré à un objet en apparence non poétique, trivial, issu du monde quotidien de la ferme. Il ne sera pas le lieu d'une transfiguration du prosaïque en idéal. Le blanc sur la page matérialise tout ce dont le poète s'est débarrassé et dans l'ombre duquel le texte émerge : circonlocutions, périphrases, ponctuation, références culturelles érudites. Contre l'accumulation, W. C. Williams affirme une réduction à l'essentiel de la langue, qui peut exprimer le réel sans ostentation ni afféterie. Plutôt qu'à partir de la métaphore, le monde fonctionne généralement chez W. C. Williams à partir de liens de contiguïté spatiale relevant de la métonymie.

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.¹

Dans un autre entretien, D. Fourcade oppose bas et haut voltage, qui correspondent peu ou prou au maximalisme et au minimalisme poétiques, à la figuration et à la dé-figuration. Il revendique son attraction pour le bas voltage, qui cristallise son rêve d'une écriture neutre², littérale : « Je voudrais rester dans le bas voltage, dont l'Amérique donne de nombreux exemples, dont Carlos Williams par exemple est un des exemples les plus merveilleux. Mais Stein aussi. »³

Concernant la portée de la métonymie dans l'œuvre de W. C. Williams, il nous faut revenir sur le sens du passage tiré de *Pictures from Brueghel* (1962) : « I speak in figures, / well enough, the dresses / you wear are figures also, / we could not meet / otherwise. When I speak / of flowers / it is to recall / that at one time / we were young. / All women are not Helen, / I know that / but have Helen in their hearts. »⁴. C'est parce que W. C. Williams parle d'objets de langage, qu'il peut établir les connections entre des éléments qui, dans le réel, sont déliés et placés sur des plans différents. D'une certaine façon, il n'y a, pour lui, pas d'existant en-dehors de ce qui peut être nommé, même si le réel joue le rôle de point de mire. Toute la force de la fin du passage (« All women are not Helen ») consiste dans un premier

1- « tant de choses dépendent / d' // une brouette / rouge / luisante de / pluie // tout contre les poules / blanches. » W. C. Williams, « The red wheelbarrow », traduction : Alain Pailler, Préface « D'Eurydice et d'Orphée en leurs métamorphoses : Asphodèle », *op.cit.*, p.124.

2- « Je souhaiterais arriver à tisser quelque chose qui n'ait pas de nom, qui n'ait pas le nom de poème, qui n'ait pas le nom de pas-poème. Je voudrais que ce soit le moins identifiable possible, qu'il n'y ait pas de genre. » D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Surpris par la poésie », France Culture, mars 2001, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.302.

3- *Ibid*, p.302.

4- « Je parle par figures, / pas trop mal, les robes / que tu portes sont des figures aussi, / nous ne pourrions nous rencontrer / autrement. Quand je parle / de fleurs / c'est pour rappeler / qu'il fut un temps / où nous étions jeunes. / Toutes les femmes ne sont pas Hélène, / je le sais, / mais toutes portent Hélène dans leur cœur. » W. C. Williams, *Asphodèle* [1955], Livre I, in *William Carlos Williams Asphodèle suivi de Tableaux d'après Brueghel*, traduction de Alain Pailler, *op.cit.*, p.49.

temps à disjoindre les deux termes de la relation métaphorique en niant la fonction d'équivalence propre à la métaphore, par laquelle le comparé (la femme aimée) devient, à partir d'un sème commun (la beauté), le comparant (Hélène) (A=B). La métonymie se voit promue souveraine car le comparé peut exister de manière autonome, alors qu'il tirait jusque-là sa légitimité de son lien à un comparant. Nier le pouvoir de la métaphore revient à abattre l'héritage littéraire du passé, dans la mesure où bon nombre de procédés métaphoriques, issus de la tradition, empêchent de considérer les choses telles qu'elles sont, comme de purs « objets » posés devant nous. Le credo de l'objet, non celui de l'objectivité, tel est le programme de l'objectivisme. De la même façon, pour D. Fourcade, les éléments poétiques deviennent interchangeables, ce qui se traduit par la permutation des unités syntagmatiques à l'intérieur d'un énoncé sans ponctuation, ainsi que par leur transformation grammaticale – ici, de verbe en nom pour « étoilent », de nom en verbe pour « glycinent » – au prix, parfois, de néologie : « tout le jour les roses Hélène étoilent la glycine et la nuit les étoiles glycinent le ciel »¹. Le poème rend compte d'un processus de transformation sympathique, par lequel tout se transforme en tout. La métonymie, là encore, est à l'œuvre, associée à la figure mythologique d'Hélène, qui fonde un réseau poétique d'images visuelles dynamiques.

Affirmer la métonymie, pour W. C. Williams, revient à asseoir la modernité de la poésie. Par-delà les artificialités rhétoriques, il y a à prendre en considération une réalité plus terre-à-terre, insignifiante, voire franchement laide, dans la mesure où tous les éléments linguistiques du poème sont placés sur un même plan de contiguïté spatiale. Une robe² peut être une « figure » du réel, au sens d'un élément perçu par le sujet, prélevé dans le monde et retranscrit, qui devient l'*objet* d'une présentation poétique. La fin de l'extrait promulgue la métonymie, relevant d'une logique spatiale³ : les femmes portent Hélène à l'intérieur d'elles-mêmes. Autrement dit, le comparé intègre le comparant sans le réduire, au lieu d'être dissimulé par lui. Les deux éléments préservent leur intégrité ; ils existent individuellement, autant que dans le rapport qui se tisse entre eux à travers la mise en relation des unités significatives du texte. L'art chorégraphique sera étroitement associé à ce mécanisme de relations métonymiques ; en poésie, chez nos auteurs, la danse apparaît *dans* la lecture.

Pour les deux auteurs, il y a à revitaliser le langage et à le débarrasser de procédés de style poussiéreux. Selon le poète-médecin, « la métaphore est associée à la tradition culturelle, à l'Europe, au passé, et à ce titre, à la paralysie de l'imagination »⁴. Dans l'univers de W. C. Williams, comme dans celui de D. Fourcade, la métaphore est évincée, au profit de la métonymie et de la « métamorphose »⁵. Selon L. Veza en effet, la métaphore « repose en définitive sur la certitude qu'il existe un foyer central à partir

1- Dominique Fourcade, in Dominique Fourcade, Mathilde Monnier, Isabelle Waternaux, *MW, op.cit.*, p.49.

2- On retrouvera chez D. Fourcade, avec la référence à Marcel Proust, un traitement analogue de la robe, comme élément d'une construction architecturale.

3- W. C. Williams n'est pas toujours aussi hostile à la métaphore, nous le verrons dans le chapitre suivant.

4- Laurette Veza, *William Carlos Williams, op.cit.*, p.92.

5- *Ibid*, p.91.

duquel l'esprit entreprend ses expéditions excentriques, un foyer d'unité [...] »¹. Or si W. C. Williams, préserve l'unité, il crée un « entrelacs de forces opposées créant une infinité de centres opposés »².

La métamorphose, au contraire, repose sur une rupture, elle implique que l'on répudie toute image fixe, stable, pour la projeter dans l'inattendu, la découverte d'un devenir insoupçonné. La métamorphose est l'irruption du hasard dans la chaîne logique : si la métaphore a constitué longtemps la nécessité poétique, la métamorphose assume une tâche bien plus périlleuse.³

W. C. Williams et D. Fourcade se positionnent en outre en faveur d'une écriture épousant l'expérience vécue dans ses aspects les plus divers. L'auteur de *Le ciel pas d'angle* déclare en ce sens : « il n'y a pas d'imaginaire dans mon travail », ajoutant : « comme je n'ai jamais eu aucune imagination, je ne peux puiser que dans l'intime »⁴. Quant à la célèbre phrase de W. C. Williams «No idea but in things», tirée de la version initiale de *Paterson* (1927), D. Fourcade l'a faite sienne, de sorte qu'il pourrait entériner pour lui-même la déclaration suivante :

Il [le poème] est dans les mots mêmes, tels que nous les entendons prononcer en toutes circonstances. Il se trouve réellement là, très précieux, dans cette vie placée devant nous à laquelle nous sommes attentifs, présent non pas dans notre imagination, mais là, là effectivement.⁵

Chez les deux poètes, la poésie puise sa source dans le réel au point de se faire « reportage »⁶, contre le credo mallarméen d'une épure littéraire du monde, réalisée au prix d'un « marivaudage avec l'Absolu »⁷. L. Veza observe à ce sujet : « Williams [...] "entend" le poème dans la rue, et s'il le compose si vite, c'est précisément parce qu'il n'a pas à le créer, mais à le transcrire. »⁸ Comme elle le souligne, S. Mallarmé entretenait une répulsion pour « l'universel reportage » :

En vertu d'une décision radicale et sans appel, Mallarmé en finissait avec « l'universel *reportage* », c'est-à-dire avec la pratique qui fixait à la poésie d'être une prose plus riche et de reporter dans les vers tous les clichés du monde pour lui donner du sens. Le journal quotidien lui paraissait illustrer exemplairement cette perversion, même s'il discernait dans sa mise en page faite pour l'œil, le travail d'une force obscure qui poursuivait autre chose que l'imposition du sens pour tous.⁹

C'est là le point de rupture entre la vision symboliste de l'auteur du *Coup de dés*, et l'objectivisme des deux auteurs du corpus, D. Fourcade confiant à ce sujet : « je suis fort loin de la vision mallarméenne [...] où un bout du réel était isolé du reste »¹⁰.

1- *Ibid*, p.91.

2- W. C. Williams cité par Laurette Veza. *Ibid*, p.91.

3- *Ibid*, p.92.

4- D. Fourcade, avec Christian Rosset, « À voix nue », « Dominique Fourcade », France Culture, octobre 2000, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.255.

5- W. C. Williams cité en français par L. Veza, *William Carlos Williams*, *op.cit.*, p.54.

6- Yves Délégué indique que le néologisme « reportage » date de 1877. Yves Délégué, « Mallarmé, le sujet de la poésie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001/5 (vol. 101), p. 1423-1432, <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-5-page-1423.htm>>, en ligne, consulté le 3 septembre 2018.

7- Paul Valéry, *Cahiers* 9 (1922), Paris, CNRS, 1957-1962, p.154.

8- Laurette Veza, *William Carlos Williams*, *op.cit.*, p.53.

9- Yves Délégué, « Mallarmé, le sujet de la poésie », *op.cit.*

10- D. Fourcade, avec Claude Royet-Journoud, *Banana Split*, n°11, octobre 1983, D. Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.32.

W. C. Williams choisit comme sujets de prédilection des prunes¹¹, ou une brouette rouge, objets au sens de situations placées devant lui, laissées aux soins de sa perception pour être transmues en poèmes. D. Fourcade ajoutera, à la suite de *L'Urinoir* (1917) de Marcel Duchamp, qu'il y a en poésie à peindre la réalité d'un pot de chambre car il est « aussi important que le trône d'un empereur »¹². De même, dans «A Salad for a Soul»¹³, W. C. Williams, ironiquement, situe l'action de son poème dans les toilettes des femmes, en s'adressant à sa chère âme («My pleasant soul») pour louer «what we eject / sometimes / with greatest fervor».

A Salad for the Soul	Une salade pour l'âme ⁴
My peasant soul we may not be destined to survive our guts let's celebrate	Mon âme de paysan nous ne sommes peut-être pas destinés à survivre à nos tripes fêtons
what we eject sometimes with greatest fervor I hear it	ce que nous éjectons parfois avec la plus grande ferveur je l'entends
also from the ladies' room what ho ! the source of all delicious salads	aussi des toilettes des dames quel ho ! la source de toutes délicieuses salades

Dans la même veine que *L'Urinoir* de M. Duchamp, W. C. Williams se moque de la scission entre l'âme et le corps, qu'il ne reconnaît pas comme valable, étant médecin. Il met surtout en scène la pulsion sadique-anale que recèle la création poétique. Ce faisant, il la ridiculise par un procédé burlesque. Ce poème scatologique, écrit dans un langage simple et prosaïque, se caractérise par son absence d'esprit de sérieux et son sens de l'auto-dérision. Contre une vision élevée, élitiste, de la création, contre les mystifications du langage, l'auteur déclare posséder une âme de « paysan ». Au terme de l'opération digestive, qui coïncide avec la fin du texte, la véritable nature de la « salade » de mots, devenue déchet organique, est révélée. Le texte incite le lecteur à l'irrévérence et à une attitude critique lucide face aux énoncés faciles des poètes.

N'oublions pas que W. C. Williams, avait été impressionné en 1913 par l'Armory Show⁵, qui avait déclenché chez lui « une véritable libération esthétique »⁶ et éveillé une éphémère vocation de peintre.

11- W. C. Williams le fait dans «This Is Just to Say», poème datant de 1934.

12- D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », France Culture, décembre 1997, D. Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.185.

13- Le poème est le sixième tiré de «Some Simple Measures in the American Idiom and the Variable Foot» dans *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962), *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. 2, *op.cit.*, p.421.

4- Je traduis.

5- Il s'agit d'une exposition collective d'art moderne dont le nom officiel était «The International Exhibition of Modern Art», qui eut lieu à New York du 17 février au 15 mars 1913, organisée par l'Association des peintres et sculpteurs américains. La plupart des peintres cubistes français y furent exposés, parmi lesquels se trouvait M. Duchamp. Des travaux impressionnistes et fauvistes y furent aussi présentés.

6- Laurette Veza, *William Carlos Williams*, *op.cit.*, p.21.

De même, l'attitude de D. Fourcade est résolument anti-mallarméenne et proche de l'esthétique du ready-made¹, inventée dans les années 1910 par M. Duchamp, artiste auquel le XX^e siècle doit une refonte radicale des matériaux artistiques employés. N'importe quelle réalité peut entrer dans le poème, pourvu qu'elle tire sa source de l'expérience vécue :

Dans le reportage [...] ce qui arrive, on le transcrit, on le rapporte, [...] on fait le report immédiat de l'expérience qu'on vient d'avoir dans la rue, ou avec quelqu'un, ou en lisant. Tout est matière à faire de l'art, y compris les aspects les plus triviaux des événements sensoriels. Tout, absolument tout, est matière à faire de l'art. Et tout est matière à être mis sur le même plan, c'est-à-dire le grand élan spirituel en même temps que la trivialité quotidienne²

En revanche, l'imagination joue plus volontiers un rôle chez W. C. Williams que chez D. Fourcade qui affirme volontiers ne pas en avoir.

Au fond, si l'on en croit le poète américain, l'imagination ne serait que l'une des modalités – mais essentielle – de la conscience créatrice ; essentielle parce que c'est à la lumière de son travail que l'objet brut pourra être corrigé dans le sens d'une adéquation dynamique au réel, à la re-création duquel il participe alors pleinement. »³

1-4 La vulnérabilité accrue du poète au XX^e siècle et la pensée de l'événement

Il ressort du propos précédent qu'au XX^e siècle, le poète n'est pas perçu comme un mage inspiré qui serait supérieur parce qu'il détiendrait une parole privilégiée. Il est au fond un homme comme les autres, qui partage avec eux une communauté de destin. Mais le poète a ceci de particulier qu'il est confronté à la nécessité de créer une œuvre accomplie à partir d'un monde en ruines, tâche éminemment complexe. En tant que tel, il apparaît comme un être à la vulnérabilité accrue. À présent, le poète se définira essentiellement comme celui qui est démuné, celui qui est dénué de, parce que le bouleversement historique du monde moderne a entraîné une mise en crise de la création poétique. Aussi la métaphore fréquemment employée dans les textes de W. C. Williams, pour matérialiser la fragilité constitutive de l'activité poétique, à l'instar de la vie humaine, est-elle celle de la fleur : « life is a flower when it / opens you will / look trembling into it unsure »⁴. L'ouverture des pétales, qui symbolise de manière dynamique et organique la victoire de la vie, représente un miracle dans un contexte moderne dominé par la destruction. La structure du vers, avec les interruptions marquées par les retours à la ligne, mime l'émerveillement de l'observateur découvrant ce trésor. Comme la fleur, la poésie elle-même est une

1- « already-made ou ready-made, un objet déjà tout fait et revendiqué comme œuvre par l'artiste du seul fait de l'avoir choisi » <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm>>, en ligne, consulté le 3 septembre 2018.

2- D. Fourcade, avec Christian Rosset, « À voix nue », « Dominique Fourcade », France Culture, octobre 2000, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.255.

3- William Carlos Williams, *Asphodèle*, suivi de *Tableaux d'après Bruegel*, *op.cit.*, Alain Pailler, Préface « D'Eurydice et d'Orphée en leurs métamorphoses : Asphodèle », p.15. De même, pour Roger Michael Field qui commente la poésie de W. C. Williams, « Poetry, the language of the poem, moves the world, and the moving force is imagination », « La poésie, le langage du poème, fait bouger le monde et la force qui fait bouger les choses est l'imagination. » Roger Michael Field, *William Carlos and the Dance*, a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of the Master of Arts, University of British Columbia, 1971, p.36. Je traduis.

4- W. C. Williams, « Suzy », II, *Pictures from Bruegel and Other Poems* [1962] in *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. 2, *op. cit.*, p.399. « la vie est une fleur quand elle / s'ouvrira tu / regarderas en tremblant à l'intérieur, incertain » Je traduis.

pousse fragile, minuscule et tremblante, dont l'épanouissement pourrait bien ne pas se produire.

Dans un autre poème, «The Crimson Cyclamen (To the Memory of Charles Demuth)»¹, l'entrelacement de la nature et de la création poétique se fait plus évident encore, du fait de l'usage du mot «thought» (« pensée »). Le poème retrace la graduelle ouverture des pétales, assimilée à une extase, et dévoile la «frailty supreme» (« suprême fragilité ») de la fleur «opening in the tense moment» (« s'ouvrant au moment tendu »), dont l'éclosion coïncide avec la mort. L'épanouissement du végétal symbolise l'accomplissement, et tout à la fois la fragilité de la création poétique qui met en jeu une confrontation au « péril immédiat ». L'instant est en effet la forme du temps où s'enracine la création poétique et qui lui donne sens chez W. C. Williams. Rappelons avec Laurette Veza que l'œuvre de l'écrivain « se veut coupée de la mémoire pour exalter l'instant avec une ferveur whitmanienne »², le poète se plaisant à déclarer : « Rien d'autre que l'instant ! Dans l'instant seul existe tout le passé, tout le futur »³.

<p>[...] It is passion earlier and later than thought that rises above thought at instant peril — peril itself a flower that lifts and draws it on — Frailer than level thought more convolute rose red highest the soonest to wither blacken and fall upon itself formless —[...]⁴</p>	<p>[...] c'est la passion antérieure et ultérieure à la pensée qui s'élève au-dessus de la pensée au péril immédiat — le péril en soi une fleur qui le soulève et le tire – Plus fragile que la pensée de base plus alambiquée crûe rouge la plus haute la plus prompte à se flétrir noircir et à se recroqueviller sur soi informe – [...] ⁵</p>
--	--

La fleur, exposée dans son dénuement, et qui pourrait être foulée aux pieds, fonctionne donc comme un symbole du poème, ce dernier tirant son accomplissement esthétique de sa fragilité. « Tout est fleur, "flowerlike", tout est dans la fleur, qui est tout. »⁶

Le risque est désormais le propre de la poésie, un risque qui s'étend non seulement au poète mais aussi au lecteur. Ce dernier doit accepter de se placer dans une situation de vulnérabilité, lors d'une lecture risquée qui enseigne à renoncer aux certitudes. Afin d'accéder à un sens poétique qui fonctionne selon une logique étrangère à ses repères ordinaires, il lui faut consentir à expérimenter l'égarément, au risque de l'incompréhension. Ce faisant, rien ne lui garantit que ce sens adviendra effectivement. W. C.

1- W. C. Williams, *Adam and Eve and the City* (1936) in *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol.1., *op.cit.*, p.419. Je traduis.

2- Walt Whitman (1819-1892) est l'un des plus illustres poètes américains. Auteur transcendantaliste, il fut le chantre de la nature, du monde matériel et des plaisirs terrestres. Son recueil le plus fameux est *Leaves of Grass* (1855-1892), poème philosophique en vers libres.

3- Laurette Veza, *William Carlos Williams*, *op.cit.*, p.23. Et encore : « Pour lui n'existe que l'instant, le maintenant, car il n'est pas d'au-delà ». *Ibid*, p.133.

4- W. C. Williams, « The Crimson Cyclamen » (To the Memory of Charles Demuth », *Adam & Eve & the City* [1936], in A. Walton Litz and Christopher Mac Gowan (éd.), *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. 1 : 1909-1939, New York, New Directions, 1991, p.419.

5- W. C. Williams, «The Crimson Cyclamen», *op.cit.*, p.419. Je traduis.

6- Alain Pailler, Préface « D'Eurydice et d'Orphée en leurs métamorphoses : Asphodèle », *William Carlos Williams*, Asphodèle, *suivi de Tableaux d'après Bruegel*, *op.cit.*, p.19.

Williams, en inculquant aux hommes que le langage poétique fonctionne selon un autre mode que le langage ordinaire, leur enseigne que la poésie est, par la fragilité de l'expérience esthétique qu'elle met en jeu, la forme d'expression la plus apte à exprimer la vulnérabilité de l'homme dans le monde moderne. L'auteur exhorte les lecteurs à expérimenter par eux-mêmes une expérience poétique inconfortable pour qui ne renonce pas à ses repères quotidiens¹.

<p>Would it disturb you if I said you have no other speech than poetry ? You, yourself, I mean. There is no other language for it than the poem [...]</p> <p>It is, if you'll have patience, the undiscovered language of yourself, which you avoid, rich and poor, killed and killers, a language to be coaxed out of poets --- possibly, an intolerable language that will frighten --- to which you are not used. We must make it easy for you, feed it to you slowly</p> <p>until you let down the barriers, relax before it. But it's easy</p> <p>if you will allow me to proceed, it can make transformations, give it leave to do its work in you.</p> <p>Accept the convention as you would opera, provisionally ; let me go ahead.</p> <p>Wait to see if the revelation happen. It may not. Or it may come and go, small bits at a time. But even the chips of it are invaluable. [...]²</p>	<p>Cela vous dérangerait-il si je disais que vous n'avez pas d'autre parole que la poésie ? Vous, vous-même, Je veux dire. Il n'y a pas d'autre langage pour elle que le poème [...] C'est, si vous en avez la patience, le langage inexploré de votre être, que vous évitez, riches et pauvres, tués et tueurs, un langage qu'il faut soutirer aux poètes – éventuellement, un langage intolérable qui effraiera – auquel vous n'êtes pas habitué. Il est de notre devoir de vous le rendre facile, de vous en nourrir doucement jusqu'à ce que vous laissiez tomber les barrières, auparavant détendez-vous. Mais c'est aisé</p> <p>si vous m'autorisez à poursuivre, il peut accomplir des transformations, donnez-lui la permission de faire son travail en vous.</p> <p>Acceptez la convention comme vous accepteriez l'opéra, provisoirement, permettez-moi de continuer</p> <p>Attendez de voir si la révélation se produit. Il est possible que non. Ou elle peut aller et venir, en petits copeaux un par un. Mais même ses éclats sont inestimables. [...]³</p>
--	--

La poésie exige de la part du lecteur un effort pour se délester de ses schémas de pensée habituels. C'est seulement s'il consent à ce saut dans l'inconnaissable, à la prise de risques que suppose l'expérience esthétique, que peut germer un sens poétique qui ne survient que si l'on s'y abandonne.

Pour D. Fourcade, l'activité poétique implique dans un contexte post-moderne une radicalisation de l'expérience poétique du risque. Le poète est vulnérable en ce que, par l'écriture, il se confronte directement à la mort. C'est ainsi qu'il emploie l'image du funambule pour présenter le risque gravitaire

1- Sans qu'il soit précisé explicitement s'il est question de création ou de lecture poétiques, on peut supposer que W. C. Williams fait ici allusion à la lecture, en raison de l'opposition entre le pronom « nous » qui désigne les poètes, et le pronom « vous » référant à des allocutaires que l'on devine être les lecteurs.

2- William Carlos Williams, « Paterson : the Falls », *The Wedge* [1944], in Christopher Mac Gowan (éd.), *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. 2, *op. cit.*, p. 59-60.

3- Je traduis.

inhérent à sa situation d'écrivain : « on marche sur le vide et on dialogue avec lui. »¹. D. Fourcade accentue les positions esthétiques de W. C. Williams, en affirmant que dans un contexte post-moderne « la mort est le plan même du poème »². Pour lui, il y a un enjeu existentiel dans la pratique poétique à laquelle l'auteur se voue de façon absolue. C'est pourquoi il exprime en ces termes la fragilité essentielle du poète, qui n'a d'autre horizon que l'écriture :

Les plus mauvais jours je vis hors de l'écriture, [...] les moins mauvais jours je vis moins loin de l'écriture, et même quelques secondes dans l'écriture. Disons : quelques secondes de porosité maximale, liée à une vulnérabilité qui ne peut déboucher que sur un livre ou sur la mort.³

Le poète, en situation de « perte » ou de « dommage » d'après Christian Godin, de « vulnérabilité » selon D. Fourcade, encourt un risque durant l'expérience poétique. L'écriture est inquiétante en ce que l'auteur est tendu vers un potentiel « tout arrive »⁴ où le poème verra le jour. Elle est constituée par une imminence vécue sur le mode d'une angoisse dont sont retracés les symptômes : « [je] ne connais que la nausée et la peur [...] tout commence par l'écriture de la mort, un rien avant qu'elle advienne, juste "en avant de l'action" [...] »⁵.

R. Char fut l'inspirateur de D. Fourcade à ses débuts. En tant que héros national de la Résistance et poète engagé, dans l'après-guerre, ce dernier « était pris entre le sentiment héroïque et le sentiment poétique »⁶. Le poète menaçait de devenir un surhomme⁷. Contre ce risque, D. Fourcade prône une éthique de la faiblesse :

Il faut se faire fragile, au cas où on ne le serait pas, mais on l'est ; et se faire encore plus fragile pour arriver à quelque chose en écriture, se faire encore plus vulnérable, disons peut-être encore plus vulnérable que fragile.⁸

En quelque sorte, il vise à faire l'inverse de René Char.

Par vulnérabilité extrême, il travaillait la force. Tandis que moi, par conscience plus affirmée et plus approfondie de cette vulnérabilité, j'ai au contraire travaillé la faiblesse.⁹

L'œuvre de W. C. Williams et celle de D. Fourcade témoignent donc de deux visions voisines du risque encouru par le poète. La création peut occasionner un dommage, esthétique mais surtout existentiel, pour le poète. Dans les deux cas, cette confrontation est la condition *sine qua non* de la création, mais de l'un à l'autre on observe une radicalisation de l'expérience du risque puisque l'activité poétique consiste,

1- D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Surpris par la poésie », France Culture, mars 2001, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.305.

2- Dominique Fourcade, *en laisse, op.cit.*, p.21.

3- Dominique Fourcade, *sans lasso et sans flash*, Paris, P.O.L., 2005, p.67.

4- « Tout arrive » est le titre d'un poème de D. Fourcade, tiré de *Est-ce que j'peux placer un mot*, Paris, P.O.L., 2001, p.57.

5- Dominique Fourcade, *manque, op.cit.*, p.75.

6- D. Fourcade, avec Pascale Casanova, Xavier Person et Omar Berrada, « Les mardis littéraires », France Culture, juin 2009, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements, op.cit.*, p.411. C'est l'interviewer qui parle.

7- « Je pense qu'une des limites de sa poésie était son manque de faiblesse, et qu'il n'en était pas conscient [...] je pense que la force est un élément négatif dans l'écriture et dans l'attitude au monde d'un écrivain. » (D. Fourcade). *Ibid*, p.412.

8- *Ibid*, p.412.

9- *Ibid*, p.412.

aux yeux de D. Fourcade, à miser ni plus ni moins que son être, au cours d'une rencontre avec la mort. La poésie est une expérience décisive où se joue le destin de son créateur, exposé et vulnérable.

En outre, D. Fourcade pense le faire poïétique, quel que soit le médium utilisé¹, comme la production d'un événement dans une activité donnée. L'exemple de l'athlète Carl Lewis (né en 1961) le confirme :

Il [Carl Lewis] est véritablement un très grand poète de la chose qu'il a à faire, c'est-à-dire qu'il produit un événement à l'intérieur d'une activité qui peut se dérouler sans événement. Lui en produit un. C'est la production de cet événement, c'est dans cette production que réside pour moi l'acte poétique.²

Si « [l]a poésie est précisément là, dans cet événement dont le poète est l'impulseur. »³, le poète est débordé par lui et ne le provoque pas ; ainsi parlerions-nous plutôt de poète canalisateur de l'événement. Celui-ci se définit ainsi :

L'événement, c'est d'abord « tout ce qui arrive » d'une manière ou d'une autre : le passage d'une comète dans le ciel, la pluie et le beau temps, un tremblement de terre, une naissance, une maladie ou un décès. Cet effet de surprise lance un défi à la pensée soucieuse de régularité, de loi et d'ordre. La plupart du temps, les événements « font désordre », en raison de leur contingence et de leur caractère imprévisible, qui semble renvoyer à un hasard incontrôlable.⁴

Permettons-nous de faire un détour par la philosophie pour expliquer pourquoi l'événement revêt une portée centrale pour D. Fourcade. Bien qu'une même réalité puisse être désignée dans la langue comme événement ou comme fait, la philosophie occidentale voit traditionnellement dans l'événement une subversion de la logique du fait. Précisément, l'événement⁵ est plus important par son ampleur que le fait, qui peut concerner des actions insignifiantes du quotidien. Au contraire, l'événement a souvent une portée collective et une vocation historique. Si le fait se répète ou, du moins, constitue une parcelle d'un enchaînement linéaire de causes et d'effets, l'événement est unique, non reproductible et il bouleverse cette trame linéaire. On peut ignorer sur le plan de la réflexion ou de l'action un fait, on ne peut pas, en revanche, négliger l'événement, qui instaure un nouvel ordre et génère des formes de pensée inédites ; l'événement est « *une configuration sujet d'elle-même* ». En outre, il peut difficilement être classé dans une catégorie conceptuelle qui lui pré-existe. Puisqu'il est unique, il reste en grande partie hétérogène à la pensée logique et ne peut pas donner matière à généralisation. Toute tentative d'appréhender l'événement se situe sur le versant de l'empirie. Autrement dit, le fait appartient au domaine du savoir normatif, alors que l'événement en est la subversion et représente une condition négative de la vérité. C'est « dans sa vérité même que tout événement est un autre »⁶ puisque la vie « ne se laisse pas décomposer en faits et en états de choses », elle « se présente comme une suite ininterrompue

1- Rappelons que, pour D. Fourcade, est poète celui qui fait passer les choses de l'être au non-être ; ce peut être un peintre, un architecte, un boulanger, ou selon un exemple qu'il utilise souvent, un rugbyman.

2- D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « La permission de minuit », France Culture, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, janvier 1984, p.51.

3- D. Fourcade, avec Emmanuel Hocquard, *Libération*, lundi 16 janvier 1984, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.46.

4- « L'événement », *op.cit.*

5- Le mot provient du verbe latin *evenire* (« venir hors de », « arriver ») et [du] substantif *eventus* (« issue », « succès ») *Ibid.*

6- *Ibid.*

d'événements, arrivant à un moment donné et en un lieu déterminé », de sorte qu'elle « nous affecte par son effet de surprise, qu'il soit positif ou négatif »¹. Pour concevoir l'événement selon la perspective de D. Fourcade qui a été évoquée, il convient donc de forger avec la philosophie la catégorie d'« impossibilité positive » ou d'« apparaître de l'impossible »².

Écrire et lire de la poésie revient à vivre une expérience de perte de la maîtrise et de désaisissement du sens. Puisque le poétique est au XX^e siècle « ce qui dans tout discours peut s'ouvrir à la perte absolue de son sens [...] »³, on conçoit que le risque soit désormais inhérent à la parole poétique.

2- Le poète inspiré par l'expérience du risque vécue par le danseur

La perception du risque poétique chez W. C. Williams et D. Fourcade, ces deux poètes fascinés par l'art chorégraphique, est façonnée par l'expérience du risque vécue par le danseur. Quel est donc le risque affronté par le danseur et qu'a-t-il en commun avec l'activité poétique ? Pourquoi, à deux moments du XX^e siècle, ces auteurs éprouvent-ils la nécessité de se référer à l'art chorégraphique pour faire état de leur rapport risqué à l'écriture ?

2-1 «Only the dance is sure» : le poète admiratif de la précision de la danse

Si le poète s'inspire désormais de la danse, c'est que les deux pratiques artistiques mettent en jeu un même rapport à la temporalité. Le poète et le danseur expérimentent dans l'instant une situation d'urgence, qui les force à inventer une solution pour se soustraire au risque. Ce faisant, ils se confrontent à une éventualité d'échec car il se peut très bien qu'ils manquent leur geste. Mais si le risque accule l'artiste, il accélère surtout le processus créatif : il force le poète et le danseur à trouver immédiatement un moyen pour se libérer de la contrainte. Le risque se déploie donc au présent⁴ et densifie l'expérience esthétique, en offrant à l'artiste l'occasion d'un surcroît de présence.

La danse n'admet aucun ratage. Le danseur est celui qui n'a pas le droit à l'erreur, d'autant plus que la danse, contrairement au théâtre, se passe généralement de mots, la charge expressive passant en principe par le corps qui, seul médium en lice, n'a pas la possibilité d'échouer. Le danseur, toujours sur le point de manquer son geste, évolue pour ainsi dire sur une ligne de crête au bord du précipice :

Le "prévoir" est l'illusion la plus grande [...]. L'imprévisible est toujours certain. [...] La danse est encore exemplaire : on fait un pas, et le premier pas se fait dans un vide ou dans un déséquilibre.⁵

1- *Ibid.*

2- « L'événement se définit à l'encontre de la possibilité qu'il avait d'avoir lieu, puisque cette possibilité ne sera restaurée par la réflexion qu'au prix de la suppression du caractère événementiel de ce qui s'est passé : si n'arrive que ce qui pouvait arriver, tout est "normal" et il n'y a pas d'événement en ce sens que rien n'est arrivé. Autrement dit quelque chose *s'est passé* mais rien n'est *arrivé*. Si donc un événement est à la lettre ce qui *n'était* pas possible, il faudra pour en penser la notion forger l'idée d'une "impossibilité positive", dès lors qu'on aura bien précisé que l'impossible est une catégorie qui s'oppose à celle du possible, et nullement à celle du réel. » « L'événement », *op.cit.*

3- Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.383. Jacques Derrida formule cette remarque à propos de l'œuvre de Georges Bataille.

4- « C'est dans le moment présent que l'on prend un risque » Christian Godin, « Le Risque », *op.cit.*

5- Jean-Luc Nancy in Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations : conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p.80.

Le danseur s'aventure à la limite tout en ressaisissant son geste par un réflexe de maîtrise, puisque la représentation dansée n'admet pas l'incertitude.

Or, parce que la danse est fondée sur une prise de risque immense, elle a l'apanage de la précision absolue. Elle est le lieu où se produit un renversement, entre fragilité ultime et suprême assurance, d'où l'intérêt qu'elle suscite chez les deux poètes. W. C. Williams emploie ainsi la formule « only the dance is sure ! »¹ pour signifier que la danse, tout en mettant en jeu l'expérience du risque, interdit l'hésitation. Que le geste soit décalé d'un millimètre dans le temps, l'espace, ou le corps, et le danseur rate son but. Justement, l'écriture requiert une telle précision de l'expression, c'est pourquoi le poète dit s'inspirer des gestes du danseur. Dans le poème « The Artist », l'auteur se campe à la troisième personne du singulier sous les traits d'un danseur doté d'une parfaite maîtrise du mouvement. Pour W. C. Williams, le danseur est l'artiste dont le geste est le plus achevé esthétiquement parlant, aussi devient-il un modèle pour la tâche de l'écrivain, le terme « figure » pouvant aussi bien désigner, au niveau chorégraphique, la pirouette, que la logique objectiviste de figuration que nous avons déjà évoquée.

[...] he whirled about bounced	[...] il a tourbillonné bondi
into the air	dans l'air
and with an <i>entrechat</i>	et avec un entrechat
perfectly achieved	parfaitement exécuté
completed the figure. ²	a achevé la figure. ³

La danse, art délibéré du risque, entre abandon et maîtrise, implique une coïncidence telle avec l'instant, qu'elle est prise comme emblème par les poètes. Jean-Luc Nancy n'exprime pas autre chose dans *Allitérations*, lui dont les mots coïncident avec la portée du vers « only the dance is sure ! », auquel ils pourraient servir de glose :

Précision de la danse. Aucun art n'est aussi précis – ou bien, disons le mot, exact (précision achevée, saturée).
[...] À chaque instant, le geste dansant est exact. [...] Les autres arts sont tous des manières de présentation, la danse seule fait manière de la présence.⁴

À côté de la précision de la danse, la poésie apparaît comme indécise, à moins que, sous l'influence de la danse, elle ne devienne un art de haute précision⁵, c'est ce qu'exprime D. Fourcade en intégrant le vers

1- W. C. Williams emploie la formule à deux reprises, avec le dernier vers de « Overture to a Dance of Locomotives » (*Sour Grapes*, 1921) puis dans « The Dance » (*Pictures from Brueghel*, 1962). Dans le premier poème, le défilement des rails est comparé à une danse, tandis que, dans le second, c'est d'une danse réelle dont il est question.

La dernière strophe de « Overture to a Dance of Locomotives » est la suivante : « –rivers are tunneled : trestles / cross oozy swampland: wheels repeating / the same gesture remain relatively / stationary: rails forever parallel / return on themselves infinitely. / The dance is sure. » (*The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. 1, *op. cit.*, p.146.) « des tunnels sont creusés sous les fleuves : les tréteaux / traversent des marécages vaseux : les roues répétant / le même geste restent relativement / immobiles : les rails toujours parallèles / reviennent sur eux-mêmes à l'infini, / La danse est sûre. » Je traduis.

La strophe de « The Dance » où l'on trouve ce vers est la suivante : « But only the dance is sure! / make it your own. / Who can tell / what is to come of it? » (*William Carlos Williams, Pictures from Brueghel and other poems, op. cit.*, p.32.) « Mais seule la danse est sûre ! / fais-la tienne, / Qui peut dire / ce qui est sur le point d'en sortir ? » Je traduis.

2- W. C. Williams, *The Desert Music and Other Poems* [1954] in *Ibid*, p.101.

3- Je traduis.

4- Jean-Luc Nancy, in Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations : conversations sur la danse, op.cit.*, p.110.

5- Puisque dans la phrase, les occurrences du pronom « elle » après le tiret peuvent référer à la danse ou à la poésie, les deux

de W. C. Williams « only the dance is sure » dans l'ouvrage *MW* :

Non, l'écriture n'est pas sûre, elle est la chose la moins assurée, *only the dance is sure* – elle est inévitable et son pas ne peut hésiter, et elle tombe pile (ou quelque chose comme ça)¹

La rectification entre parenthèses montre en actes que l'écriture n'est pas sûre et qu'elle doit se modeler sur sa consœur la danse en lui empruntant ses ressources. Le vers de W. C. Williams pourrait en somme servir d'épigraphe à toute la pratique poétique de D. Fourcade, modelée sur son autre chorégraphique. Il tisse surtout une filiation esthétique entre les deux auteurs. La danse, art du déséquilibre permanent entre échec et maîtrise, devient un modèle durable pour l'écriture poétique moderne.

2-2 Le poète entre dans la danse et affronte une expérience risquée

À l'époque contemporaine, l'écrivain peut, lors de performances-lectures improvisées, épouser l'expérience chorégraphique du risque en entrant dans la danse. Une occasion pour lui de découvrir la continuité qui unit cette dernière à la poésie puisque la vulnérabilité et l'urgence éprouvées en ces circonstances éclairent la signification de son écriture².

Ainsi, dans un passage de *sans lasso et sans flash* (2005), D. Fourcade relate la performance chorégraphique à laquelle il a participé à Gand en janvier 2004, à l'instigation de Véra Mantero³. Cet épisode lui fournit l'occasion de se livrer à un éloge de la danse, à propos de laquelle il écrit : « On peut difficilement réunir plus de dons dans cette discipline. »⁴ Par contraste avec l'intelligence corporelle des danseurs qui l'entourent, faculté qu'il admire et dont il se dit dénué, D. Fourcade raconte s'être senti gauche. Il narre de façon humoristique son malaise d'écrivain sur le plateau, tout en laissant poindre l'angoisse⁵ qu'il a ressentie.

Peu à l'aise avec son corps, D. Fourcade a pris le risque de s'exposer au ridicule lors de la performance. Néanmoins, après une amorce laborieuse, celle-ci s'avère un moment de création fécond. La suite du passage montre comment le geste de l'improvisation dansée devient un épisode fondateur pour la geste de l'écriture :

Frans Poelstra s'approche de moi, à cinq mètres je lui lance le livre, je le lui lance miraculeusement bien et il l'attrape dans un réflexe génial à hauteur de l'épaule, la salle retient son souffle, comment nous avons fait nous

interprétations sont fondées.

1- D. Fourcade in D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.53. Voir aussi : « William Carlos Williams encore : the dance is sure, il l'a écrit au moins deux fois, dans Pictures from Brueghel et dans Sour grapes [...] » *Ibid*, p.53. « À la différence de l'écriture, hésiter n'est plus possible » *Ibid*, p.47.

2- La féminisation de l'auteur sous les traits d'une interprète en tutu chez D. Fourcade, et, concernant W. C. Williams, le retour à la féminité de la danseuse, fragile comme l'est la jeune pousse, avec la figure de Chloé, seront traités dans les deux chapitres suivants.

3- Il s'agit d'une performance avec les danseurs Vera Mantero, Mark Tomkins, Benoît Lachambre, Antonija Livingstone, Frans Poelstra, Steve Paxton et les musiciens D.J. Olive et Nuno Rebelo. D'après D. Fourcade, la performance a été donnée deux fois : « Invité par Véra Mantero, j'improvisais comme être sur scène, et j'étais, le deuxième soir, je crois bien que j'étais à la poésie de tout mon être. » Avec Frédéric Valabrière, *Cahier critique de poésie*, Centre International de poésie, Centre International de poésie *Marseille*, Tours, éd. Farrago, 2006, D. Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.326.

4- D. Fourcade, *Sans lasso et sans flash*, *op.cit.*, p.67.

5- « Debout dans un coin du plateau, je tiens Est-ce que j peux placer un mot ? ouvert à n'importe quelle page, et pousse des hurlements que je fais semblant de lire. » *Ibid*, p.67.

ne saurons jamais nous ne le referons jamais [...]»¹

Sans se parler, dans l'instant, le danseur et l'écrivain se sont immédiatement compris par l'intelligence du corps-cerveau. Il aurait fallu une seconde de décalage entre leurs mouvements pour que le livre tombe à terre et que le geste soit manqué. Le risque a densifié / dansifié le temps et s'est transformé en opportunité. C'est parce qu'elle implique un rapport à l'instant et l'immédiateté des réflexes corporels que cette expérience scénique vécue par l'écrivain constitue déjà un embryon de danse. Dans la suite, D. Fourcade relève que « c'est la première fois qu'[il] [a eu] ce sentiment d'ultraviolet »². Il indique même : « Jamais je ne me suis senti à ce point écrivain. Je jure que j'étais à bout et que je risquais ma vie. »³. La prise de risque en poésie est donc calquée sur l'activité du danseur, qui constitue l'espace d'une révélation sur la nature de l'écriture.

Analysant *a posteriori* la performance, l'écrivain refuse d'être considéré comme un danseur : « Notez bien que je n'improvisais pas de l'écriture, pas le moins du monde ; que je n'étais évidemment pas là non plus comme danseur, quelle indécence ça aurait été »⁴. De toute évidence, il se trouve à nouveau tenaillé dans ses contradictions, pris dans une éthique de la modestie qui lui interdit de se mettre au même rang que les danseurs professionnels avec lesquels il est apparu sur scène. Ce faisant, il entérine le partage disciplinaire et isole de tout autre médium l'écriture. Néanmoins, il insiste aussi sur le fait qu'il est intervenu non comme écrivain, mais comme participant à un événement qui était une réalisation collective, performeur parmi d'autres. La suite du texte, sous couvert de concessions et de parenthèses, exhibera l'équivalence cruciale entre le danser et l'écrire : « (si je suis quelque part comme danseur, c'est dans les pages de mes livres, comme danseur et comme dansé !) »⁵.

En définitive, si le risque intervient en poésie et en danse, c'est que la temporalité que met en jeu le risque s'apparente au *Kaïros* des Grecs. Tandis que le dieu *Chronos* est la représentation d'un temps linéaire, la figure du *Kaïros* est la représentation de l'opportunité, du basculement, en somme, un temps qui se présente à l'homme sous la forme ramassée d'instant décisifs. Le *Kaïros* est une temporalité accidentée qui détourne le cours du *Chronos*, et où l'instant est perçu comme plus intense. *Kaïros* est le temps irréversible et non prévisible où se joue un destin. Le propre du *Kaïros* est que les instants dont il est constitué sont des occasions uniques qui ne peuvent se répéter. En effet, l'événement sur lequel porte le risque « a un statut ontologique provisoire. Il est destiné à disparaître »⁶. Le *Kaïros* est plus dense, plus concentré que le *Chronos*, aussi est-il un temps risqué, celui-là même que cherchent à apprivoiser les poètes et les danseurs. D. Fourcade le confirme en décrivant le basculement du *Chronos*

1- *Ibid*, p.67.

2- *Ibid*, p.68.

3- *Ibid*, p.68.

4- D. Fourcade, avec Frédéric Valabrègue, *Cahier critique de poésie*, Centre International de poésie, Centre International de poésie Marseille, Tours, éd. Farrago, 2006, D. Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.326.

5- *Ibid*, p.326.

6- Christian Godin, « Le Risque », *op.cit.*

au Kairos, dans l'instant de la performance :

Je voudrais dire aussi que jeter ce livre comme je l'ai fait lors de l'improvisation avec Véra Mantero et ses amis danseurs n'était pas une illustration de ma situation mais un jaillissement pur. Le geste, l'action, a surpris tout le monde et en même temps a rencontré instantanément l'assentiment et la compréhension, l'intelligence de tout le monde. J'ajoute que personne n'était plus surpris que moi.¹

Avec la nouvelle conscience poétique du risque au XX^e siècle, l'instant a désormais une importance accrue. Le poète prend pour modèle l'art chorégraphique parce que l'écriture poétique et la danse mobilisent une coïncidence totale avec l'instant. D. Fourcade relève l'urgence du rapport au réel, qui impose à l'écrivain d'être attentif à ce qui arrive : « C'est immédiat. L'amour fou doit être transcrit follement, avec un grand risque et tout de suite. »² En retour, le Kairos prescrit un « devoir », la transcription du réel dans l'écriture. L'absence de réaction devant l'occasion, l'absence d'élan, représenteraient un manquement à l'ordre moral qu'implique l'activité de poète :

Le temps de réaction doit être immédiat, et une fois déclenché, on peut rassembler l'ensemble du temps et même se projeter dans l'avenir, mais le mouvement déclencheur doit être immédiat. Si on ne réagit pas immédiatement, on est un salaud, on s'échappe. Mais le devoir, c'est tout de suite, il n'y a pas de détour.³

Danse et poésie engagent un geste risqué dans un temps immédiat. On observe ainsi la similitude entre l'écriture et l'art chorégraphique pour W. C. Williams et surtout, pour D. Fourcade, qui voudrait calquer sur elle sa pratique de poète.

2-3 Le risque de la nudité en danse et en poésie (D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux)

L'autre niveau de risque que la danse engage découle de la nudité, réelle et figurale. Nous nous appuyerons principalement pour le montrer sur l'ouvrage *MW* (2001). Précisons que dans la partie textuelle du volume, composée par D. Fourcade, alterne ce qui s'apparente à deux lignes mélodiques, la première constituée par des réflexions sur la relation Graham-Morgan-Williams à travers l'expérience collaborative, la seconde par une méditation poétique et métapoétique relative à la temporalité présente de l'écriture.

L'auteur partage avec les tenants de l'écriture blanche un goût pour l'abstraire, où l'individualité du sujet disparaît. Il vise donc à une danse nue qui rencontre l'impersonnel. Il y a à anonymiser les traits du poème, pour qu'ils ne ressemblent pas à ceux de l'auteur : « de loin (de là où on l'entend) il reste à le défiguratif même IL qui est dans lui est encore trop figuratif »⁴. Aussi D. Fourcade utilise-t-il dans *IL* une image très parlante, celle du sujet IL, anciennement JE, qui passe son corps de cendres « à travers un tamis très fin qui n'en retient rien »⁵, opération de purification par lequel le corps, au point de départ

1- D. Fourcade, avec Mathias Lavin, *Action restreinte*, n°7, Montreuil, 2006, D. Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.350.

2- *Ibid*, p.350.

3- *Ibid*, p.348.

4- D. Fourcade, *IL*, Paris, P.O.L., 1994, p.23.

5- *Ibid*, p.49.

du texte, s'altère en langage, au point de devenir anonyme. Bien plus, la phrase suivante résonne comme un commentaire par anticipation de la danse de M. Monnier pour *MW* : « c'est ce même vent dans la lumière qui recompose indéfiniment son corps », « ce corps qui attire à lui toutes les limailles de l'écriture »¹.

M. Monnier réalise physiquement ce que D. Fourcade réalise métaphoriquement : une écriture qui se dénude. Aussi déclenche-t-elle l'admiration (« Nue pour se fragiliser, pour tout radicaliser, la seule décence est dans la danse ou plutôt dans l'improvisation de la danse. » Le nu permet d'accéder à une vérité essentielle de l'être et du médium. M. Monnier, dont le corps individuel s'absente pour laisser place à un corps abstrait, incarne la « vénusté »² de l'écriture (« le lumineux qui est dans IL et qui est la clarté de ce corps étrangement absent l'étrangeté de ce corps absent »³). « [O]ie si androgyne »⁴, elle incarne le corps du poème transitant non dans les mots mais dans la chair d'une écriture « blanche », terme absent, mais implicitement convoqué, du fait des associations sémantiques, par celui d'« oie »⁵. Comme la danseuse, D. Fourcade cherche à faire advenir un corps sans traits, pour ainsi dire épuré, dans *IL* et dans *MW*. Le départ est donc radical entre la nudité et l'érotisme⁶. Ce n'est pas le potentiel sensuel du « tutu [...] présence si peu candide »⁷ qui l'intéresse, comme dans *Le Sujet-Monotype* (1997)⁸.

Pour Jean-Luc Nancy, la nudité est forcément tremblante car elle confronte l'homme à la peur ou au désir. Quand elle advient dans l'espace chorégraphique, elle démultiplie la fragilité du danseur, à ses propres yeux et à ceux du public car elle renvoie la communauté spectaculaire à ce qu'il y a de plus élémentaire en l'homme : un corps démuné. Le propos de Roland Huesca sur l'usage répandu de la nudité en danse contemporaine⁹ va dans le même sens :

Sur scène, certains danseurs offrent leur corps à nos regards comme une matière à explorer et à soumettre aux représentations du moment. Ces œuvres inscrivent le moi de leur auteur dans une esthétique et une morale de la présence. Loin d'un classicisme faisant du nu une incarnation du beau, cette quête ne s'oriente plus vers un quelconque idéal, un au-delà du sensible ; elle inscrit, à même la peau, la trace d'une humanité désormais

1- *Ibid.*, p.49.

2- Roland Barthes, « Les fantômes de l'Opéra », *Le Grain de la voix : Entretiens 1962-1980*, interview à Hector Bianciotti pour Le Nouvel Observateur, 17 décembre 1973, Paris, Seuil, 1981, p.202.

3- D. Fourcade, *IL*, *op.cit.*, p.11.

4- D. Fourcade in D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.59.

5- L'oie est d'ordinaire un animal pataud. Peut-être l'association sémantique est-elle un moyen de souligner l'ancrage dans le sol, la gravité du corps de la danseuse.

6- De même, comme le confie M. Monnier à propos de sa pièce *Signés Signés*, le point aveugle pour la danse contemporaine est l'érotisme : « c'est quelque chose qui n'a jamais été résolu, qui est à la fois extrêmement caché, et en même temps tout le temps présent, puisque le corps est toujours exposé. Le corps c'est notre matière de travail. Et en même temps on a vraiment été éduqués pour tout le temps échapper à la sexualité, échapper à l'expression de la sexualité. Donc c'est un rapport de frères ennemis perpétuels [...] » « Mathilde Monnier au travail » <<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00885/mathilde-monnier-au-travail.html>>, en ligne, consulté le 21 novembre 2018.

7- D. Fourcade in D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.55.

8- « [...] c'est une jupe, faite de plusieurs rangées de tulle, avec corselet, sur trousse / c'est quelque chose, quand on l'enlève, on n'est pas pour autant nu, puisqu'on reste dans Degas, pas plus qu'on est habillé quand on le porte [...] » D. Fourcade, *Le sujet monotype*, Paris, P.O.L., 1997, p.74.

9- « Depuis les années 90, la nudité est devenue le théâtre de la danse, le lieu commun de cet art » Roland Huesca, « Nudité : la danse des orifices », <http://www.liberation.fr/tribune/2001/05/09/nudite-la-danse-des-orifices_363787>, 9 mai 2001, en ligne, consulté le 1^{er} septembre 2018.

perçue comme fragile.¹

Il s'agit d'une nudité en négatif, apophasique, où le corps est dépouillé du superflu, et parfois déshabillé jusqu'à l'os. Faire l'expérience de la nudité dans l'espace spectaculaire revient donc à faire celle d'une hyperprésence. Il y a un stade extrême où la vulnérabilité se renverse en splendeur, le paradoxe étant que le corps nu se résorbe en intensité. De la sorte, la nudité rejoint l'intention de présence propre à la danse et l'exacerbe, ce que Jean-Luc Nancy confirme : « Quand on est nu, on est exposé à tout, on est complètement au-dehors [...] »². La nudité est finalement investie d'une charge d'opportunité d'autant plus grande qu'elle contraint le danseur, le clouant au devoir de présence : « nue, M devient invisible, ou plutôt irrégardable autrement que comme danseuse. »³. Selon cette perspective, le risque consiste peut-être à oser s'exposer par la nudité à la disparition de la danse. Toute la difficulté est de faire advenir un corps autre que le corps ordinaire, un corps pur, dégagé de sa matérialité, à la fois sensible et abstrait.

En effet, pour le spectateur, il est difficile de fuir la vue du corps nu qui ne s'apparente pas à une surface blanche. Lesté de préjugés socio-culturels, sexué, il le renvoie à ses propres désirs et tabous : « Mise sur la place publique, cette part de l'intime provoque et trouble. »⁴ C'est à l'artiste de faire table rase de ce corps quotidien pour produire, ce qu'on pourrait appeler, pour reprendre la formule de Jean-Luc Nancy, qui l'emprunte au christianisme, un « corps glorieux »⁵,

c'est-à-dire un corps dont la corporéité s'éclaire d'elle-même, s'irradie d'elle-même, ici et maintenant – loin du corps fonctionnel, organique, mais bien loin aussi d'un corps supposé sans organe et finalement pur esprit, lumière ou feu.⁶

La poésie est tenue dans une même dialectique de la présence qu'une danse où le corps paraît nu, que cette nudité soit métaphorique ou réelle. C'est ce que D. Fourcade formule en ces termes : « Je n'ai jamais su si écrire était apparaître ou disparaître. »⁷. Finalement, la nudité devient occasion de création pour l'artiste, qu'il soit danseur ou poète. On comprend donc que « [l]e risque vient de la rencontre d'un aléa et d'un enjeu (nécessairement anthropocentré) »⁸.

Mathilde Monnier analyse dans *Allitérations* sa perception de la séance photographique avec I. Waternaux.

[E]n faisant ces photos, [je me suis] trouvée obligée d'être encore plus près de la danse. Du fait de la nudité, étrangement, il y a une manière de revenir à la danse qui est encore plus forte.⁹

1- *Ibid.*

2- Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations : conversations sur la danse*, *op.cit.*, p.91-92.

3- D. Fourcade in D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.50.

4- R. Huesca, « Nudité : la danse des orifices », *op.cit.*

5- Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations : conversations sur la danse*, *op.cit.*, p.15.

6- *Ibid.*, p.22.

7- D. Fourcade, avec Hervé Bauer, *Java*, n°17, Les Éditeurs Évidant, été-automne 1998, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.208.

8- Christian Godin, « Le Risque », *op.cit.*

9- Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations : conversations sur la danse*, *op.cit.*, p.92.

Par la nudité, selon D. Fourcade, la danseuse accède à « une façon de danser plus entière »¹, au cours de « séquences intérieures maximales »² entraînant chez I. Waternaux « une façon de photographe plus entière »³. À ce stade de dévoilement, autant esthétique que métaphysique, la nudité

signifie être aussi présente que possible, entrer dans une écriture précise comme elle ne l'avait jamais risqué auparavant, être présente jusqu'à la dissolution de soi (ou absence), et c'est seulement à ce stade que W peut être le renversement de M.⁴

Si D. Fourcade s'intéresse à la danse, c'est que, pour lui, toutes les deux sont nues. La condition de la poésie est en effet le risque de « l'exposition » de soi. Si, chez les trois auteurs, la danse devient, de préférence à la peinture, un modèle de l'écriture, c'est peut-être parce qu'en danse, du point de vue de l'interprète, ce dernier s'expose directement, alors qu'avec le médium pictural, en principe, le peintre s'expose par l'intermédiaire de sa toile, le cas de l'Action Painting excepté. La danse, dont le corps est le vecteur, imposerait une médiation moindre que les arts visuels. Ainsi D. Fourcade se met-il en scène en train de travailler à sa création, s'attachant à impliquer son corps à l'œuvre⁵. Il note ainsi à propos du texte « Tout arrive »⁶ tiré de *Est-ce que j'peux placer un mot* : « c'est là où je me suis exposé le plus dans le genre de chose explicitement, que je tente d'écrire. »⁷ De même, il relève au sujet du geste de la danseuse et de la photographe dans *MW* : « C'était une sorte d'exposition pour moi très très percutante [...], ce qu'elles ont fait. »⁸

D. Fourcade est admiratif de M. Monnier parce qu'elle réalise physiquement ce que lui accomplit métaphoriquement : une écriture qui se dénude et atteint à l'essentiel. Une prise de risque impliquant une vulnérabilité absolue afin de toucher à un maximum de présence : « Nue pour se fragiliser, pour tout radicaliser, la seule décence est dans la danse ou plutôt dans l'improvisation de la danse. »⁹. Comme nous l'avons vu, D. Fourcade exploite « la physicalité des mots », équivalente dans son médium de « la physicalité des corps des danseurs »¹⁰. Il se penche sur la nature charnelle du langage, qui lui impose comme auteur d'entretenir avec lui une certaine qualité tactile de contact : « le mot a un corps [...] et ce corps, tout écrivain le regarde au moment où il écrit. »¹¹ Et il ajoute : « Le corps de chaque mot est différent des autres mots, il a des implications, on le palpe, on en fait l'expérience et on le regarde

1- D. Fourcade in D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.52.

2- *Ibid*, p.46.

3- *Ibid*, p.52.

4- *Ibid*, p.50.

5- Voir le chapitre 3 de la première partie.

6- D. Fourcade, « Tout arrive », *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, *op.cit.*

7- D. Fourcade, avec Pascale Casanova, Xavier Person et Omar Berrada, « Les mardis littéraires », France Culture, juin 2009, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.399.

8- D. Fourcade, avec Laurent Goumarre, Mathilde Monnier et Isabelle Waternaux, « Studio danse », France Culture, décembre 2001, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.312.

9- D. Fourcade in D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.50.

10- D. Fourcade, avec Stéphane Bouquet, Laurent Goumarre, Sabine Macher, Mathilde Monnier, « Danse parlée », France Culture, mars 2000, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.224.

11- D. Fourcade, avec Alain Veinstein, « Surpris par la poésie », France Culture, mars 2001, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.297.

beaucoup, beaucoup. »¹ Il rêve, quant à lui, d'une écriture nue, qui dépouillerait les vêtements du corps du mot pour atteindre sa peau, puis dépouillerait à son tour la chair du mot pour atteindre son os : « Je crois aussi que l'on tend à gratter la chair pour arriver jusqu'à l'os. Puis on commence à gratter l'os. »². Autrement dit, le corps nu inscrit en lui l'image d'une profondeur métaphysique. Écriture nue et blanche, qui n'est pas loin d'une écriture noire : le grattage correspond d'une certaine façon à un mécanisme d'auto-mutilation, dans la mesure où l'angoisse n'est jamais apaisée, la quête de défiguration poétique jamais comblée.

Se dénuder présente un risque en poésie comme en danse : s'exposer au risque de la disparition de la présence, n'être pas vue comme une danseuse ou un auteur, mais comme une femme ou un homme nu comme un ver, un être ordinaire au corps mortel inapte à faire advenir à travers son médium une évanescence présence. La nudité de M. Monnier, qui incarne la geste du poème transitant non dans les mots mais dans la physicalité du mouvement dansé, matérialise donc l'aspiration de D. Fourcade à une écriture fondée sur l'essentialisation de la présence.

La proximité entre la danse et l'écriture passe en outre par l'improvisation, bien que les espaces (celui de la page, celui du studio) et les médiums diffèrent. Il existe donc une aire de partage entre les deux pratiques artistiques. Dans l'improvisation, écrivain et danseuse ne peuvent être spectateurs de la situation qu'ils vivent. Il leur faut « [n]e pas s'occuper des ombres humaines »³, être tout entier absorbés dans l'action de danser, d'écrire, et oublier leur moi, pour capter et exprimer les inflexions changeantes de leur perception du moment. D. Fourcade présente dans *MW* l'improvisation comme une situation où il faut à la fois être enchanté et se libérer de l'enchantement, sans céder à la tentation de regarder son ombre dansant sur le mur, qui semble une rémanence du mythe d'Orphée. Le corollaire de l'intensité de la danse de M. Monnier est le désintéressement, l'oubli de soi. C'est la raison pour laquelle, dans l'ouvrage, D. Fourcade accorde plus de valeur à l'improvisation qu'à la composition chorégraphique car « [u]n solo suppose une distance d'avec la danse, même infime – ici il n'y en a pas. »⁴. L'improvisation est d'autant plus prisée par l'écrivain qu'elle mobilise une prise de risques, M. Monnier devant, par son écriture chorégraphique, « entrer dans une écriture précise comme elle ne l'avait jamais risqué auparavant ». Mais à côté de la danse, la poésie apparaît comme bien fragile, ce qu'étaye D. Fourcade en citant le vers de W. C. Williams :

Non, l'écriture n'est pas sûre, elle est la chose la moins assurée, only the dance is sure – elle est inévitable et son pas ne peut hésiter, et elle tombe pile (ou quelque chose comme ça)⁵

* * *

1- *Ibid*, p.297.

2- D. Fourcade, avec Marguerite Haladjian et Jean-Baptiste Para, *Europe*, n°744, avril 1991, Dominique Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.100.

3- D. Fourcade in D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.51.

4- *Ibid*, p.53.

5- *Ibid*, p.53.

L'expérience du risque devient constitutive de l'écriture poétique aux XX^e et XXI^e siècles. En effet, la découverte de l'extrême fragilité de la vie et des réalisations humaines est le propre de la conscience moderniste qui se fait jour à la suite de la Première Guerre Mondiale, catastrophe qui marque l'entrée dans une ère succédant à celle, positiviste, du progrès. Le bouleversement entraîné par la Grande Guerre est lourd de conséquences esthétiques. Les tenants de la modernité artistique et littéraire cherchent désormais à rendre compte de la fragilité constitutive d'une humanité exposée au cataclysme. La poésie, en particulier, exprime le fait que l'existence de l'homme ne tient qu'à un fil, que peut trancher en un éclair le souffle d'une bombe, ce que W. C. Williams exprime en ces mots sobres mais dramatiques, dans un poème écrit en vers triadique : «We come to our deaths / in silence. / The bomb speaks. / All suppressions, / from the witchcraft at Salem / to the latest / book burnings / are confessions / that the bomb / has entered our lives»¹. Par une équation nouvelle, écrire poétiquement équivaut désormais à écrire le risque, que le poète sait avoir en partage avec les autres hommes. Tout au long d'un XX^e siècle jalonné par les catastrophes mondiales, les auteurs exprimeront de diverses façons la vulnérabilité de l'homme face à un monde qu'il ne maîtrise pas.

Dans *Allitérations*, le philosophe Jean-Luc Nancy développe, avec la chorégraphe Mathilde Monnier, une analyse de la danse, et affirme que ce dont il est question dans l'art chorégraphique est un phénomène « naïf » ou « natif », de l'ordre d'un « tremblement de sens »². La danse³, fondamentalement risquée, aurait à voir, à l'instar de la poésie, avec le vacillement, avec l'incertitude et engagerait « l'expérience de [...] perdre l'adhérence au sol et au lieu fixe »⁴. La présence du risque et l'effondrement des repères du sens, propres à l'art chorégraphique et à la poésie au XX^e siècle, expliquent pourquoi certains poètes issus de la filiation du moderne, tels W. C. Williams et D. Fourcade, se tournent vers la danse, perçue comme un miroir de l'écriture poétique.

Il est certain que le danseur a l'occasion d'affronter dans sa pratique artistique, par l'improvisation et la nudité notamment, un risque esthétique, aussi les poètes modèlent-ils sur l'art chorégraphique leur création. La poésie aux XX^e et XXI^e siècles implique une vulnérabilité existentielle et un état de « mise en suspens au bord de l'imprévisible »⁵, analogues à ceux qu'expérimente le danseur sur scène. L'écrivain a un besoin d'urgence, vue comme une ressource privilégiée pour la création, c'est pourquoi il s'inspire des réactions du danseur pour sa propre pratique artistique. Pour ce faire, il s'expose aux mêmes risques en entrant dans la danse, comme D. Fourcade lors de l'improvisation chorégraphique à Gand en 2004. Le geste devient occasion poétique pour que « tout arrive », selon le titre d'un poème de D. Fourcade, et

1- « Nous venons à la mort / en silence. / La bombe parle. / Tous les outrages, / depuis le procès des sorcières de Salem / jusqu'aux plus récents / autodafés / sont l'aveu / que la bombe / est entrée dans nos vies ». *Asphodèle* [1955], Livre II, in *William Carlos Williams Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel*, traduction de Alain Pailler, *op.cit.*, p.72-73.

2- Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations : conversations sur la danse*, *op.cit.*, p.22.

3- C'est le cas en particulier de la danse contemporaine. Voir Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

4- Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations : conversations sur la danse*, *op.cit.*, p.22.

5- *Ibid*, p.71.

la danse fournit la plupart de ses ressources à l'écriture poétique, dans une continuité renouvelée du modernisme au post-modernisme.

Le risque, habituellement défini comme « une éventualité négative, comprenant perte ou dommage possible » et comme « l'exact contraire de la chance. »¹, se renverse ainsi en *Kaïros*, en occasion de poème. C'est la raison pour laquelle, selon D. Fourcade, l'improvisation « a une part majeure mais rarement soulignée dans le travail de quelque écrivain que ce soit. »² Tels des joueurs qui déposent leur mise sur la table avant d'entamer la partie, les écrivains s'exposent dans la création esthétique à tout perdre en vue d'un gain. En somme, les stratégies de l'écriture poétique du risque au XX^e siècle passaient par le regard porté sur son autre chorégraphique.

1- Christian Godin, « Le risque », *op.cit.*

2- D. Fourcade, avec Mathias Lavin, *Action restreinte*, n°7, Montreuil, 2006, D. Fourcade, *Improvisations et arrangements*, *op.cit.*, p.350.

Chapitre 3 : Le dépassement du régime pictural par la danse chez W. C. Williams

La danse connaît une véritable explosion à l'heure de la modernité, sous des formes variées, dont Barbara Fisher, se focalisant sur le contexte d'apparition, note la prolifération.

The dance itself was explosively changing over the period we call "Modernist". On the one hand were serious experimentations in theatre : Duncan and Graham ; Diaghilev and his expatriate Russians ; Nijinsky's "scandalous" *Afternoon of a Faun* (1912) ; the riot, opening night at the Paris Opera, caused by Stravinsky's ballet, *Le Sacre du printemps*, in 1913 – the same year as the equally explosive *Armory Show* in New York. Apart from all this was the world of polkas and waltzes, the Tango, the Charleston, and the whole improvisational realm of jitterbug and jazz – immortalized by Langston Hughes' dancer who "tapped, trucked, boogied, sanded, and jittered" in a Harlem nightclub.¹

T. S. Eliot, E. Pound, H. Crane, W. Stevens, L. Hughes, W. C. Williams, R. Duncan, R. Creeley, M. Palmer vont choisir la danse comme terrain d'élection car elle leur sert d'outil pour redéfinir une poétique. Comme le note B. Fisher, la poésie américaine moderne déclinera une large palette de visions de la danse, allant de l'abandon à la démesure dionysiaque du corps, à l'exigence apollinienne d'une forme plastique². La littérature de cette période est en effet marquée par le retentissement de la vision nietzschéenne de l'art de Terpsichore. Ainsi le satyre qui, dans les dernières lignes de *Paterson*, réalise l'union énergétique de la danse et de la poésie ne manque pas d'éveiller la réminiscence de Zarathoustra.

À la fin de *Paterson*, le satyre succède à *L'Après-midi d'un faune* des *Collected Earlier Poems*, mais ce satyre n'a rien perdu de sa vigueur. Williams reprend ainsi le thème dionysiaque profondément inscrit dans la trame du poème : le satyre apparaît, en effet, successivement associé à Priape, à l'énergie de la libido, à la violence du désir.³

La danse, chez W. C. Williams, est tenue par les critiques pour une métaphore de sa créativité ou de son imagerie poétique⁴ avec James Breslin ou Audrey Rodgers, ou comme un élément structurant de la spatialité textuelle⁵, avec Marjorie Perloff et Stephen Cushman.

1- Barbara Fisher, « "The mind dances with itself" : Choreographic Idiom in Williams and Stevens », *op.cit.*, p.17. « La danse elle-même changeait de manière explosive au cours de la période que nous appelons "Moderniste". D'une part, des expériences sérieuses eurent lieu au théâtre : Duncan et Graham ; Diaghilev et ses Russes expatriés ; le scandaleux *Après-midi d'un faune* (1912) de Nijinsky ; l'émeute de la soirée d'ouverture à l'Opéra de Paris, provoquée par le ballet de Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, en 1913 – la même année que l'*Armory Show* à New York. En dehors de tout cela, il y avait le monde des polkas et des valse, le tango, le charleston et l'ensemble du domaine de l'improvisation jitterbug et jazz – immortalisé par le danseur de Langston Hughes qui "dansait le Truckin", les claquettes, le boogie, le jitterbug, le sand" dans une boîte de nuit de Harlem. » Je traduis.

2- « As we turn to the dance figures in William Carlos Williams and Wallace Stevens, it will become clear how each in his own way orchestrates the poetic range from Apollinian precision and measure to Dionysiac abandon, disproportion, grotesquerie. » « Tandis que nous nous tournerons vers les figures de la danse chez William Carlos Williams et Wallace Stevens, s'éclaircira la façon dont chacun, à sa manière, orchestre la gamme poétique allant de la précision et de la mesure apolliniennes à l'abandon, à la démesure, à la grotesquerie dionysiaques. » B. Fisher, « "The mind dances with itself" : Choreographic Idiom in Williams and Stevens », *op.cit.*, p.13. Je traduis.

3- L. Véza, *William Carlos Williams*, Paris, Seghers, 1974, p.111.

4- B. Fisher, « "The mind dances with itself" : Choreographic Idiom in Williams and Stevens », *op.cit.*, p.17.

5- « A discussion of the visual choreography – literally "dance-writing" – in Williams [...] should be noted. Marjorie Perloff has forcefully argued that the page is the meaningful unit of space for Williams – "that the poetic unit is no longer the surely Williams' central contribution to American poetics" – which posits the page as a stage. And Stephen Cushman's monograph on the concept of measure in Williams shows admirably how the poet choreographs verse-line against sentence, how typographic spacing turns a single word into a "highlighted" soloist, how Williams, in short, set his famous "variable foot" into spectacular motion. » *Ibid.* « Une discussion sur la chorégraphie visuelle – littéralement "écriture de danse" – chez Williams [...] devrait être notée. Marjorie Perloff a soutenu avec force que la page est l'unité d'espace la plus significative pour Williams – "que l'unité poétique n'est plus la contribution centrale de Williams à la poésie américaine" – ce qui pose la page comme une scène. Et la monographie de Stephen Cushman sur le concept de la mesure chez Williams montre admirablement la manière dont le poète chorégraphie la ligne du vers contre la phrase, comment l'espacement typographique transforme un seul mot en un soliste "mis en lumière", comment Williams, en bref, met son célèbre "pied variable" en mouvement de façon spectaculaire. » *Ibid.*, p.17. Je traduis.

La danse connaît dans les textes du poète-médecin une extension maximale, tant par la variété des types de danse évoqués⁴, que par les sens d'emploi du mot.

Qui plus est, il n'est pas principalement question de danse scénique chez W. C. Williams. La seule ekphrasis, à notre connaissance, d'une pièce que l'écrivain a vue et transférée au poème, et que l'on pourrait rapprocher des ekphraseis de danse fourcadiennes, est celle d'une pièce de la troupe du metteur en scène russe Nikita Baliev, « The Bat », étudiée en fin de chapitre. Nous viserons donc à comprendre pourquoi la présence de la danse est si importante dans la poésie williamsienne et comment l'intégration du mouvement dansant et du mouvement dansé contribuent pour W. C. Williams à dynamiser le texte poétique, par la mise en œuvre d'une dimension proprioceptive kinesthésique, au-delà d'une logique picturale de l'image visuelle.

1- Autoportrait grinçant du poète en danseur

Dans de nombreux poèmes, W. C. Williams se campe poétiquement, par l'intermédiaire de la première personne du singulier, sous les traits d'un danseur masculin, dont le prototype est le satyre au miroir de « Danse russe ».

Avec la dixième strophe de « January Morning »⁵, un poème de jeunesse, la danse solitaire, comme dans « Danse russe », va de pair avec un climat de liesse et de paix intérieure. Il s'agit d'un autoportrait du « young doctor », où la danse incarne l'accomplissement individuel et l'abandon vivifiant à la contemplation esthétique. Il n'est pas difficile de reconnaître W. C. Williams derrière ses traits :

<p>The young doctor is dancing with happiness in the sparkling wind, alone at the prow of the ferry! He notices the curdy barnacles and broken ice crusts left at the slip's base by the low tide and thinks of summer and green shell-crusted ledges among the emerald eel-grass!</p>	<p>Le jeune docteur danse avec bonheur dans le vent scintillant, seul à la proue du ferry ! Il remarque les pouce-pieds caillés et les croûtes de glace brisées laissées à la base de la cale par la marée basse et pense à l'été et aux vertes corniches incrustées de coquille parmi l'émeraude du céleri de mer !⁶</p>
--	--

En revanche, à travers « The Artist »⁷, la danse, en tant qu'emblème de la création, est parodiée, jetant

4- « Как только танец зафиксирован — снят на видео, записан на бумаге с помощью специальных значков или просто запомнен телом танцора, — он становится хореографией. Танец — более широкое понятие. Он может быть спонтанным, импровизационным, даже танцем в ночных клубах. На своих лекциях я рассказываю о танце во всех его проявлениях: бальном, сценическом, фольклорном, социальном, гимнастическом, в конце концов — о танце жизни. Вообще, я себя называю исследователем танца и двигательной культуры. А двигательная культура — понятие широкое. Оно включает в себя наши повседневные привычки: как мы сидим, ходим, стоим, рабочие и спортивные движения, движения космонавта в невесомости — перечислять можно долго » « Soyons d'abord d'accord sur les termes. Une fois que la danse est consignée — filmée avec la vidéo, consignée sur papier avec des icônes spéciales ou simplement mémorisée par le corps du danseur — elle devient chorégraphie. La danse est un concept plus large. Elle peut être spontanée, improvisée, il peut même s'agir de danse en boîte de nuit. Lors de mes conférences, je parle de la danse dans toutes ses manifestations : celle du bal, du stade, folklorique, sociale, gymnastique, finalement : la danse de la vie. En général, je me donne le titre de chercheuse en danse et culture motrice. Et la culture motrice est un concept large. Il comprend nos habitudes quotidiennes : comment nous nous asseyons, marchons, comment nous nous tenons, les mouvements du travail et du sport, les mouvements de l'astronaute en apesanteur, la liste peut être longue. » Ирина Сироткина: «"Наше тело — убежище от пропаганды": Как научиться понимать современную хореографию», <<https://ad.theoryandpractice.ru/vdnh/dance>>, en ligne, consulté le 5 septembre 2018. Je traduis.

5- W. C. Williams, *Al Que Quiere*, Boston, Four Seas Company, 1917.

6- Je traduis.

7- W. C. Williams, *The Desert Music* (1954), in *Pictures from Bruegel and other poems*, New York, New Directions, 1967, p.101.

le discrédit sur les velléités poétiques de son auteur, avec un sens de l'auto-dérision et du pathétique mêlés. Le pastiche léger de « Danse russe » cède la place à des connotations ironiques et douloureuses, mais toujours en demi-teintes.

«The Artist»	« L'Artiste » ¹
Mr T. bareheaded in a soiled undershirt his hair standing out on all sides stood on his toes heels together arms gracefully for the moment curled above his head. Then he whirled about bounded into the air and with an <i>entrechat</i> perfectly achieved completed the figure. My mother taken by surprise where she sat in her invalid's chair was left speechless. Bravo! she cried at last and clapped her hands. The man's wife came from the kitchen: What goes on here? she said. But the show was over.	M. T. tête nue vêtu d'un maillot sale les cheveux rebiquant de tous les côtés se tenait debout sur les orteils talons joints bras gracieusement pour le moment enroulés au-dessus de la tête. Puis il se mit à tourbillonner relié à l'air et avec un <i>entrechat</i> parfaitement exécuté acheva la figure. Ma mère saisie de surprise là où elle était assise dans sa chaise d'invalid restait muette. Bravo ! cria-t-elle enfin avant d'applaudir. L'épouse de l'homme vint de la cuisine : Qu'est-ce qui se passe ici ? dit-elle. Mais le spectacle était terminé.

Composé en vers triadiques, le texte commence à la troisième personne du singulier, dépeignant un homme en train de réaliser des « figures » chorégraphiques gracieuses (« gracefully ») et des bonds élégants. Son nom, engramme peut-être, dans sa lettre même, une silhouette masculine aux épaules marquées, en forme de T. Surtout, il semble que « Mr T », qui fait étalage de ses prouesses artistiques, soit une incarnation du poète, dédoublé en deux instances dans le poème. Il y a en effet deux figures masculines : le danseur, d'une part, l'observateur masculin, d'autre part, qui intervient seulement au vers 17 (« My mother »). Ce dernier adopte l'attitude d'une distance prudente face à la scène dansée. À nos yeux, les deux figures pourraient incarner la double dimension du sujet créateur, dans ses dimensions à la fois active et critique. En effet, tandis que l'un s'accomplit dans l'activité dansée, l'autre observe, réfléchit et en dissèque les enjeux esthétiques. Clairement, du fait de cette dissociation, l'acte créateur, mis à distance par un regard empreint d'une dureté silencieuse, tombe sous la coupe d'une censure critique. Le point de vue de l'observateur n'est pas exprimé, mais on le devine en creux. Si l'on considère que les deux instances représentent deux manifestations de l'activité poétique de W. C. Williams, on s'aperçoit que la spontanéité de la création, incarnée par Mr T, fait les frais d'un retour

1- Je traduis.

introspectif analytique du sujet sur lui-même.

On pourrait rapprocher cette identification du poète au danseur, de la représentation de soi comme poète en tutu chez D. Fourcade, qui déclare dans *manque* (2012) : « mon tutu est en acier, gênant, blessant, impossible, demandez programme »¹. Néanmoins, alors que le champ lexical de la phrase est clairement dysphorique chez D. Fourcade, l'ambiguïté est préservée dans le texte de W. C. Williams, puisqu'on ne sait pas si le numéro est grandiose ou ridicule, les deux éventualités pouvant justifier le silence de la mère (« speechless ») et de l'observateur masculin s'exprimant à la première personne du singulier. De plus, dans *manque*, on assiste effectivement à une dissociation entre l'instance critique qui dit « je », et l'image de soi comme danseur – la persona, pourrait-on dire –, toutefois elle n'est pas si nette que dans « The Artist » puisque la troisième personne du singulier n'est pas employée. Dans les deux cas, cependant, se dégage une même inadéquation entre le rôle du poète et celui du danseur.

Plus encore que chez W. C. Williams, dans la phrase de D. Fourcade, il apparaît que le sujet poétique ne danse pas, mais joue bien malgré lui la comédie. Au contraire du poème, semble-t-il, l'épiphanie de l'instant dansé (« Then he whirled about / [...] and with an *entrechat* / perfectly achieved / completed the figure. ») n'advient pas. De surcroît, le contraste entre le « tutu », attribut de la danseuse classique, et le sujet masculin qui l'arbore, est chargé, chez D. Fourcade, de réverbérer un certain malaise envers la posture de danseuse, hétérogène à celle du poète, et, peut-être, dans ces lignes, une gêne vis-à-vis d'une féminité encombrante, ce qui n'est pas toujours le cas à travers l'œuvre de l'auteur. Le phénomène est moins net chez W. C. Williams, où le personnage conserve ses prérogatives vestimentaires masculines, habillé d'un « soiled undershirt », « his hair standing out ». Néanmoins, dans ce cas encore, une hétérogénéité s'affirme entre la rude apparence physique masculine et les virtuosités chorégraphiques dont fait montre Mr T (« gracefully »), comparé à une fleur par le biais de l'image des bras placés en corolle au-dessus de la tête. La scène produit l'impression diffuse que quelque chose n'est pas à sa place, effet renforcé par l'ellipse entre « speechless » et « Bravo », ainsi que par l'emploi, en italiques, dans un texte en anglais du terme français « entrechat », manifestation langagière de l'altérité du danseur. Pourtant, tout, d'un point de vue chorégraphique, est en place. C'est comme si, en dansant, Mr T contrevenait à ses prérogatives masculines et accomplissait un acte de transgression², non pas privé, comme dans « The Dance », mais intervenant dans un cercle familial restreint. La transgression n'est pas verbalisée, mais reste présente à demi-mot, la danse entraînant la féminisation implicite du danseur.

Pour J. Hoydis, la danse incarne dans « The Artist » la manifestation de la créativité à l'état brut, et d'une puissance dionysiaque qui cristallise la joie et la liberté :

Similarly, Mr. T. in his “soiled undershirt” in Williams’ “The Artist” is an autodidactic, earth-bound dancer, far removed from the grace and the technical perfection of the dancers of the *Ballets Russes*. Generally, like Crane, Williams emphasizes the Dionysian aspect of dance, its power to induce a trance-like state, its joy and

1- D. Fourcade, *manque*, Paris, P.O.L., 2012, p.35.

2- De ce point de vue, nous pourrions rapprocher le poème du film *Billy Elliot* (2000) de Stephen Daldry.

Or cette lecture mérite d'être nuancée. Comme souvent, chez W. C. Williams, le ton est indécidable, entre observation distancée et ironie autocritique sous-jacente. Cet homme, qui se donne en spectacle auprès de trois spectateurs complaisants, l'une d'elle ne parvenant pas à y assister à temps (« The man's wife / came from the kitchen: / What goes on here? she said. / But the show was over. »), peut être considéré comme un « artiste » seulement par ironie d'antiphrase ou avec une gouaille moqueuse.

Le pathétique et le ridicule se mêlent ici au sublime. La mère, qui voue une admiration inconsidérée à son fils, ne peut pas être une spectatrice impartiale et se répand en applaudissements bruyants (« Bravo! she cried at last / and clapped her hands. ») face à une danse qui n'est peut-être qu'une gesticulation, filtrée à travers son seul point de vue. Quoi qu'il en soit, la scène est d'autant plus grinçante que la silhouette en mouvement du danseur contraste avec celle de la femme handicapée (« My mother / taken by surprise / where she sat / in her invalid's chair. »). N'oublions pas non plus qu'il ne peut s'agir que d'une parodie, ou du moins d'un pastiche, de danse classique, la prédilection de W. C. Williams allant aux danses sociales, qui seules peuvent à ses yeux lier les hommes dans une même communauté de liberté. Qui plus est, il n'est pas question, comme dans « Danse russe », d'improvisation ; la chorégraphie semble trop soigneusement exécutée comme si elle manquait de spontanéité, éveillant une certaine méfiance vis-à-vis des intentions de l'auteur dans ce texte. Dans cette perspective, la répétition sémantique induite par deux verbes quasi-synonymes relatifs à l'achèvement de la création artistique, soulignerait l'excès de virtuosité de cette danse (« perfectly achieved / completed the figure. »). Ce pseudo-« artiste » ne servirait-il pas, finalement, de contre-modèle à l'art poétique de W. C. Williams ? Nous pensons qu'il est permis de le croire. Cet énergumène qui, comme une fillette à un gala de danse, a soif d'étaler ses prouesses face à un public conquis se limitant à sa seule famille, pourrait être un autoportrait cinglant de l'auteur, non dénué de cynisme et de pathétique. On sait en effet que la mère de W. C. Williams était à la fin de sa vie handicapée, il pourrait donc s'agir d'elle ici. D'un autre côté, le texte constitue peut-être un avertissement vitriolé à la tempérance, qui concerne le poète et l'artiste en général. Le bien danser, selon les critères de joliesse et de virtuosité, ne signifie pas nécessairement faire œuvre d'acte artistique véritable, tel serait l'avertissement du poète-médecin avec « The Artist ».

W. C. Williams est coutumier des autoportraits poétiques en danseur, qui lui permettent d'affirmer la vocation à la liberté individuelle du sujet poétique. Néanmoins, la danse n'est pas invariablement solitaire et radieuse, comme avec « The Artist », où l'interprétation de la dissociation des deux instances masculines, Mr T. et l'observateur masculin, confère au titre une coloration antiphrastique. À bien y

3- J. Hoydis, « "Only the Dance is Sure." Dance and Constructions of Gender in Modernist Poetry », *op.cit.* « De même, Mr T. vêtu de son "maillot de corps souillé" dans "The Artist" de Williams est un danseur autodidacte, attaché à la terre, loin de la grâce et de la perfection technique des danseurs des Ballets Russes. Généralement, comme Crane, Williams met l'accent sur l'aspect dionysiaque de la danse, son pouvoir d'induire un état de transe, sa joie et sa célébration de la vie, plutôt que sa qualité éthérée et sa beauté insaisissable. » Je traduis.

songer, le danseur virtuose incarnerait de manière grinçante l'archétype du poète raté.

2- La danse ou la dualité féconde

La danse, en tant que principe à la fois métaphorique et réel, incarne le principe d'une dualité féconde.

«The Dance» ¹	« La Danse » ²
<p>When the snow falls the flakes spin upon the long axis that concerns them most intimately two and two to make a dance</p>	<p>Quand la neige tombe les flocons tournent sur le long axe qui les concerne le plus intimement deux et deux pour faire une danse</p>
<p>the mind dances with itself, taking you by the hand, your lover follows there are always two,</p>	<p>l'esprit danse avec lui-même, vous prenant par la main, votre amant suit il y en a toujours deux,</p>
<p>yourself and the other, the point of your shoe setting the pace, if you break away and run the dance is over</p>	<p>toi et l'autre, la pointe de ta chaussure donnant le rythme, si vous vous écartez et courez la danse est finie</p>
<p>Breathlessly you will take another partner better or worse who will keep at your side, at your stops</p>	<p>À bout de souffle, vous prendrez un autre partenaire meilleur ou pire qui restera à vos côtés, à vos arrêts</p>
<p>whirls and glides until he too leaves off on his way down as if there were another direction</p>	<p>il tourbillonne et glisse jusqu'à ce que lui aussi laisse tomber dans son trajet vers le bas comme s'il y avait une autre direction</p>
<p>gayer, more carefree spinning face to face but always down with each other secure only in each other's arm</p>	<p>plus gai, plus insouciant filant face à face mais toujours vers le sol l'un et l'autre en sécurité seulement au bras de l'un et l'autre</p>
<p>But only the dance is sure! make it your own. Who can tell what is to come of it?</p>	<p>Mais seule la danse est sûre ! faites la vôtre. Qui peut dire ce qu'il va en sortir ?</p>
<p>in the woods of your own nature whatever twig interposes, and bare twigs have an actuality of their own</p>	<p>dans les bois de votre propre nature quelle que soit la brindille qui s'interpose, et les brindilles nues ont une réalité qui leur est propre</p>
<p>this flurry of the storm that holds us, plays with us and discards us dancing, dancing as may be credible.</p>	<p>cette rafale de tempête qui nous tient, joue avec nous et nous rejette dansant, dansant au point où ce soit crédible.</p>

«The Dance» fait voir que «l'univers williamsien [est] soumis au "perpetuum mobile"» qui

1- W. C. Williams, «The Dance (When the snow falls)» [1961], *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. 2 : 1939-1962, *op.cit.*, p.407.

2- Je traduis.

« n'entraîne ni inquiétude ni malaise »¹. Dès le début, le tournoiement des flocons est assimilé à « une danse », qui décline tout au long du poème les modalités d'un pas de deux, d'une danse de couple (« two and two to make a dance ») métaphorique. Comme dans « Le Thyrses »² de C. Baudelaire, se dessine une ligne verticale et une boucle spiralaire s'enroulant autour d'elle (« the flakes spin upon the long axis »), qui peuvent être interprétés comme des pôles mâle et femelle de la psyché. Il s'agit ici d'une danse mentale (« the mind dances with itself ») concrétisée par une image météorologique.

Dès la deuxième strophe, intervient un sujet humain : une femme, interpellée par le poète avec le pronom de la deuxième personne du singulier, et son cavalier. La présence du couple, déjà suggérée précédemment par la dépose délicate des flocons et par l'emploi de l'adverbe « intimately », est une manière d'affirmer le principe d'une dualité fondatrice, génératrice du mouvement (« there are always two », « yourself and the other »). La suite du texte saisit le moment de la danse, périlleux équilibre qu'un rien suffirait à rompre (« if you break away and run / the dance is over »), avec une insistance sur le rythme des pieds (« the point of your shoe setting the pace »), l'interaction entre les « partenaire[s] » et l'ancrage gravitaire (l'expression « on his way down », employée à propos du danseur, répond au verbe « falls », utilisé au sujet du flocon). Les mouvements joyeux (« gayer, more carefree ») des deux personnages sont pareils à ceux des particules de neige, comme le montre la répétition du verbe initial « spinning ». Tous deux réalisent de magistraux « tourbillons » (« whirls ») et « vols planés » (« glides »). La pesanteur n'est ici pas représentée comme un phénomène négatif, mais plutôt comme la condition même de leur danse « [...] until he too / leaves off / on his way down as if / there were another direction. »

L'accent est mis sur le fait que la danse et le geste dévoilent une vérité : la tendresse (« with each other secure / only in each other's arms »), reflet possible du lien conjugal. Le mot « twigs », par sa ressemblance phonique avec le mot « twins » sous-entendu, indique un rapport gémellaire de ressemblance et de réciprocité entre les deux partenaires. Comme avec « Danse russe », la danse se trouve profondément liée à la question de l'altérité (« yourself and the other »), mais l'autre est réintégré de manière harmonieuse comme double de soi-même ; qui plus est, l'interaction fine entre les danseurs manifeste extérieurement la création d'une entité dynamique, unie par l'amour (« bare twigs / have an actuality of their own »).

En outre, dans une perspective métopoétique, le moment dansé pourrait recouper celui de la lecture du poème. Selon cette ligne interprétative, l'allocutaire désignerait le lecteur comme un danseur en train de valser avec un « partenaire » qu'est le texte. Dans la strophe suivante, l'attention portée au « souffle » et aux « arrêts » semble justifier une équivalence entre les deux formes d'expression. Si le rythme du

1- L. Veza, *William Carlos Williams, op.cit.*, p.133.

2- C. Baudelaire, « Le Thyrses », *Petits poèmes en prose*, XXXII, 1869, *Œuvres complètes*, Paris, Michel Levy, 1869.

texte est trop intense, si sa respiration devient haletante (« Breathlessly you will take / another partner »), le lecteur a la possibilité d'interrompre sa lecture, voire de se tourner vers un autre poème (« until he too / leaves off / on his way down as if / there were another direction »).

Les dernières strophes exhibent la danse comme une évidence qui se vit au présent. Imprévisible (« Who can tell what is to come of it ? »), elle est peut-être le seul phénomène physique à être épargné du soupçon car elle fournit la seule réalité (« actuality ») possible. La fin du texte vient confirmer cette intuition, qui évoque l'existence de l'homme métaphoriquement jeté au milieu de la tempête (« this flurry of the storm »), ce qui justifie a posteriori le motif initial de chute des flocons. La vie n'est peut-être finalement qu'un coup de dés aux prises avec l'incertitude (« [it] holds us, plays with us and discards us »), qu'on ne peut surmonter qu'en s'étourdissant avec la danse (« dancing, dancing as may be credible »), une vérité qui sera aussi celle du poème « Rumba ! Rumba ! ».

La chute des flocons matérialise une oscillation apaisée entre l'aspiration à la légèreté et à l'ancrage gravitaire. Quels que soient les changements de partenaire, la dualité propre à la danse de couple représente un principe amoureux fertilisant le réel et l'imagination poétique. La fin du texte acquiert une dimension plus métaphysique en révélant l'existence de l'homme ballotté dans les tempêtes de la vie, qui ne peut affronter l'existence qu'en dansant. Qui plus est, le tourbillonnement des flocons dans leur dépose se prête une fois de plus à la possibilité d'une lecture métapoétique, à relier aux motifs plus tardifs de la descente et de la chute dans *Paterson* et *The Desert Music*. D. Fourcade s'y référera dans les poèmes « De tous les côtés beau » et « Gingivite », s'attardant sur la contemplation « d'énormes flocons [qui] saisissent l'espace »¹, image cinétique de l'arrivée des mots sur la page dans l'écriture :

suivant le parcours d'un flocon (depuis mon enfance) choisi entre tous (c'est ma décision la plus pure)
jurant de ne pas le quitter des yeux (si une ligne est le parcours d'un point, peut-on dire qu'un point est la condensation d'une ligne ?)
observant comme, arrivant au sol, vraiment une quantité discrète, il s'aplatit, c'est presque imperceptible, et occupe une surface plus grande qu'en l'air, plus même que le point où il atterrit, modèle de simplicité sur la page, et d'inattendu
n'ayant plus le courage d'en suivre un autre – car le désespoir peut survenir, dans cette lumière au crayon Conté²

Si danse métaphorique et danse réelle se succèdent chronologiquement dans « The Dance », certains textes de W. C. Williams se concentrent spécifiquement sur l'analogie du réel avec la danse, comme nous nous apprêtons à le voir.

3- La danse métaphorique d'actants naturels et humains

J. Hoydis écrit au sujet de W. C. Williams :

Williams again literally choreographs words and images; the dynamics of dance are reflected in the rhythms

1- Dominique Fourcade, « Gingivite », *Le sujet monotype*, Paris, P.O.L., 1997, p.123-127, p.123.

2- Dominique Fourcade, « De tous les côtés beau », *Le sujet monotype, op.cit.*, p.40-46, p.44.

of the poems as well as in the visual arrangement of the words 'dancing' across the page. Another example for this technique of merging form and content is the poem "Ballet", which refers to the cyclical process of nature, i.e. the changing of the seasons, while formally imitating the whirling motion of a pirouette.¹

En effet, chez W. C. Williams, la mention de l'art chorégraphique prend un tour volontiers métaphorique. Aussi nous faut-il nuancer la méfiance de l'auteur vis-à-vis de la métaphore, présentée dans le précédent chapitre.

Dans « Keller Gegen Dom »², tiré de *Al que Quiere*, les éléments et l'atmosphère sont décrits comme « dansants » (« the curl of a hill / some wind-dancing afternoon », « la boucle d'une colline / un après-midi de danse du vent »), signalant la transfiguration du réel par la perception euphorique qu'en a le sujet. Le terme de « dance », pour le poète, est essentiellement revêtu d'une connotation positive et signale l'émerveillement évanescent d'un être humain, face à l'événement fugitif de la beauté du réel, comme dans les vers « sets stars dancing / to the crack of a leaf – », « fait les étoiles danser / sur la fente d'une feuille », tirés du même poème. Percevoir la danse dans le monde, c'est être capable d'en épouser par sympathie la dimension cinétique et d'en saisir poétiquement l'harmonie née de la mobilité.

«Ballet»	« Ballet »
<p>Are you not weary, great gold cross shining in the wind— are you not weary of seeing the stars turning over you and the sun going to his rest and you frozen with a great lie that leaves you rigid as a knight on a marble coffin?</p> <p>—and you? higher, still, robin, untwisting a song from the bare top-twigs, are you not weary of labor, even the labor of a song?</p> <p>Come down—join me for I am lonely.</p> <p>First it will be</p>	<p>N'es-tu pas fatiguée, grande croix d'or brillant au vent n'es-tu pas fatiguée de voir les étoiles se retourner sur toi et le soleil aller se reposer et toi gelée avec un grand mensonge qui te laisse rigide comme un chevalier sur un cercueil de marbre ?</p> <p>– et toi ? plus haut, immobile, rouge-gorge, dénouant une chanson des hautes brindilles dénudées, n'es-tu pas fatigué du travail, même du travail d'une chanson?</p> <p>Descends, rejoins moi car je suis seul.</p> <p>D'abord ce sera</p>

1- J. Hoydis, « "Only the Dance is Sure." Dance and Constructions of Gender in Modernist Poetry », *op.cit.* « Williams chorégraphie à nouveau littéralement des mots et des images ; la dynamique de la danse se reflète dans les rythmes des poèmes ainsi que dans la disposition visuelle des mots "dansant" sur la page. Un autre exemple de cette technique de fusion de la forme et du contenu est le poème "Ballet", qui fait référence au processus cyclique de la nature, c'est-à-dire au changement des saisons, tout en imitant formellement le mouvement tourbillonnant d'une pirouette. » Je traduis.

2- W. C. Williams, *Al Que Quiere*, *op.cit.* Je traduis.

a quiet pace to ease our stiffness but as the west yellows you will be ready! Here in the middle of the roadway we will fling ourselves round with dust lilies till we are bound in their twining stems! We will tear their flowers with arms flashing!	un rythme tranquille pour soulager notre raideur mais comme l'ouest jaunit vous serez prêt ! Ici au milieu de la chaussée nous nous lancerons nous-mêmes en rond avec des lis de poussière jusqu'à ce que nous soyons liés à leurs tiges volubiles ! Nous déchirerons leurs fleurs avec des bras clignotants !
And when the astonished stars push aside their curtains they will see us fall exhausted where wheels and the pounding feet of horses will crush forth	Et quand les étoiles étonnées écarteron leurs rideaux elles nous verront tomber épuisés où les roues et les sabots pesant des chevaux s'écraseront ²

Dans « Ballet »², le sujet poétique appelle l'autre à la danse, pour endiguer sa solitude (« Come down—join me / for I am lonely. »), ce qui ne manque pas de faire écho à la solitude du faune de « Danse russe », qui, elle, était assumée (« I am lonely, lonely, I am best so »). De nouveau, apparaît un principe de dualité féconde (« till we are bound in / their twining stems! »), réalisée par l'intermédiaire d'une image végétale rappelant les « twigs » de « The Dance ». Comme dans ce dernier poème ou dans ceux consacrés aux jeunes filles, le mouvement invoqué est celui d'une descente (« Come down »), soulignant l'ancrage gravitaire. Contrairement à « The Dance » et à « The Artist », le rythme est d'abord encombré, comme ankylosé (« First it will be / a quiet pace / to ease our stiffness »). Difficile de passer sans échauffement de l'immobilité aux bonds et aux pirouettes ! Au terme d'une danse dionysiaque de libération, survient l'épuisement qui abat les protagonistes au sol, menacés d'être broyés (« they will see us / fall exhausted where / wheels and / the pounding feet / of horses / will crush forth »).

Dans le poème, il s'agit de faire danser l'autre pour le débarrasser des scléroses qui l'entravent. Comme de coutume, W. C. Williams se sert de la danse pour s'attaquer aux valeurs puritaines. Ici, il cible la rigoureuse éthique du travail, en interpellant d'abord la croix, puis un merle (« are you not / weary of labor, / even the labor of / a song? »). Dans la première strophe, il se montre véhément envers l'emblème de la foi, la « great gold cross / shining in the wind », personnifiée. Le mouvement dansé devient la contre-valeur prônée par le poète (« we will fling ourselves / round »), face à la pétrification et l'immobilité de principes qui ne sont pas en accord avec la vie (« frozen / with a great lie », « rigid »,

2- Je traduis.

2- W. C. Williams, « Ballet », [1917], *The Collected Earlier Poems Of William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1951, p.169-170.

« still »). La danse des protagonistes, assimilée à une fuite (« flight ») et à une fusion avec le monde végétal (« till we are bound in / their twining stems! / We will tear / their flowers / with arms flashing! »), n'est pas sans évoquer l'univers des *Métamorphoses* d'Ovide, intervenant dans « Elaine ». La violente charge satirique s'exprime sans détour dans l'interpellation à une croix appelée « great gold cross » par antithèse, dans la mesure où elle représente le faix de la religion. Il semble ici que W. C. Williams propose en creux de son programme poétique, comme alternative de l'image « gelée » et « immobile » incarnée par la croix, le régime de la danse, qui lui succède chronologiquement avec l'opposition entre les deux premières strophes et les trois dernières.

« Romance Moderne »¹, le poème suivant « Overture to a Dance of Locomotives » dans le recueil *Sour Grapes* (1921), est dominé par une impression tumultueuse de mouvement. Le terme de danse n'apparaît pas dans le titre mais figure à l'intérieur du texte (« detached dance of gnomes »).

«Romance Moderne»	« Romance Moderne »
<p>Tracks of rain and light linger in the spongy greens of a nature whose flickering mountain--bulging nearer, ebbing back into the sun hollowing itself away to hold a lake,-- or brown stream rising and falling at the roadside, turning about, churning itself white, drawing green in over it,--plunging glassy funnels fall--</p>	<p>Des traces de pluie et de lumière s'attardent dans les verts spongieux d'une nature dont la montagne vacillante – se détache plus proche, refluant au soleil se creusant au loin pour enserrer un lac, – ou un ruisseau brun montant et descendant au bord de la route, en tournant se barattant de blanc, dessinant du vert dedans, plongeant dans des entonnoirs de verre tombe –</p>
<p>And--the other world-- the windshield a blunt barrier: Talk to me. Sh! they would hear us. --the backs of their heads facing us-- The stream continues its motion of a hound running over rough ground.</p>	<p>Et – l'autre monde – le pare-brise une barrière émoussée : Parle-moi. Ch ! ils nous entendraient. – l'arrière de leurs têtes nous fait face – Le ruisseau continue son mouvement de chien de chasse sur un terrain accidenté.</p>
<p>Trees vanish--reappear--vanish: detached dance of gnomes--as a talk dodging remarks, glows and fades. --The unseen power of words-- And now that a few of the moves are clear the first desire is to fling oneself out at the side into the other dance, to other music.² [...]</p>	<p>Les arbres s'évanouissent – réapparaissent – s'évanouissent : danse détachée de gnomes – comme une conversation esquivant les remarques, brille et se délite. – Le pouvoir invisible des mots – Et maintenant que quelques-uns des mouvements sont clairs le premier désir est de se jeter sur le côté dans l'autre danse, vers une autre musique. [...]³</p>

Le poème se caractérise par une esthétique de la profusion, au niveau du défilement d'images visuelles et cinétiques, formant un magma parfois confus, en perpétuelle métamorphose. La dimension visuelle est notable dans les touches de lumière et de couleur éclairant un paysage impressionniste, au début du texte (« Tracks of rain and light linger in / the spongy greens of a nature whose / flickering mountain —bulging nearer »). Il s'agit d'une hypotypose : le réel est décrit *comme s'il* s'agissait d'une œuvre d'art, à

1- W. C. Williams, « Romance Moderne », *Sour Grapes*, Boston, The Four Seas Company, 1921, p.26-29.

2-Nous donnons les trois premières strophes du poème, qui en compte onze.

3- Je traduis.

savoir un tableau – l'analogie picturale est renforcée par le verbe « drawing » – représentant un paysage de montagne. Mais avec l'abondance des verbes de déplacement employés comme participes présents (« flickering », « bulging », « ebbing », « hollowing [...] », « turning », « rising », « falling », « turning about », « plunging »), ce tableau est considéré d'emblée comme cinématique. Le mouvement est pour ainsi dire suspendu dans son déroulement interne, avant que la phrase et le vers, doués d'inflexions en lacets, tout comme le paysage décrit, ne devienne chute abrupte, avec un verbe actualisé au présent (« fall ») ; la vision picturale recèle donc un potentiel chorégraphique latent, concrétisé dans le surgissement des images.

La deuxième strophe demeure marquée par deux occurrences du mot « dance », qui cernent un ballet féérique, surnaturel, celui des mots cherchant à capter une vision imaginaire. Le poème place sous les yeux du lecteur les éléments qui la composent, au fur et à mesure qu'il les élabore en lui. Pure successivité spatio-temporelle, les mots se forment et s'effacent, remplacés par d'autres. C'est le sens de l'image du fleuve, flot du devenir aux eaux sales (« brown stream rising and falling at the roadside, turning about, / churning itself white, drawing / green in over it »). L'écriture et la lecture pour ainsi dire sont une danse « détachée » du réel qui a lieu dans un espace mental. Le texte capte l'essence même de ce mécanisme d'apparition-disparition intrinsèque à la danse (« Trees vanish--reappear--vanish: »).

Dans le même temps, le mouvement se heurte à l'immobilité. En effet, les tirets, intervenant généralement en fin de vers, ponctuent le poème de manière discontinue. Ils marquent une stase, une interruption du flot de discours, tout en dynamisant le texte et en lui instillant une allure syncopée. Du même coup, deux lignes sont placées en concurrence, l'une, fluide et dynamique, l'autre, heurtée et fragmentaire. Polyvalent, le tiret permet d'introduire un niveau de discours parallèle, comme le fait l'incise (« —the backs of their heads facing us— »), et surtout, de mimer par sa littéralité graphique, la brusque chute, suivie d'un arrêt, du vers (« fall— »), traçant de sa ligne horizontale le contour d'une silhouette couchée.

La suite du poème s'aventure du coq à l'âne. Comme s'il s'agissait d'un rêve, les bribes évoquées se succèdent de façon discontinue, et leur cohérence n'est pas toujours évidente. Le personnage fait ses adieux puis part dans une voiture dont il est le passager (« alight nimbly from the car, Good-bye!— »), quand survient un accident, occasionnant un tohu-bohu d'exclamations (« into the ditch! All threads cut! ») et une confusion des corps (« The end. I sit above my head—/a little removed— »). Ultérieurement, l'événement est nommé comme « a plunge into the ditch ». Les actions s'enchaînent alors dans le désordre. Le sujet frappe le chauffeur ou appelle les autres passagers à le faire, pour une raison non explicitée (« Punch the steerman / behind the ear. »).

Le passage qui constitue l'acmé du poème correspond à l'évocation de la peur des passagers (« Death! Black. The end. The very end— »). Il est suivi d'un coma, qui coïncide avec l'interstice entre les deux strophes. Succède à l'épisode une phase de renaissance, présentée comme l'éveil enthousiaste du toucher

(« the touch of fingers creeping », « touching fingers », « seizes ») et de la vue, ou plus exactement, comme l'éveil d'un œil devenu tactile (« The eye wake ! »), allié à la découverte de la profondeur (« a yawning depth »). Plus loin, les images sont plus volontiers déconnectées du réel avec la métaphore de montagnes éléphants. L'accident joue le rôle de déclencheur de la création poétique et le poème est placé sous le signe d'une énergie ignée (« It's the fillip of novelty ») issue de l'incandescence du moteur.

Souvent, chez W. C. Williams, les termes « dance » ou « dancing » sont employés au figuré car la danse est pour lui profondément anthropocentrique. Autrement dit, quand le vent, la neige ou les autres éléments du réel sont dits « dansants », ils sont investis par une présence humaine sous-jacente, structurant l'ensemble de la vision poétique, qui les contemple et détecte en eux une charge chorégraphique. Ainsi l'hypotypose, procédé selon lequel l'objet est décrit de manière vive comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art, est un procédé fréquent du texte williamsien. Or la danse, qui traverse la peinture, devient le modèle structurant explicite de l'hypotypose, dans la mesure où elle implique la dynamisation de l'image fixe, sa sortie hors de l'immobile.

Terpsichore abrite pour W. C. Williams un potentiel de (ré)union. Elle tire un trait entre divers objets du monde assemblés en vertu d'une logique autre que celle de la raison : la présence. Elle fait coexister les contraires, met en lumière les écarts plutôt qu'elle ne les résorbe. Elle agit comme un liant, conférant au réel une cohérence dynamique. Les différents poèmes analysés montrent que, par contamination métaphorique, chez le poète américain, la danse, qui possède des propriétés euphoriques, s'étend aux éléments naturels, voire à l'univers entier. Elle induit une libre circulation de l'énergie vitale et sert à établir entre les constituants du poème un réseau de relations à la fois métaphoriques et métonymiques.

4- La modernité chorégraphique du réel

L'extension métaphorique de la danse a aussi pour fonction d'exacerber la modernité du réel contemporain, expédition du premier homme dans l'espace en 1961, ou effervescence quotidienne dans une gare à New-York. Par un phénomène significatif de la sensibilité kinesthésique de l'auteur, c'est le mouvement quotidien, assimilé poétiquement à une danse improvisée ou à une chorégraphie bien réglée, qui est le révélateur de cette modernité.

Dans « Heel and Toe to the End », les mouvements en apesanteur de I. Gagarine (1934-1968) au cours de la mission soviétique Vostok 1 sont décrits comme une « danse », au travers d'un bref poème composé en 1962, tiré des *Pictures from Brueghel*, agencé en six strophes de trois vers, chaque vers n'excédant pas plus de six mots. W. C. Williams révèle ainsi avec une grande économie de moyens textuels une véritable extase de l'espace en apesanteur.

«Heel and Toe to the End»	« Talon-pointe jusqu'à la fin » ¹
Gagarin says, in ecstasy, he could have gone on forever	Gagarine dit, en extase, qu'il aurait pu continuer à tout jamais
he floated ate and sing and when he emerged from that	il flottait mangeait et chantait et quand il revint de tout ça
one hundred eight minutes off the surface of the earth he was smiling	cent huit minutes en orbite autour de la terre il souriait
Then he returned to take his place among the rest of us	puis il retourna prendre sa place parmi nous
from all that division and subtraction a measure toe and heel	de toute cette division et soustraction un rythme pointe-talon
heel and toe he felt as if he had been dancing	talon-pointe il se sentait comme après avoir dansé

Le poème « shows that even the astronaut's conquest of space can be construed as [...] one more splendid, passionate Russian dance »², épousant le point de vue du cosmonaute. Le procédé stylistique dominant est la comparaison virtualisante, qui apparaît dans la dernière strophe (« as if he had / been dancing »). Les mots utilisés sont simples, la ponctuation se limite à deux virgules encadrant une apposition. Une fois de plus, la danse suscite l'ivresse pure des mouvements (« Gagarin says, in ecstasy »). Ici, la griserie est singulièrement liée au fait de ne pas toucher le sol (« he floated »), pour un poète qui insiste souvent sur l'ancrage terrestre, notamment avec les verbes « to fall » ou la préposition « down ». Chez W. C. Williams, la danse combine d'ordinaire ancrage et légèreté mais dans « Heel and Toe to the End », c'est plutôt la griserie de la légèreté qui trouve à s'exprimer. Le « danseur, dans son élan, ne se préoccupe que d'échapper, se soustraire au sol. »³ De façon métapoétique, la danse se rapproche du poème par sa « mesure » (« from all that division and / subtraction a measure / toe and heel »), le « pied » et le nombre évoquant la versification. En l'absence de ponctuation forte et de clause, le poème, à l'instar de I. Gagarine, semble ne pas toucher terre. Une fois encore, la danse est riche d'un potentiel euphorique et tend à se communiquer à toute représentation du réel.

Il arrive aussi que le texte agence une diversité d'éléments en un ensemble dynamique composant une vision moderne de la vie urbaine. C'est le cas dans «Overture to a Dance of Locomotives», chorégraphié en 1916-1917 par le poète sur un quai de gare. La présence de la danse est explicitée dès le

1- W. C. Williams, « Heel and Toe to the End », *Pictures from Brueghel*, in *William Carlos Williams Asphodèle suivi de Tableaux d'après Brueghel*, traduction d'Alain Pailler, *op.cit.*, p.239.

2- Barbara Fisher, « "The mind dances with itself" : Choreographic Idiom in Williams and Stevens », *op.cit.*, p.13. Il « montre que la conquête de l'espace par l'astronaute peut être interprétée comme [...] une autre danse russe plus splendide et passionnée ». Je traduis.

3- L. Veza, *William Carlos Williams, op.cit.*, p.85-86.

titre du poème. Par ailleurs, le texte se referme au dernier vers par la phrase « The dance is sure. », qui vient confirmer la trame chorégraphique. Il s'agit de toute évidence d'une danse métaphorique, celle réalisée par les voyageurs et le personnel ferroviaire, avant le départ des trains, dans une gare de New York.

«Overture to a Dance of Locomotives»¹

Men with picked voices chant the names
of cities in a huge gallery: promises
that pull through descending stairways
to a deep rumbling.

The rubbing feet
of those coming to be carried quicken a
grey pavement into soft light that rocks
to and fro, under the domed ceiling,
across and across from pale
earthcoloured walls of bare limestone.

Covertly the hands of a great clock
go round and round! Were they to
move quickly and at once the whole
secret would be out and the shuffling
of all ants be done forever.

A leaning pyramid of sunlight, narrowing
out at a high window, moves by the clock;
discordant hands straining out from
a center: inevitable postures infinitely
repeated –

two-two-four-twoeight!

Porters in red hats run on narrow platforms.

This way ma'am!
– important not to take
the wrong train!

Lights from the concrete
ceiling hang crooked but –
Poised horizontal
on glittering parallels the dingy cylinders
packed with warm glow – inviting entry –
pull against the hour. But brakes can
hold a fixed posture till –
The whistle!

Not twoeight. Not twofour. Two!

Gliding windows. Coloured cooks sweating
in a small kitchen. Taillights –
In time: twofour!
In time: twoeight!

– rivers are tunneled: trestles
cross oozy swampland: wheels repeating
the same gesture remain relatively
stationary: rails forever parallel
return on themselves infinitely.
The dance is sure.

« Ouverture pour une danse de locomotives »²

Des hommes avec des voix choisies chantent les noms
des villes dans une immense galerie : promesses
qui passent par des escaliers descendants
jusqu'à un grondement profond.

Les pieds frottants
de ceux qui viennent à être portés accélèrent un
trottoir gris en lumière tamisée qui se balance
d'avant en arrière, sous le plafond en forme de dôme,
de part en part de pâles
murs de calcaire nu de couleur terre.

Secrètement les mains d'une grande horloge
accomplissent des tours et des tours ! Devaient-elles
se déplacer rapidement et aussitôt tout le
secret serait venu à la surface et le brassage
de toutes les fourmis aurait été fait pour toujours.

Une pyramide penchée de soleil rétrécissant
dehors à une haute fenêtre, se déplace au bord de l'horloge ;
mains discordantes se tendant depuis
un centre : postures inévitables à l'infini
répétées –

deux-deuxquatre-deuxhuit !

Les porteurs aux chapeaux rouges courent sur des plates-
formes étroites.

Par ici m'ame!
– important de ne pas prendre
le mauvais train !

Lumières du béton
plafond suspendu de travers mais –
Posées à l'horizontale
sur de scintillantes parallèles les cylindres sombres
emballés d'une lueur chaude – entrée attrayante –
tirent contre l'heure. Mais les freins peuvent
maintenir une posture fixe jusqu'à –
Le sifflet !

Pas deuxhuit. Pas deuxquatre. Deux !

Fenêtres coulissantes. Cuisiniers de couleur en sueur
dans une petite cuisine. Feux arrières –
À temps: deuxquatre !
À temps: deuxhuit !

– les rivières sont creusées de tunnels : tréteaux
traversent des marécages vaseux : roues répétant
le même geste reste relativement
stationnaire: rails pour toujours parallèles
reviennent sur eux-mêmes à l'infini.
La danse est sûre.

1- W. C. Williams, « Overture to a Dance of Locomotives », *Sour Grapes*, *op.cit.*, p.24-25.

2- Je traduis.

Le poème est caractéristique de la prédilection de W. C. Williams pour un art chorégraphique non codifié, impromptu, réalisé en-dehors d'un cadre scénique. Loin de l'espace clos et intime du foyer dans « Danse russe » ou « The Artist », loin de la solitude tranquille du pont du bateau dans « January Morning », la gare est un lieu rempli de monde et d'agitation. Cette fois, la danse est dévolue non à la présentation d'un homme seul, assumant la fonction d'autoportrait du poète en mouvements, mais à une multitude d'acteurs, animés et inanimés, accomplissant un ballet ferroviaire bien huilé, représentatif du culte de la vitesse au début du XX^e siècle. Le train est en soi l'emblème de la modernité, comme dans *Pacific 231* (1923) d'Arthur Honegger (1892-1955), pièce musicale imitant le fracas d'une locomotive à vapeur, grâce aux instruments d'un orchestre symphonique. En outre, l'esthétique cinématique du poème n'est pas sans suggérer un lien avec les investigations d'avant-garde sur l'utilisation artistique de la machine et l'exploration autour de la texture sonore d'objets détournés de leur usage quotidien, comme dans le *Ballet mécanique*¹ (1923) de George Antheil.

Dès le titre du poème, W. C. Williams implique en effet l'élément musical puisqu'une « ouverture » désigne notamment un prélude pour orchestre. Danse et musique entrent donc en résonance, comme pour un ballet, à travers les voix masculines s'élevant dans une « galerie » (« Men with picked voices chant the names /of cities in a huge gallery »), qui réfère à un lieu ouvert, mué de manière impromptue en espace théâtral. Qui plus est, le poème donne à entendre une polyphonie de la vie quotidienne, par le biais des bribes de discours des portiers, citées sans guillemets (« This way ma'am! /—important not to take /the wrong train! »). La dimension de l'ouïe est d'ailleurs très vive dans une composition dissonante, une cacophonie structurée où résonnent les coups de « sifflet », qui peut, par certains côtés, rappeler la musique des jazz-bands (« a deep rumbling. »).

Comme dans « Danse Russe » W. C. Williams insiste sur la façon dont les silhouettes se détachent sur un fond, l'évocation du décor possédant des qualités picturales². Les lumières de la locomotive contribuent à cette chorégraphie du réel (« Gliding windows. Colored cooks sweating / in a small kitchen. Taillights— »), orchestrée par une pluralité de dimensions. L'un des premiers éléments que l'auteur commence par envisager concerne les « pieds frottant [...] un trottoir gris », notation embrassant le domaine visuel et celui, relatif à la perception du mouvement. À l'instar de « The Dance » ou de « The Wedding-Dance in the Open Air », W. C. Williams souligne le caractère répétitif et inversé du geste (« to and fro », « across and across »), sous la forme des allées et venues des passants. Les hommes sont animalisés, comparés à des « fourmis », qui se mélangent dans un tumulte de bruits et de déplacements (« the shuffling /of all ants »). Il faut aussi noter l'esthétique du décentrement (« discordant hands straining out from /a center »), que l'on retrouve dans les principes de la scénographie excentrique de la troupe de la « Chauve-Souris » de Nikita Baliev dans « When Fresh it

1- Voir première partie.

2- Voir à ce sujet nos commentaires dans le deuxième chapitre de la première partie.

was sweet ». La dimension picturale est donc investie d'une composante kinesthésique ; le tableau est pour ainsi dire éclipsé par la charge chorégraphique du poème.

De surcroît, le sentiment du temps est très marqué. D'un côté, son passage semble annulé par le martèlement régulier de la répétition, dans un univers où l'homme met ses gestes au service de la machine, comme dans le passage : « inevitable postures infinitely / repeated— ». À cet égard, l'identité de rails « revenant sur eux-mêmes à l'infini » imprime un sentiment d'éternité et d'identité spatiale que l'on retrouve dans *La Prose du transsibérien* (1913) de Blaise Cendrars (1887-1961). D'un autre côté, l'écoulement du temps est sans cesse rappelé. L'horloge, à cet égard, intervient à plusieurs reprises, redoublée par le cadran solaire (« A leaning pyramid of sunlight, narrowing /out at a high window, moves by the clock »). L'expression « go round and round », relative au mouvement des aiguilles d'une horloge personnifiée, sera reprise telle quelle et extraite comme patron de « The Dance » à propos des danseurs. À partir de la troisième strophe, en particulier, le rythme s'accélère, avec l'intervention de tirets de rupture en fin de vers, qui marquent une stase temporelle et une horizontalité forte figurant littéralement la forme du rail du train (« poised horizontal »). En outre, la cadence rythmique est marquée par le compte (« In time: twofour! / In time: twoeight! »), ce qui contribue à ancrer la dimension chorégraphique du texte. La dialectique entre le mouvement et l'immobilité, entre l'horizontale et la verticale, qui se résorbe dans la répétition (« the same gesture remain relatively /stationary »), confère au texte sa tension dynamique.

« Overture to a Dance of Locomotives » est structuré en huit strophes de longueur élastique. Il est marqué par des enjambements créant des effets d'accélération et de pause, comme si le lecteur cheminait au milieu d'un quai encombré. Dans la même perspective, C. Olson évoque la danse par rapport à la spatialisation du texte poétique¹. De cette danse, l'« aire » est la « ligne »², qui n'est pas un simple phénomène spatial propre au texte imprimé, mais un trajet spatio-temporel, la ligne étant intériorisée dans la perception interne du lecteur³. Or l'idéal de C. Olson est celui d'une ligne à grande vitesse. Collant aux accélérations du réel contemporain, il y a, selon lui, à éviter les « choses lentes [...] qui nous ennuient »⁴.

Peu après qu'Albert Einstein (1879-1955) eut publié sa théorie de la relativité générale, en 1915, W. C. Williams écrivit son poème « Overture to a Dance of Locomotives », où l'on reconnaît l'empreinte des découvertes du physicien. La métaphore du train fut employée par A. Einstein lui-même pour illustrer la relativité générale, et la physique sert ici d'instrument méta-poétique. Le poème exprime le fait que le

1- Il y aurait à examiner dans quelle mesure C. Olson a pu être influencé par S. Mallarmé. Bien qu'il ne le cite pas, l'usage des lettres en capitales d'imprimerie, la référence au « Maître » et au timbre-poste, la présence de la danse à l'intérieur du texte nous incitent à penser qu'il l'a lu avec intérêt.

2- C. Olson, *Le Vers Projectif*, traduit par Marcellin Pleyne, in L. Veza, *William Carlos Williams, op.cit.*, p.165.

3- Il est question « de la poussée de la ligne sous la main en ce moment ou sous l'œil du lecteur dans son moment à lui » *Ibid*, p.165. (« the push of the line under hand at the moment, under the reader's eye, in his moment »).

4- « slow things, similes, say, adjectives, or such, that we are bored by ». *Ibid*, p.165.

mouvement échappe dans le simultané à la relativité. Il creuse à sa manière un sillon sur la page, entre linéarité horizontale du défilement temporel, et saisie instantanée de la figure laissée par l'empreinte des rails. L'idée du poète-médecin consistera en outre à appliquer la théorie de la relativité au vers poétique, par l'intermédiaire de la notion de mesure :

How can we accept Einstein's theory of relativity, affecting our very conception of the heavens about us of which poets write so much, without incorporating its essential fact—the relativity of measurements—into our own category of activity: the poem. [...] Relativity applies to everything, like love, if it applies to anything in the world.¹

Dans « Overture to a Dance of Locomotives », les différents protagonistes exécutent une chorégraphie parfaitement rodée, à travers la multiplicité des dimensions visuelles, cinétiques et sonores. Au-delà de l'image picturale, le texte compose un ballet moderne.

5- Figures de Salomés modernes

Chez W. C. Williams, la danse ne manque pas de posséder un aspect érotique assumé et de convoquer le souvenir de la première des danses de séduction, celle de Salomé, comme dans « Canthara ».

«Canthara»	« Canthara »
<p>The old black-man showed me how he had been shocked in his youth by six women, dancing a set-dance, stark naked below the skirts raised round their breasts: bellies flung forward knees flying! — while</p> <p>his gestures, against the tiled wall of the dingy bath-room, swished with ecstasy to the familiar music of his old emotion.</p>	<p>Le vieil homme noir m'a montré comment il avait été choqué en sa jeunesse par six femmes, dansant un numéro de danse, complètement nues par-dessous les jupes relevées en corolle autour de leurs seins: ventres jetés en avant les genoux qui volent! – en même temps</p> <p>ses gestes, contre le mur carrelé de la salle de bain glauque, frémisaient d'extase face à la musique familière de sa vieille émotion.²</p>

Dans « Canthara »³, un vieil homme confie au sujet poétique le spectacle mémorable de six danseuses nues, auquel il assista dans sa jeunesse. La danse elle-même est relativement peu décrite, mais évoquée à travers le détail sexué des parties du corps féminin en mouvement, aperçues par le personnage masculin – « the skirts raised round », « bellies flung forward », « knees flying » –, comme une provocante

1- « Comment pouvons-nous accepter la théorie de la relativité d'Einstein, affectant notre même conception du Ciel autour de nous au sujet desquels les poètes écrivent tant, sans incorporer son fait essentiel – la relativité des mesures – dans notre propre catégorie d'activité : la poésie. [...] La Relativité s'applique à tout, comme l'amour, si elle s'applique à quoi que ce soit dans le monde. » C. Olson, « Projective Verse », *op.cit.* « Au lieu d'être établies comme des généralités universelles, des règles absolues, les mesures poétiques, sujettes à la relativité, doivent être réévaluées et choisies en fonction de ce qui est le plus adapté pour le poème. La variable, équivalent poétique de la vitesse de la lumière, est le temps musical. « Thus from being fixed, our prosodic values should rightly be seen as only relatively true. Einstein had the speed of light as a constant—his only constant—What have we? Perhaps our concept of musical time. » « Ainsi, avant d'être fixées, nos valeurs prosodiques doivent être correctement vues comme étant seulement relativement vraies. Einstein tenait la vitesse de la lumière comme une constante, sa seule constante. De quoi disposons-nous ? Peut-être de notre concept de temps musical. » *Ibid.* Je traduis.

2- Je traduis.

3- W. C. Williams, *Al Que Quiere*, *op.cit.*

offrande au sexe opposé. Le poème se fait l'écho de la mécanique de dévoilement jadis mise en jeu par le spectacle. Chaque retour à la ligne correspond à un élément décrit par le vieil homme, avec des enjambements correspondant à des reprises de souffle haletantes, le tout dans un passage construit sur un effet d'auxèse qui se résout par l'exclamation. Le mouvement localisé à différents endroits du corps semble s'accomplir de lui-même, avec une vélocité aérienne « flung forward », « flying »). Significativement, le participe présent « dancing », sur lequel toute la scène repose, est isolé en fin de vers pour que le lecteur remplisse l'espace du non-dit, de ses projections imaginaires autour de ces silhouettes de Salomés modernes. Dans le creux fantasmatique entre présence et absence, se fait jour le plaisir du texte. Le numéro de danse est affaire de fascination médusante, de pulsion scopique, avec la paronomase entre « showed » et « shocked ». L'insistance sur le grand âge de l'homme, par le biais des périphrases le désignant (« The old black-man », « his old emotion »), souligne l'actualité encore vive du souvenir : une telle danse a le pouvoir de rajeunir le personnage en dissolvant les limites entre passé et présent. Pourtant tout n'est pas montré, la partie la plus érotique du souvenir, la danse, restant dans le hors-scène. Se produit dans le poème le dévoilement d'une réalité nue, incarnée par la figure des danseuses, en lien avec la redéfinition par W. C. Williams de la langue américaine.

C'est le festin de la nudité, que ces dames retroussent leurs jupes, c'est la fin du déguisement, on a trop longtemps chanté, eh bien dansons maintenant. [...] Le secret de cette danse satyrique, c'est l'affirmation, en contrepoint, que la vierge et la catin sont identiques.¹

Significativement, le personnage ne raconte pas la scène par des mots, mais en la mimant, en particulier avec la modalité exclamative. En outre, le verbe choisi est « showed », un verbe d'action, et non un verbe de discours comme « told ». C'est que le récit n'a pas la capacité de rendre pleinement cette danse, seule une présentation performée en a le pouvoir. La danse se dédouble dans celle réalisée par le spectateur (« his gestures »), pour mimer l'effet de « choc » produit sur lui, mise en évidence dans la geste du poème. Ce dernier, là encore, laisse dans l'ombre les réactions gestuelles qui accompagnent l'anecdote du vieil homme au moment où il la raconte, se concentrant plutôt, avec les derniers vers, sur un retour brutal à la réalité présente, avec la description de l'espace occupé par les deux protagonistes (« the / tiled wall of the dingy bath-room »). C'est comme si le vieillard échappait par ses gestes à un espace clos, resserré, qui menace de l'enfermer, la scène entre les deux personnages se passant en huis-clos. On assiste à une transmission de la mémoire de la danse. Des années plus tard, le spectateur est mis en mouvements par l'effet contagieux de la performance. On notera l'effet puissant de l'adverbe « while », qui cristallise la présence, faisant coïncider des temporalités et des couches d'être hétérogènes. Le vieillard retrouve ses jeunes années par le pouvoir instantané de la remémoration.

Chez W. C. Williams, la danse fascine parce qu'elle représente un défi à la pudeur et aux normes morales. En tant que spectacle, elle exerce une immense puissance d'attraction. Elle cause chez

1- L. Veza, *William Carlos Williams, op.cit.*, p.117.

l'observateur un soulèvement enthousiaste de tout l'être, qui seul, peut-être, a la capacité de renverser l'inertie du monde. Les jupes tournent comme un univers, formant le seul horizon pour le sujet en proie à son « extase » (« extasis »), terme qui était employé à propos du sentiment éprouvé face à l'apesanteur par I. Gagarine, et qui renvoie ici au plaisir du spectateur masculin. Il y a dans ce vocable extrêmement fort d'« extase » l'idée d'une transe, d'une sortie de l'âme hors d'elle-même, un état de surhaussement nietzschéen aboutissant à une augmentation de l'énergie¹.

Accentuant la représentation d'une danse sexuelle séduisant un observateur masculin, W. C. Williams campe, vers la fin de sa vie, des silhouettes de strip-teaseuses défraîchies². La danse sera là encore véhiculée par une expression linguistique vernaculaire d'une réalité communément jugée vulgaire.

William's stripper is a product of the late poetry, *The Desert Music* (1954), and there isn't much mystery about the worn-out trouper or her stock in trade. [...] [It's] a burnt-out professional, an "old-whore in / a cheap Mexican joint in Juarez". [...] [She] mechanically repeats her public invitation to the male of the species, arousing more amusement than desire.³

Pour W. C. Williams, la danse implique une composante érotique, qui lui permet de mettre en relief, par le voilement / dévoilement de la danse, la mise en œuvre poétique du plaisir du texte. « Canthara » suggère en filigrane le caractère ineffable d'une danse qui ne s'épuise jamais dans les mots du poème. Dans son souci de se rapprocher de la réalité de la vie américaine, l'auteur prête attention à tous types de danse, sans hiérarchie de valeur, y compris à des spectacles populaires qui pourraient être jugés vulgaires par ses contemporains.

6- Les mouvements sportifs des jeunes filles

Chez W. C. Williams, la culture physique occupe une place certaine, que D. Fourcade approfondira en prêtant attention aux courses des athlètes, à la danse, et au rugby. L'écrivain américain doit sans doute à son expérience de médecin la précision souvent chirurgicale de son regard sur les mouvements quotidiens du corps féminin, présentés comme une danse. Le poète est attentif à la naissance du mouvement dans les tendons et les articulations, et à l'état de tension particulière des muscles bandés, dans la seconde qui précède le bond. La danse implique donc la virtualité de ce qui n'est pas encore, sentiment d'imminence qui se résout dans la fulgurance de l'instant. En particulier, il détaille au scalpel les silhouettes sportives de jeunes filles, si gracieuses dans leurs bonds, leurs marches et leurs courses, qu'elles semblent danser dans le regard du spectateur masculin. Parfois, l'ambiguïté de la description frôle l'interdit, comme dans « The Ogre », extrait de *Al que Quiere*⁴.

1- Le terme d'« extase » est typique de l'état de corps des interprètes de la danse moderne d'I. Duncan à M. Graham.

2- Voir *The Desert Music*, *op.cit.*, p.114-115.

3- B. Fisher, « "The mind dances with itself" : Choreographic Idiom in Williams and Stevens », *op.cit.*, p.18. « La strip-teaseuse de Williams est le fruit de la poésie tardive *The Desert Music* (1954), et il n'y a pas beaucoup de mystère à propos de la soldate usée ou de son fonds de commerce. [...] [C'est] une professionnelle éteinte, une "vieille putain dans / un boui-boui mexicain bon marché à Juarez". [...] [Elle] répète mécaniquement son invitation publique au mâle de l'espèce, suscitant plus d'amusement que de désir. » Je traduis.

4- W. C. Williams, *Al Que Quiere*, *op.cit.*

«The Ogre»	« L'Ogre »
<p>Sweet child, little girl with well-shaped legs you cannot touch the thoughts I put over and under and around you. This is fortunate for they would burn you to an ash otherwise. Your petals would be quite curled up.</p>	<p>Douce enfant, petite fille aux jambes bien faites vous ne pouvez pas toucher les pensées que je passe au-dessus, au-dessous et autour de vous. C'est heureux car elles vous réduiraient en cendres autrement. Vos pétales seraient tout ratatinés.</p>
<p>This is all beyond you—no doubt, yet you do feel the brushings of the fine needles; the tentative lines of your whole body prove it to me; so does your fear of me, your shyness; likewise the toy baby cart that you are pushing— and besides, mother has begun to dress your hair in a knot. These are my excuses.</p>	<p>Tout cela est au-delà de vous – pas de doute, pourtant vous sentez vous effleurer les fines aiguilles ; les lignes précaires de tout votre corps me le prouvent ; de même que votre peur de moi, votre timidité ; de même que la poussette en jouet pour bébé que vous poussez – et d'ailleurs, mère a commencé à attacher vos cheveux en un nœud. Ce sont mes excuses.¹</p>

Avec l'adresse douceuse (« Sweet child »), l'« ogre » du titre – le « je » se confondrait-il avec celui du poète ? – s'adresse directement à une enfant, qui ressemble à une mère en devenir, derrière sa poussette pour poupée (« the toy baby cart / that you are pushing »). L'attention se porte sur sa morphologie, présentée comme celle d'une adulte en miniature (« little girl with well-shaped legs »). Si, au début du poème, on peut penser au regard professionnel du médecin vérifiant le développement correct du corps de l'enfant, l'hésitation n'est plus permise dans la suite. Avec la syllepse « the tentative lines of your whole body », W. C. Williams emploie l'adjectif « tentative » qui signifie en anglais « provisoire », puisque l'enfant va grandir, mais aussi « tentateur », vis-à-vis de l'adulte masculin². L'étonnant est qu'à aucun moment une telle attitude n'est condamnée ou mise à distance. À qui renvoie la première personne du singulier ? Le langage est direct, il n'enveloppe ni ne contourne la réalité. Le désir interdit et le rapport du prédateur à la proie se révèlent en toute transparence dès le titre.

L'intéressant est que le poème exprime une métamorphose, celle de la femme-fleur, ou plutôt, en bouton – la femme-enfant –. Or est campée une latence, une virtualité destructrice pour la fleur. La relation sexuée du sujet masculin au monde est médiée par un objet de désir féminin inaccessible – comme tel, il n'existe pas encore – et non doué de voix (*infans*). La situation d'éphémère tension dynamise le poème en lui conférant un point culminant dans les quatre premiers vers de la seconde strophe. W. C. Williams dessine ici la terrifiante possibilité de ce qui pourrait advenir, mais n'advient pas, instant de désir fulgurant et intense, sans verbaliser le basculement interdit. Comme l'exprime Stephanie Spong analysant « The Young Housewife » et « The Ogre », à ses débuts, « Williams a déployé le vers

1- Je traduis.

2- En français, nous avons transposé la syllepse par « précaire » dans la mesure où cet adjectif nous semblait convenir pour traduire le caractère éphémère de l'enfance et la menace incarnée par le prédateur.

poétique pour composer avec les possibilités et périls de la transgression », de manière à « prépar[er] la voie à [son] intérêt [...] pour les problèmes de la poésie amoureuse tout au long de sa carrière ». Ce faisant, il « produit une ambiguïté particulièrement moderne en forçant l'esprit du lecteur à embrasser plusieurs images ostensiblement contradictoires à la fois. »¹

Dans un tout autre ordre d'idée, « Some Simple Measures in the American Idiom and the Variable Foot », tiré de *Pictures from Brueghel*, consiste en neuf poèmes numérotés en chiffres romains, qui ont tous pour point commun de saisir une scène en mouvement, comme l'envol du geai dans le quatrième texte. Significativement, le titre du deuxième poème de la série est « Perpetuum Mobile », qui révèle la conviction williamsienne de l'essence dynamique du monde. Or celle-ci est figurée par des déplacements chorégraphiques de jeunes filles marchant ensemble dans le rue, silhouettes auxquelles le texte est dédié (« To all the girls / of all ages / who walk up and down on. »).

«Perpetuum Mobile»	« Perpetuum Mobile »
To all the girls of all ages who walk up and down on	À toutes les filles de tous les âges qui arpentent sans cesse
the streets of this town silent or gabbing putting	les rues de cette ville silencieuses ou bavardes en posant
their feet down one before the other one two	les pieds l'un devant l'autre une deux
one two they pause sometimes before a store window and	une deux elles font une halte parfois devant une vitrine et
reform line from here to China everywhere	reforment la chaîne d'ici jusqu'en Chine partout
back and forth and back and forth and back and forth ²	de long en large et de long en large et de long en large

La marche, sous la plume de W. C. Williams, se fait danse, dans un poème proche de la prose. Le texte oscille sur ses « pieds » sur deux temps (« one two »), comme les jeunes filles avançant en rythme. Pourtant, le balancement binaire est légèrement déplacé, comme décalé : « one two » devient « one two they » à la ligne suivante, et le vers compte tantôt un nombre pair d'accents toniques (« the streets of

1- « Williams deployed the poetic line to contend with the possibilities and perils of transgression » to « prepar[e] the way for [his] interest in the problems of love poetry throughout his career ». He « yields a particularly modern ambiguity in forcing the mind of the reader to hold multiple ostensibly contradictory images at once ». Je traduis. Stephanie Spong, « "This is all beyond you" : Transgression and Creative Force in the Early Love Poems of William Carlos Williams », Penn State University Press, Volume 33, Numbers 1-2, 2016, p. 237-257.

2- Le poème et sa traduction par Alain Pailler figurent dans *William Carlos Williams Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel*, *op.cit.*, p.212-215. Nous proposons comme variante plus littérale pour le troisième vers : « qui montent et descendent dans », et pour la dernière strophe : « d'arrière en / avant et d'arrière en avant / et d'arrière en avant ».

this town » comporte deux accents), tantôt un nombre impair (« one before the other » abrite trois accents), le nombre de mots lui-même variant de deux à cinq. Cette non-coïncidence se retrouve au niveau du jeu entre la structure strophique et l'unité sémantique et syntaxique : pour ne prendre qu'un seul exemple, du point de vue du sens, les huit premiers vers forment une unité, or la fin du passage ne concorde pas avec la fin d'un tercet. Qui plus est, les propositions sont réparties sur plusieurs strophes, avec des enjambements à l'issue de chaque tercet (« who walk up and down on / the streets of this town », « putting / their feet down »). Il résulte de ce décalage entre binaire et ternaire, et de cette discordance de la versification, que la danse est traduite avec une impression de vie. La poème réalise littéralement ce qu'il énonce quand, dans la quatrième strophe, intervient l'arrêt en fin de vers, entre les termes « they » et « pause ». Dans son parcours visuel à travers le poème, mimétique du trajet réel, le lecteur est sommé de s'arrêter un instant, de revenir à la ligne pour découvrir la suite de la promenade. En outre, avec la strophe suivante, la succession temporelle, avec son ordre de la différenciation, s'efface derrière l'identité d'un espace homogène continu (« to China everywhere »). L'espace est aboli au profit du temps ; on entre dans l'éternité de la répétition (« reform line ») et la précision des traits des figures humaines s'absente au profit du tracé spatial des pas et de la « ligne ».

« Chloe » ¹	« Chloé »
The calves of the young girls legs when they are well made	Les mollets des jeunes filles les jambes quand elles sont bien faites
knees lithely built in their summer clothes	les genoux tournés avec finesse dans leurs vêtements d'été
show them predisposed toward flight or the dance	montrent qu'elles sont faites pour prendre la fuite ou pour danser
the magenta flower of the moth-mullen balanced	fleur couleur magenta de la molène blattaire en équilibre
idly tilting her weight from one foot	balançant nonchalamment d'un pied
to the other shifting to avoid looking at me	sur l'autre se déplaçant pour éviter de me regarder
on my way to mail a letter smiling to a friend	en chemin pour poster une lettre souriant à un ami

1- *William Carlos Williams Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel, op.cit.*, traduction d'Alain Pailler, p.220-221. Nous proposons comme variantes pour le vers 8 : « prédisposées à l'envol / ou à la danse ».

De manière analogue, « Chloe », le septième texte de la série, composé avec le même mètre, loue l'agilité du mouvement des jeunes filles, saisi sur le vif par l'œil du passant, mis en relief dans le dernier tercet. Le poème porte, par son titre, qui signifie en grec « la verdoyante » ou la « pousse nouvelle », le sceau de la jeunesse et d'une sortie récente de l'enfance. On y retrouve la même insistance sur le balancement rythmique et le battement des pieds au sol (« idly / tilting her weight / from one foot / to the other »), que dans « Perpetuum Mobile », mais la forme du corps est davantage soulignée (« calves », « knees »). Le nombre restreint de mots pourrait transposer sur la page devenue corps l'air dans les articulations des aériennes jeunes filles (« predisposed towards flight »). De strophe en strophe, une élasticité musculaire est prêtée au vers (« from one foot / to the other »), comme pour figurer les flexions et les extensions des mollets, intérieurement déployées en lui par le lecteur. Une fois de plus, les enjambements, entre un article et un nom (« of the / moth-mullen balanced »), ou encore entre une préposition et son verbe (« on my way to / mail a letter »), créent un sentiment de suspension, qui se transmet au lecteur dans la proprioception par un transfert du visuel au kinesthésique.

Cette scène ordinaire, tirée de la vie réelle, est charmante et légère, pourtant intense. À nouveau, un point culminant intervient avec l'évocation d'un équilibre qu'un rien pourrait rompre (« balanced »). Les silhouettes féminines séduisent par la grâce involontaire de leurs mouvements et traduisent la profonde sensibilité kinesthésique de l'auteur. Encore une fois, c'est l'épiphanie d'un instant sur le point de disparaître, en tension entre présence et absence, que capte le poète. L'évocation est ici sexualisée par le biais de la « fleur magenta », qui fait écho à la connotation érotique du balancement à la fin de « Perpetuum Mobile ». Dans la mesure où l'érotisme est souvent lié au thème funèbre chez W. C. Williams, cette Chloé pourrait incarner une Koré-Khôra qui n'a eu maille à partir avec la mort que sous la forme d'un devenir à l'œuvre. En effet, c'est la force de devenir qui intéresse l'écrivain, cherchant à transposer poétiquement, plutôt que l'image fixe, la charge de transformation du réel. Dans ce sens, la plante appelée « moth-mullen », qui renvoie à « mullein moth », désignant un papillon nocturne, signalerait autant le lien avec l'univers infernal de la mythologie grecque (Psyché est l'âme des morts), que la métamorphose féminine de l'être adolescent au sortir de la chrysalide¹.

Alain Pailler note chez l'écrivain américain une propension élégiaque dans son attention vive pour « les jambes fuselées de jeunes filles en fleurs »²,

fleurs que l'on croyait tout à jamais ensevelies avec le corps démembré de Mallarmé, et qui ne parviendront pas à reprendre tout à fait racine dans les allées agitées du Vorticisme [...]³

Ce charme exercé par la bonne santé et les mouvements des jeunes filles est net dans « Three Stances », chaque stance étant structurée autour d'une figure féminine, dont le nom commence par la lettre E

1- On se souvient que V. Nabokov employait la métaphore des nymphettes pour caractériser la jeunesse féminine.

2- Traduction de Alain Pailler, *William Carlos Williams Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel*, *op.cit.*, p.122.

3- *Ibid*, p.122.

(Elaine, Erica, Emily). Le texte est organisé autour d'une féminité trinitaire, redoublée au niveau du nombre de vers (trois) par strophe.

Ce qui est significatif dans le poème est l'imbrication performative, par la syllepse autour du mot « stances », entre une forme poétique, et le geste dansant de chaque jeune fille, saisi sur le vif de manière visuelle et kinesthésique par l'observateur masculin. Alain Pailler a choisi de traduire en français le titre de ce poème par « Trois Postures »¹. Or en anglais, le terme « stance » désigne la station debout chez un humain ou un animal, et, en particulier, celle d'un athlète en train de se préparer au mouvement. Le mot cristallise une situation d'affût, qui capte le mouvement en puissance, la tension du corps ramassé avant le bond, comme dans « Elaine ». On voit, par ce titre, que, plus qu'à des formes, des contours, des couleurs ou des textures², W. C. Williams est attentif à une certaine gestualité du réel. De surcroît, le mot « stance », issu du même mot en français, provient de l'italien stanza, du latin vulgaire *stantia, lui-même issu du participe présent stāns, du verbe stāre, signifiant « se tenir debout »³. La stance désigne un type de strophe marquée par son unité de ton et de thème, qui s'apparente à un couplet dans une chanson, le sens se développant de strophe en strophe. Elle a été introduite dans la poésie française au XVI^e siècle. Il en existe des régulières, combinant la structure de formes existantes, et des irrégulières. Elle est, à l'époque classique, réservée aux sujets élevés et spirituels⁴. Par métonymie, le mot désigne aussi le poème constitué de stances. Puisqu'il arrive que W. C. Williams dote ses poèmes ou recueils de titres français, comme « Danse russe », il nous semble que c'est un sens qu'il ne pouvait ignorer. Il n'est pas possible que l'auteur n'ait pas songer avec un tel titre à embrasser d'un même élan langagier le geste et la forme poétique. Nous jugeons donc préférable en français de garder en traduction le titre « Trois stances ».

Chacun des trois poèmes, forme comme un bas-relief du mouvement sur le point d'être exécuté, ou une sculpture de la jeune fille qui l'accomplit. Dans les deux derniers poèmes, « Erica » et « Emily », la physionomie de la tête, du visage et du corps est détaillée. Avec « Erica », surtout, on croirait avoir affaire à une sculpture, façonnée dans les détails, « arête » du nez, « fossette » au « menton », par le geste du poète (« held it / admiringly between / my fingers »). Par un montage de précisions anatomiques délivrées comme avec réticence, W. C. Williams produit une forme de corps adolescent tout en jambes et surmonté d'une petite tête, manière de dire l'état d'entre-deux de jeunes filles en fleur qui n'ont pas encore achevé leur mue, comme Emily, à propos de l'anatomie de qui, le terme de « dance » est employé.

«Emily» ⁵	« Emily »
----------------------	-----------

1- *William Carlos Williams* Asphodèle suivi de Tableaux d'après Brueghel, *op.cit.*, p.173.

2- « Dans la peinture de Bruegel, Williams trouve, ou plutôt retrouve, et pourrait-on même dire reconnaît tout ce qu'il a lui-même convoqué dans sa propre pratique artistique : forme, matière, ligne, couleur, caractères, et surtout : le mouvement ! » *Ibid*, p.123.

3- Définition du TLF.

4- Au théâtre, elle désigne une forme particulière de monologue.

5- *Ibid*, p.175-176. Nous mettons en regard la traduction d'A. Pailler.

your long legs built to carry high	tes longues jambes faites pour porter haut
the small head your grandfather	la tête petite que ton grand-père
knows if he knows anything	connaît bien puisque'il connaît tout
gives the dance as your genius	te porte à la danse comme ton génie
the cleft in your chin's curl	la fossette que tu as au menton
permitting may it carry your far	l'autorise puisses-tu aller loin

Contrastant avec « The Ogre », le ton est celui d'une tendresse enjouée, d'une admiration et du souhait de la réussite future de ces adolescentes (« may it / carry you far »), que marque déjà leur vocation physique à l'élan. Le mouvement, tout en étant extériorisé en une image visuelle et kinesthésique, « points the way / inward » (« signale la voie / vers l'intérieur »¹). En effet, un poème pour W. C. Williams n'est « [r]ien de moins qu'une conscience devenue visible. »².

«Elaine» ³	« Elaine » ⁴	« Elaine » ⁵
poised for the leap she is not yet ready for – save in her eyes	prête à bondir elle cherche encore équilibre – regard en arrêt	en place pour le saut, elle n'est pas encore prête pour – sauf à ses propres yeux
her bare toes starting over the clipt lawn where she may	peut-être ne s'élancera-t-elle sur le gazon ras où ses orteils nus en appui	ses orteils nus sursautent sur la pelouse tondue où il est possible qu'elle
not go emphasize summer and the curl of her blonde hair	et les boucles de ses cheveux blonds accrochent l'été	ne s'élance pas accentue l'été et les boucles de ses cheveux blonds
the tentative smile for the adult plans laid to trap her	un sourire hésitant à tous ceux qui parient sur son échec	le sourire précaire destiné aux plans des adultes installés] pour la piéger
calves beginning to flex wrists	mollets fléchissant poignets	mollets commençant à fléchir poignets

1- W. C. Williams, « Erica », traduction d'A. Pailler, *op.cit.*, p.175.

2- A. Pailler, *op.cit.*, p.125.

3- *Ibid*, p.172.

4- Traduction d'Alain Pailler in *Ibid*, p.173.

5- Je traduis. Dans la mesure où la traduction d'A. Pailler nous semble quelque peu éloignée du texte original, nous nous permettons de le retraduire.

set for the getaway	en place à l'instant de jaillir	posés pour la fuite
---------------------	---------------------------------	---------------------

C'est surtout le premier poème de l'ensemble, « Elaine », qui nous paraît le plus représentatif du rapport à la danse de l'auteur. Une fois encore, à travers le double sens du mot « tentative », comme dans « The Ogre », la jeune fille est présentée comme une proie potentielle. Le « saut », pour lequel, elle n'est « pas encore prête », forme dès lors une figure chorégraphique de son entrée menacée dans le monde des adultes : l'enjambement entre le pronom « she » et le reste de la proposition au deuxième vers marque son hésitation. L'objet de la convoitise du poète, le saut, reste hors-texte puisque les derniers vers campent une préparation pour un bond qui, malgré maintes relectures, n'advient pas textuellement. Le bond devient une fuite hors des pièges d'un langage adulte (« getaway »). Manière de contourner la force réifiante du regard de l'autre, manière, surtout, de dire que l'instant de la danse, dans les interstices de l'exprimé, ne saurait être figé par le verbe poétique.

Avec cette série de portraits féminins dynamiques, la marche et le mouvement quotidien deviennent danse. L'auteur s'attarde sur de charmantes silhouettes entre l'enfance et l'adolescence, dont il capte les lignes de force du mouvement. Ces dernières sont transférées textuellement par des mécanismes d'enjambement, où le pied poétique s'accorde avec le battement rythmique des pieds des jeunes filles. Qui plus est, le saut avorté devient dans « Emily » une métaphore du passage retardé à l'âge adulte. Dans ces scènes tirées du réel, souvent érotisées, l'essentiel se réduit à un presque rien, au bord du dicible, à propos duquel A. Pailler relève l'« esthétique quasiment "épiphénoménologique" »¹ de W. C. Williams.

7- Une ekphrasis au second degré : celle de *Katinka* de Nikita Baliev dans « When Fresh, it was Sweet » (1922)²

Trope de la rhétorique antique, l'ekphrasis permet à un médium de redéfinir sa spécificité formelle en relation à un autre médium qui est souvent – mais pas toujours – la peinture. Elle s'entend ici comme la description poétique animée d'une œuvre d'art, réelle ou imaginée. Comme telle, l'ekphrasis pose la question de la (re)présentation, en exhibant l'hétérogénéité entre deux ou trois formes artistiques. Il est en effet commode de distinguer à propos de W. C. Williams l'ekphrasis au premier degré, fondée sur l'interrelation entre la poésie et la danse, de l'ekphrasis au second degré impliquant la poésie, la danse, par le truchement d'un tiers médium, la peinture.

Nous en viendrons à présent au cas de l'ekphrasis au premier degré, c'est-à-dire, quand la danse évoquée par le poème n'est pas enchâssée dans la description d'un tableau. Certes, les descriptions de danse déjà citées – comme celles de « Canthara » ou de « Danse russe » – pourraient être considérées comme des ekphraseis, mais nous excluons cette possibilité. En effet, pour qu'il y ait ekphrasis au

1- *Ibid*, p.18. À propos de *Asphodèle*.

2- *The Collected Poems of William Carlos Williams*, volume 1 : 1909-1939, *op.cit.*, p.246-248.

premier degré, nous posons la condition que le poème entier se concentre sur la pièce chorégraphique (il s'agit nécessairement de danse théâtrale) et satisfasse le critère de longueur. En outre, il ne doit pas être une simple évocation, mais il lui faut contenir des éléments précis de description, l'auteur témoignant du fait qu'il a réellement assisté à la performance. Du même coup, ce second type d'ekphrasis poétique est beaucoup plus rare chez W. C. Williams et, d'après nos relevés, « When Fresh, it was Sweet », en constitue la seule occurrence.

Le poème, dont nous proposons ci-dessous une traduction, a été publié en décembre 1922 dans le numéro 73 de *The Dial*, et composé la même année. Long, il se compose d'une douzaine de strophes. Le sujet est annoncé dès les deux premiers vers : une performance spectaculaire de la troupe russe de « La Chauve-Souris » (« Balieff's actors from The Bat / in Moscow »). Comme les poèmes de la première période, tels que « Romance Moderne » ou « Overture to a Dance of Locomotives », le texte est parsemé de tirets marquant une esthétique de la rupture. Pourtant, il demeure linéaire dans son déroulement, qui suit la progression chronologique du spectacle, et, malgré les enjambements, la trame de sa syntaxe qui est, à peu de choses près, celle de la prose.

« When Fresh it was Sweet »	« Quand frais, c'était doux » ¹
<p>Balieff's actors from The Bat in Moscow seem as if the center of the oignon – the vision predominates. Removed from the intimate it is all intimate, closely observed to be deftly translated to the stage –</p>	<p>Les acteurs de La Chauve-Souris de Baliev à Moscou semblent comme si du centre de l'oignon – la vision prédomine. Ôté à l'intime c'est totalement intime, observé de près pour être traduit avec adresse pour la scène –</p>
<p>The swiftness, fullness, delicacy of their compositions dance with the imaginations of peasants and musicians, philosophers, and gypsies – The keen eyes of humor look from tall women's faces gently ; the <i>ensemble</i> is felt above the detail ; the music goes free of the fact ; the satire puts a varicolored bridle on the donkey – the old and the young engage in the same pastimes –</p>	<p>La vitesse, la richesse, le délicat de leurs pièces dansent avec l'imagination des paysans et musiciens, philosophes, et gitans – Les yeux vifs de l'humour depuis les visages des grandes femmes regardent avec douceur ; l'<i>ensemble</i> est senti par-dessus le détail ; la musique progresse libre de l'anecdotique ; la satire place une bride multicolore sur l'âne – l'ancien et le jeune prennent part aux mêmes passe-temps –</p>
<p>Pantomime and gesture woman or man – a power suffuses everything gathering it together uniting without brushing even the bloom – The free air welcomes them to itself, the footlights obey as if they were some lost master – The Americans of the audience crumble, sweetness escapes their lips, their straining comedians feel a lightness that bids them play They are relieved of their lot Jolson is entranced</p>	<p>Pantomime et geste femme ou homme – un pouvoir se répand sur toutes choses les rassemblant unissant sans la peindre même la floraison – L'air libre les accueille à lui, les feux des rampes obtempèrent comme si c'était quelque grand maître oublié – Les Américains du public s'effondrent, la douceur s'échappe de leurs lèvres, leurs comédiens à l'épreuve perçoivent une légèreté qui leur commande de jouer – Ils sont délivrés de leur lot Jolson est entré</p>

1- Je traduis.

<p>To what is this that everybody comes with gifts as of old they used to bring gifts to shrines or altars?</p> <p>Russian skill of dancing ? No. Dadaistic scenery? No. Excellent as these things are. The whole reveals these things. The quaintness of Russian types, the depth, sweetness, gaiety, color of Russian character ? No. The symmetry, reserve, force, tallness of the woman? The diverse simpleness and open humor of the men? The sheer skill as singers, the ingenuity of the managers, the composers, the depth of tradition? No.</p> <p>All these things existed before the performance. Is it Balieff? There are other Balieffs. All these things are essential – But it is not that which makes men ashamed and tender and wistful and submissive – ready to learn :</p> <p style="padding-left: 40px;">Katinka dances her polka on the contracted stage of composition Gaiety is formalized in her dress and her make-up. Youth is in the choice of the actress. Her father blinks to the music to show his joy in her dancing The mother with severe face of renunciation in a shawl –</p> <p>It cannot be more than it is without in a peasant's cottage being mercenary to the landlord who kills the splendor of national character by his demands for rent, the filth of stupidity which has no escape – blend to make impossible all that is not imagined by men who have lived yet unsated by life's endless profusion and color and rhythms, who seeing the brevity of their transit through the spinning world have resort to – translation</p> <p style="padding-left: 40px;">Here life's exquisite diversity its tenderness ardor of spirits find that in which they may move –</p> <p>All enters – Katinka dances The father blinks The mother severely stares – hey-la ! we all laugh together – Life has us</p>	<p>Comment se fait-il que tout le monde paraisse muni d'offrandes comme ceux dont les anciens se servaient pour apporter des offrandes aux sanctuaires ou aux autels ?</p> <p>Un art russe de la danse ? Non. Une scène dadaïste ? Non. Excellent comme ces choses le sont. La totalité révèle ces choses. Le pittoresque des types russes, la profondeur, douceur, gaieté, couleur du caractère russe ? Non. La symétrie, réserve, force, grande taille de la femme ? La simplicité variée et l'humour franc des hommes ? Le pur talent comme chanteurs, l'ingénuité des directeurs, les compositeurs, la profondeur de la tradition ? Non.</p> <p>Toutes ces choses existaient avant la performance. Est-ce Baliev ? Il y a d'autres Baliev. Toutes ces choses sont essentielles – Mais ce n'est pas cela qui rend les hommes honteux et tendres et pensifs et dociles – prêts à apprendre :</p> <p style="padding-left: 40px;">Katinka danse sa polka sur la scène resserrée de la pièce la Gaieté est incarnée dans sa robe et son maquillage. La jeunesse réside dans le choix de l'actrice. Son père cligne de l'œil à la musique pour montrer la joie procurée par sa danse La mère à l'austère visage de renoncement couverte d'un châle –</p> <p>Ce ne pourrait être plus que cela sans dans une maison de paysans agir en mercenaires envers le propriétaire qui tue la splendeur du caractère national en exigeant un loyer, crasse de stupidité inéluctable – mélange pour rendre impossible tout ce qui n'est pas imaginé par des hommes ayant déjà vécu non rassasiés par la profusion infinie de la vie et la couleur et des rythmes, qui, voyant la brièveté de leur transit à travers le monde tournoyant ont recours à – la traduction</p> <p style="padding-left: 40px;">C'est là que réside l'exquise diversité de la vie sa tendresse son ardeur d'esprits trouvent ce en quoi ils peuvent s'animer –</p> <p>Tout entre en scène – Katinka danse Le père cligne de l'œil La mère fixe sévèrement – hey-la ! Nous rions tous ensemble – La vie nous tient</p>
--	---

by the arm.	par le bras.
Katinka dies by bending her body down in a crouch about her knees there she stays panting from the exertion of dancing –	Katinka meurt par torsion son corps au sol tapi autour de ses genoux là elle reste haletante de l'exercice de la danse –
The parents relent in alarm	Les parents cèdent à la crainte
Katinka rebegins to dance – Finis	Katinka se remet à danser – Finis

7-1 Entre Paris et les États-Unis, la fortune dans les années 1920 du « Théâtre de la Chauve-Souris » (1908-1943) de Nikita Baliev (1877-1936)



Le décor de Sergueï Soudeïkine (1882-1946) pour *Katinka*¹

Puisque V. Parnakh ne saurait fournir une source éclairante sur l'histoire du Théâtre de la Chauve-Souris, à propos duquel il ne dit mot ni dans ses articles russes, ni dans son *Histoire de la danse*, nous nous baserons dans une très large mesure sur l'analyse éclairante de Lawrence Sullivan².

Le Théâtre de la Chauve-Souris (« Летучая Мышь », en russe) est un théâtre musical dirigé par Nikita Baliev au début du XX^e siècle. Ce dernier, originaire d'une famille de marchands de Rostov-sur-le-Don, contraria la destinée familiale, en optant pour la voie du théâtre. Il devint d'abord acteur sous le pseudonyme de « Zadonsky », dans sa ville natale et à Berlin³, puis opta pour la mise en scène. Il fonda le Théâtre de la Chauve-Souris en 1908 à Moscou, qui connut une renommée internationale et une formidable popularité par le biais de tournées à Paris, Londres ou New York. Comme l'observe L. Sullivan, la singularité du Théâtre de la Chauve-Souris, par rapport aux autres théâtres russes de son temps, est d'avoir réussi à tisser un pont entre les artistes d'avant-garde et ceux des théâtres impériaux,

1- Source de l'image : Olivier M. Saylor, *The Russian Theatre*, New York, Brentano, 1922.

2- Lawrence Sullivan, « Nikita Baliev's Le Théâtre de la Chauve-Souris: An Avant-garde Theater », *Dance Research Journal*, vol. 18, N°2, Russian Folklore Abroad, Winter, 1986-198), p.17-29.

3- Sans doute à partir d'octobre 1905, Nikita Baliev se trouvait à Berlin. En 1906, alors que la compagnie du Théâtre d'Art de Moscou était au bord de la banqueroute, N. Baliev et son associé Nikolai Tarassov injectèrent généreusement la somme de 16 000 dollars sans intérêt et contrepartie financière, pour permettre à la compagnie de financer la tournée en cours à Berlin. Les directeurs remercièrent N. Baliev en l'invitant comme assistant administratif de la compagnie, puis comme acteur. *Ibid*, p.17.

tout en rencontrant le succès auprès du grand public. Sa nature plurielle, syncrétique, ses influences multiples le rendaient difficile à classer pour les critiques parisiens du temps, qui l'étiquetèrent, entre autres, comme « cabaret » ou « music-hall », sans que ces catégories traduisent pleinement ses qualités esthétiques de théâtre d'avant-garde. La Chauve-Souris engagea une chorégraphe, Elisabeth Iouliévna Andersen (1890-1973), ancienne élève de l'École du Théâtre Impérial et ballerine du Bolchoï. La première saison russe où *Katinka* fut créée, et à laquelle assista probablement W. C. Williams, eut lieu en 1920-1921.



Couverture du *Time* du 17 octobre 1927 consacrée à N. Baliev.

N. Baliev arriva à Paris à l'automne 1920, après une étape à Tiflis et Sofia, avec ce qu'il restait de son théâtre après la Révolution bolchévique¹. S. Soudeïkine et E. Anderson furent embauchés respectivement comme décorateur, ainsi que chorégraphe et première danseuse. La première représentation parisienne rencontra un succès immédiat auprès du public et de la presse en décembre, par sa formule surprenante d'une « variété des sujets et des genres »².

As the number of notices appearing in the press mountend, the Chauve-Souris was credited with being original (*inédit*), new (*nouveau*) and avant-garde. Some reviewers thought it unique because it could not be classified readily among any of the "official" theatrical genres.³

Le spectacle intégrait « "les chants, les chœurs, les danses, les pantomimes, les comédies brèves" »⁴. La notion d'« ensemble » impliquait la complémentarité d'une foule de métiers spécialisés allant des décorateurs aux costumiers. « La Chauve-Souris » était cité en modèle par les critiques de l'époque pour les théâtres français, en raison de « l'identification des principes et des effets esthétiques, pour la plupart absents de la scène parisienne contemporaine »⁵. C'était notamment la virtuosité de

1- Voir *Ibid*, p.20-21.

2- « variety of subjects and genres » *Ibid*, p.21. Je traduis.

3- « À mesure que le nombre de chroniques qui apparaissaient dans la presse augmentait, la Chauve-Souris était créditée d'être originale (*inédit*), nouvelle (*nouveau*) et avant-gardiste. Certains critiques pensait qu'elle était unique parce qu'elle ne pouvait être classée facilement dans aucun des genres théâtraux "officiels" ». *Ibid*, p.21. Je traduis.

4- Robert de Beauplan dans son article pour *La Liberté* cité in *Ibid*, p.21.

5- « the identification of the aesthetic principles and effects, for the most part absent from the contemporary Parisian stage ». *Ibid*, p.21. Je traduis.

l'orchestration d'ensemble, passant par la polyvalence des acteurs, qui suscitait l'admiration parisienne¹. La troupe était « un consortium d'artistes créant une "mosaïque" de quinze ou vingt éléments [artistiques] différents »².

Ces précisions éclairent *a posteriori* le poème de W. C. Williams où la qualité d'ensemble de la troupe est soulignée. Notons, pour commencer, que le premier membre de la troupe à être textuellement introduit est N. Baliev lui-même. Or, pour les critiques parisiens du temps, « "le personnage principal est l'animateur" »³, lui qui, tel un M. Loyal, « apparaissait entre les scènes pour combler les différences stylistiques des numéros avec son esprit urbain et son charme »⁴. Quant aux acteurs, ils sont présentés par les compte-rendus de l'époque comme étant les pièces, au service de leur rôle, d'un plus vaste engrenage. Un critique note d'ailleurs en un sens positif la « passivité absolue » des acteurs, tandis qu'un autre relève que « "comme au cinéma, la valeur de l'interprète disparaît derrière celle du metteur en scène" »⁵. De manière similaire, dans « When Fresh it was Sweet », leurs actions semblent se réaliser d'elles-mêmes. À travers le poème, tantôt il est question du niveau de l'histoire, tantôt de celui de la mise en scène, les acteurs étant soit désignés comme tels, soit par leur rôle, avec le père et la mère de Katinka. On croirait aussi lire la chronique « Culture » d'un journal, avec le détail du « choix de l'actrice », les précisions relatives aux éléments de costume et au maquillage. Il est également question de l'entrée sur scène de Jolson⁶, chanteur fameux en son temps.

En outre, la scénographie joue un rôle aussi important que le jeu d'acteur, pour les journalistes français comme pour W. C. Williams : L. Sullivan relève « la stylisation des décors »⁷, tandis que, dans la première strophe, le mot « Bat » est associé dans une rime pour l'œil avec « intime ». Du même coup, l'attention se porte sur la dimension intrinsèquement « intime » du théâtre de chambre de N. Baliev (« Removed from the intimate / it's all intimate »), soulignée par le fait qu'ensuite la scène où évolue Katinka est décrite comme « contracted ». Qui plus est, la deuxième strophe du poème se fait éloge des prodiges visuels déployés sur la scène (« The swiftness, fullness, delicacy / of their compositions »), tout en contenant des jugements esthétiques à portée générale. Ceux-ci sont relatifs au rapport entre le tout et la partie (« the ensemble is felt / above the detail », puis, plus loin, « The whole / reveals these things »), au caractère non-narratif de la musique (« the music goes / free of the fact »), ou encore à la

1- « "Quelles leçons ! Tels et telles artistes, qui seront les protagonistes d'un tableau, feront ensuite œuvre de figurants. Ainsi il est possible d'atteindre à la perfection d'un ensemble. Ces interprètes ne cherchent pas à se faire valoir, mais à réaliser l'œuvre commune. Nous n'avons plus en France de telles compagnies." » Fernand Nozière dans son article pour *L'Avenir* cité in *Ibid*, p.21. Je traduis.

2- « a consortium of artists creating a "mosaik" of fifteen or twenty different [artistic] elements » *Ibid*, p.21. Je traduis.

3- Jean Bastia cité in *Ibid*, p.21.

4- They « appeared between scenes to bridge the stylistic differences of the presentations with his urbane wit and charm » *Ibid*, p.21. Je traduis.

5- Jean Bastia cité in *Ibid*, p.21 et 22. L. Sullivan synthétise : « the artists were not emerging from their masks as individuals with characters of their own ». *Ibid*, p.22. « les artistes ne sortaient pas de derrière leurs masques comme des individus dotés de personnalités propres ». Je traduis.

6- Al Jolson, né Asa Yoelson en Lituanie (1886-1950), est un comédien, un acteur et chanteur américain de jazz et de rag-time. Il a popularisé un grand nombre de chansons mélodramatiques. Dans les années 1920, il était la personnalité la mieux payée du monde américain du spectacle et l'une des plus célèbres. Il a été la vedette du premier film parlant de l'histoire du cinéma, *The Jazz Singer* (1927).

7- « stylization of the décor » *Ibid*, p.22. Je traduis.

dimension de « satire » de l'ensemble.

Comme W. C. Williams, les critiques « affirment le délicat équilibre entre le jeu d'ensemble et la théâtralité »¹. À l'opposé des longs tableaux narratifs, la « Chauve-Souris » se faisait une spécialité de la brièveté et de l'économie d'expression »², sources du rythme, avec *Katinka*, une pièce organisée en une « douzaine d'épisodes, quelques-uns durant seulement trois minutes »³, qui n'excédaient pas quinze minutes pour les plus longs. Par leur art de l'enchaînement dynamique des tableaux vivants et par leur « "rapidité d'exécution" »⁴, les techniques utilisées par la troupe étaient comparées à celles du cinéma.

L'article de L. Sullivan dresse un tableau complet de la pièce, retranscrite dans « If Fresh it was Sweet ». *Katinka* était « a brief comic character piece in peasant vein »⁵, « a mechanical puppet number », « [t]he shortest and probably most successful tableau of the Deuxième Programme » et « the final number before the first intermission »⁶. « The character was costumed in modified Russian peasant garb, dominated by various shades of red, with lace pantaloons, black pumps with red leggings. »⁷ Quant au décor, il est présenté comme suit : « The set was framed in a music box, with carvings and decorations as found among the muzhiks. »⁸ L. Sullivan synthétise ainsi la pièce :

It was a scene of "enluminure rutilante", bordered like an enluminure manuscript, and Katinka herself "un rutilant bariolage", a medley of splashing color. As Lugné-Poe described it, Katinka, flanked by two seated but relatively immobile muzhik figures who provide cues to the words and rhythms of music, responds, singing and dancing in place, marking the rhythm of the words by beating her heels against the floor.⁹

L'artiste qui jouait le premier rôle dans le Premier Programme de *Katinka* était Eugénie Nikitina. Dans le Deuxième Programme de la Troupe, on lui confia aussi le rôle, qui incluait du chant et de la danse, dont elle se fit une spécialité. La chorégraphie avait été élaborée par Elisabeth Anderson. Mais dans le troisième Programme, on traduisit les scènes autrefois jouées en russe, en français, et surtout, on omit certains numéros, dont celui de *Katinka*, ce qui causa une profonde déception du public¹⁰. Les critiques auparavant ne tarissaient pas d'éloges, comme Jane Catulle-Mendès (1867-1955) prophétisant : « "C'est un enchantement. *Katinka*, petit pantin dansant et frénétique, poupée hystérique du plus fin burlesque

1- « affirm [...] the delicate balance between ensemble performing and theatricality ». *Ibid*, p.21. Je traduis.

2- « economy of expression » *Ibid*, p.21. Je traduis.

3- « about a dozen episodes, some of which lasted only three minutes ». *Ibid*, p.21. Je traduis.

4- Le *Matin* cité in *Ibid*, p.22.

5- « une brève pièce de caractère comique de veine paysanne » *Ibid*, p.24. Je traduis.

6- « un numéro de marionnette mécanique », « [l]e tableau le plus court et probablement le plus réussi du deuxième programme », « le numéro final avant le premier entracte » *Ibid*, p.24. Je traduis.

7- « Le personnage portait un costume de paysan russe transformé, dominé par différentes nuances de rouge, avec des pantalons de dentelle, des escarpins noirs, des leggings rouges. » *Ibid*, p.24. Je traduis.

8- *Ibid*, p.24. « Le décor était encadré dans une boîte à musique, avec des sculptures et des décorations qui semblaient avoir été trouvées parmi les muzhiks. » Je traduis.

9- « C'était une scène d' "enluminure rutilante", bordée comme un manuscrit enluminé, et Katinka elle-même "un rutilant bariolage", un mélange de couleurs qui éclaboussent. Selon la description de Lugné-Poe, Katinka, flanquée de deux figures de muzhiks assises mais relativement immobiles, qui donnent la réplique aux paroles et aux rythmes de la musique, répond, chante et danse sur place, marquant le rythme des mots par le frapement de ses talons au sol. » *Ibid*, p.24. Je traduis.

10- Voir *Ibid*, p.22.

et du goût le plus extraordinaire, va être l'idole de Paris". »¹

Her staccato, abrupt gestures in time with the polka rhythms are those of a mechanical doll or puppet. Bathed in a splashing illumination of colors, the coordinated efforts of the seated figures and the dancer, of the lyrics and music, of staccato gestures and heels beats produced an unusually homogeneous effect to the polka music "about 1840". Most critics concluded that this number was worthy of a *brava*, a bis ; it was a veritable showstopper, and Mlle Eugénie Nikitina, an émigrée from the Imperial Ballet School in St Petersburg, became the idol of Paris for her character work, as Jane Catulle Mendès predicted.²

Si la pièce *Au Clair de lune*, comprise dans le troisième programme, rencontra un certain succès, le public déplorait l'absence de Katinka. Dans le poème, comme dans la réception de la pièce par le public, « the character of Katinka and the artist Nikitina were inextricably identified »³. Dans le « Quatrième programme », on restaura le numéro, mais il était joué par une autre artiste, Mlle Dianina. On souffrait, outre l'absence de l'interprète originale, de celle de Viatcheslav Svoboda, comparé par d'aucuns à « "un nouveau Nijinsky" », et de la chorégraphe E. Anderson, au point, selon certains, que la Chauve-Souris s'était « "privée [...] du charme de la danse" »⁴. L. Sullivan relève à ce propos la contradiction entre le goût du public, aimant retrouver les mêmes acteurs dans des rôles définis, et le principe de polyvalence des rôles au Théâtre de Baliev⁵. Dianina ayant participé à la tournée américaine de la troupe, on peut raisonnablement penser que c'est elle qui a interprété le rôle de Katinka dans la pièce qu'a vue W. C. Williams.

Au niveau de la mise en scène, S. Soudeïkine héritait des principes de V. Meyerhold, avec lequel il avait collaboré. Aurélien Luginé-Poé, critique pour *La Comoedia* et *L'Éclair*, notait que la « Chauve-Souris » n'était pas « "un théâtre proprement dit" mais [u]n "groupement" d'artistes où chacun œuvrait à l'élaboration d'une création "commune" »⁶. Il remarquait également que la réussite de « La Chauve-Souris » provenait principalement de ses décors, et en particulier de ses éclairages⁷. Sur ce point, le chroniqueur distingue deux types d'éclairage – concentrique et excentrique –, en spécifiant que les créations de la troupe de N. Baliev se rattachent à la deuxième catégorie. Selon la méthode concentrique utilisée par l'acteur, metteur en scène et théoricien du théâtre Gordon Craig (1872-1966) et exploitée, d'après Luginé-Poé, avec excès dans les années 1910 au Théâtre d'Art de Moscou, le personnage central est placé au centre de la scène, dans la lumière, tandis que les protagonistes de moindre importance au

1- Propos cité in *Ibid*, p.22.

2- « Son staccato, ses gestes abrupts au rythme de la polka sont ceux d'une poupée mécanique ou d'une marionnette. Baigné d'une illumination éclaboussante de couleurs, les efforts coordonnés des figures assises et de la danseuse, des paroles et de la musique, des gestes de staccato et des coups de talons produisirent un effet inhabituellement homogène sur la musique de polka "façon 1840". La plupart des critiques ont conclu que ce numéro était digne d'un *brava*, d'un bis ; c'était le véritable clou du spectacle, et Mlle Eugénie Nikitina, émigrée de l'École Impériale de Ballet de Saint-Petersbourg, devint l'idole de Paris pour son art du personnage, comme l'avait prédit Jane Catulle Mendès. » *Ibid*, p.24. Je traduis. La danse de Katinka n'était pas sans rappeler le personnage de Pétrouchka dans la célèbre pièce des Ballets Russes (1911).

3- « le personnage de Katinka et l'artiste Nikitina ont été inextricablement identifiés » *Ibid*, p.22.

4- Robert de Beauplan, cité in *Ibid*, p.23.

5- « by the Troisième Programme, [...] audiences and critics were beginning to know and identify particular performers despite the company principle of no star billing, its emphasis on ensemble performing, and frequent cast changes. » *Ibid*, p.23.

6- *Ibid*, p.23.

7- « "S'il me fallait assigner à l'un des éléments scéniques une part prépondérante dans la réalisation commune, ce serait à la lumière que je le donnerais." » Robert de Beauplan, cité in *Ibid*, p.23.

niveau de l'intrigue se trouvent relégués en périphérie de la scène, dans le noir. En résumé, « [t]he concentric method requires that everything emanate from the central character or object and be a function of it. »¹ Au contraire, avec la méthode excentrique, le point de départ donné n'est pas l'action dramatique, mais la scénographie, à savoir, « the source and quality of light », qui nimbe équitablement tous les objets et personnages, produisant par là un effet d'homogénéisation. Selon le principe excentrique², c'est la lumière, qui impulse à l'action son rythme :

the eccentric method of coalescing the effects of particular arts served because of the brevity of the tableaux, where the focus was narrow and the intensity concentrated to produce "un spectacle d'art"³

Et le chroniqueur de donner comme exemple d'éclairage excentrique le Pas de deux de la *Valse des fleurs* d'E. Anderson et V. Svoboda, qui se démarque nettement des créations des Ballets Russes.

Pour Lugué-Poe, dans l'excentrisme théâtral, incarné magistralement par les pièces de la « Chauve-Souris », tous les effets réunis concourent à réaliser sur scène une « "synthèse" » des arts :

Nous ne sommes pas au théâtre, mais au spectacle. Chacun des éléments, dans sa sphère particulière, sans être subordonné à aucun autre, concourt à créer une étonnante symphonie de rythmes et de couleurs. La parole est simultanée au geste. Le chant, simultané à la danse.⁴

En particulier, la dimension de folklore russe exerçait un charme sur l'audience parisienne, qui tint pour une maladresse l'effort d'acculturation du Quatrième Programme, du fait que les répliques des acteurs étaient désormais proférées en français⁵.

Néanmoins, le succès ne se démentait pas et, dans le sillage de leur tournée parisienne, la rencontre avec le producteur de théâtre Morris Gest (1875-1942) par la troupe de la Chauve-Souris allait être décisive pour sa conquête de l'Amérique.

The Chauve-Souris was to find a warm welcome and enormous success on this side of the Atlantic, where an interest in Russian art and culture was rapidly developing among American audiences. Indeed, so hospitable was the cultural climate that several members of the company ultimately made their permanent home in the United States, among them Baliev himself, Anderson, and Sudeikin.⁶

La première tournée aux États-Unis eut lieu à partir de février 1922 et dura soixante-cinq semaines, pendant lesquelles la troupe se déplaça de Washington à la Californie, en passant par Broadway. Pour exemple, le programme du 2 avril 1922 donnait pour la première partie *Porcelaine de Saxe, la Parade des*

1- *Ibid*, p.23. « La méthode concentrique exige que tout émane du personnage ou de l'objet central et qu'il en soit fonction. » Je traduis.

2- Pour une présentation de l'excentrisme dans les arts, se reporter à la première partie.

3- *Ibid*, p.23. « la méthode excentrique consistant à coaliser les effets des arts particuliers servait en raison de la brièveté des tableaux, où le foyer était réduit et l'intensité concentrée pour produire "un spectacle d'art" ». Je traduis.

4- Robert de Beauplan, cité in *Ibid*, p.23.

5- « The "text" of the scene needed to be conveyed by the efforts of all contributing artists, especially if the text was in Russian, performed before a non-Russian speaking audience. The "senses" of the audience were to receive the meaning of the text when the language was unable to convey it. » « Le "texte" de la scène devait être traduit par les efforts de tous les artistes contributeurs, en particulier si le texte était en russe, interprété devant un public non russophone. Les "sens" du public devaient recevoir la signification du texte lorsque le langage était incapable de le transmettre. » *Ibid*, p.26. Je traduis.

6- « La Chauve-Souris devait rencontrer un accueil chaleureux et un énorme succès de ce côté-ci de l'Atlantique, où un intérêt pour l'art et la culture russes se développait rapidement parmi le public américain. En effet, le climat culturel était si favorable que plusieurs membres de la société élurent finalement domicile aux États-Unis, parmi lesquels Baliev, Anderson et Sudeïkine. » *Ibid*, p.26. Je traduis.

Soldats de bois, *Katinka*, et pour la deuxième partie, *La Danse Tartare*, *Tchastouchki*, *Le Chœur des frères Zaitsev*. La scénographie et les costumes étaient de S. Soudeïkine et de Nikolai Révizov (1887-1975).

Au cours de nos recherches, nous avons découvert un article rapportant l'une des prestations de la troupe le 6 juin 1922 à New York², « [f]oreshadowed as "the last laugh out of Russia" only four months ago, and since brilliantly shown in the maze of lower Broadway »³. Le texte rend compte du large succès remporté par la « Chauve-Souris » aux États-Unis et permet d'éclairer la réception américaine de la pièce par rapport au poème de W. C. Williams⁴. *Katinka*, jouée comme pièce additionnelle lors de la représentation, y est décrite comme un « artistic Russian vaudeville », an « exotic show », a « colorful overhead fantasy of low-glowing sun, moon and stars », où apparaissent de « strange figures from soaring legends of the East », pendant « a full and frolicsome three hours »⁵. La pièce remportait à nouveau un franc succès :

There were cries for "Katinka" which was added uproariously after 11 o'clock, but in other instances the place of an old favorite was found to be taken, deftly and invitingly, by some parallel piece in new guise.⁶

C'est sans doute à ce moment-là que W. C. Williams, qui vouait une passion à l'art théâtral comme spectateur et comme acteur, a pu voir jouer *Katinka* à New-York. Il est possible en outre qu'il ait lu l'article, l'adverbe « deftly », « avec adresse », usité par le journaliste, intervenant aussi dans son poème.

7-2 Un éloge euphorique de *Katinka* retranscrit poétiquement comme totalité spectaculaire

Il semble que W. C. Williams, contrairement au poète et critique de danse Edwin Demby, mais comme Dominique Fourcade, se plaise à mélanger les genres, en présentant une chronique de *Katinka*, écrite sous forme de poème, mais ayant le style de la prose journalistique. Le lien entre la performance et le caractère de traduction de l'écriture est mis en évidence dès le début, dans la mesure où le spectacle, auquel l'auteur a probablement assisté, est « closely observed / to be deftly translated to the stage ». W. C. Williams, en exprimant sa fascination vis-à-vis de l'art théâtral excentrique russe, campe ici une totalité spectaculaire, qui se joue à la fois sur scène et dans le public. La danse de *Katinka*, formant le clou de la pièce, n'est pas décrite, maintenue dans l'ellipse des mots. Sans doute est-ce pour mieux déclencher le plaisir textuel en jouant sur le hors-scène, dans un texte qui décrit abondamment les

2- « Chauve Souris Anew on the Century Roof : Baliev's Versatile Russian Artists Give Merry Vaudeville Bill in Fairyland Theatre », *The New York Times*, June, 6, 1922.

3- « annoncé comme "le dernier rire de la Russie" il y a seulement quatre mois, et depuis brillamment montré dans le labyrinthe du bas de Broadway ». *Ibid.* Je traduis.

4- «The Russian Artists, as Morris Gest explained, had in eighteen years' association with the Art Theatre's cabaret overflow, never run a single bill more than a month, and they were dumbfounded already at New York's demand for their first offerings [...] during 153 days and nights hitherto without change or lessened laughter.» « Comme l'explique Morris Gest, les artistes russes, en dix-huit ans de leur association avec le débordement du cabaret du Théâtre d'Art, ne restaient jamais sans payer une facture plus d'un mois, et ils étaient déjà abasourdis devant le fait que New York exigeait que leurs premières prestations [...] soient données pendant 153 jours et nuits, jusque-là sans changement ni rire atténué. » Lawrence Sullivan, « Nikita Baliev's Le Théâtre de la Chauve-Souris: An Avant-garde Theater », *op.cit.*, p.26. Je traduis.

5- un « spectacle exotique », « trois heures pleines et délirantes », une « fantaisie aérienne colorée de soleil, de lune et d'étoiles sombres », « Figures étranges de légendes montantes de l'Est », « un vaudeville artistique russe ». *Ibid.*, p.26. Je traduis.

6- « Il y eut des cris pour "Katinka", qui a été ajoutée après 11 heures, mais dans d'autres cas, la place d'une ancienne favorite s'est avérée remplacée, avec adresse et de manière attrayante, par une pièce parallèle et nouvelle. » *Ibid.*, p.26. Je traduis.

autres procédés de la stylistique théâtrale.

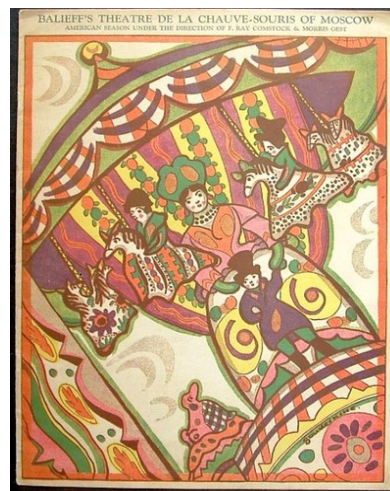
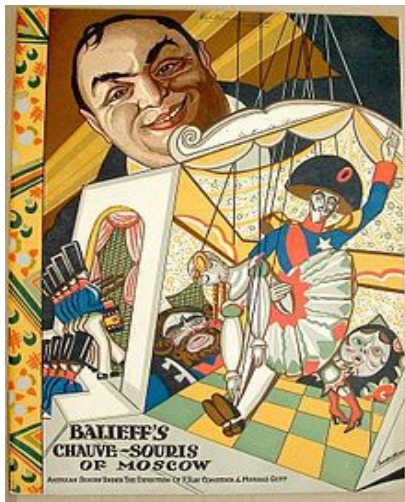
Le ton de W. C. Williams, d'habitude volontiers enclin à l'ambiguïté ou à l'ironie sur la danse, est ici sans équivoque : chacune des énumérations, qui concerne une qualité particulière du spectacle, montre que ce dernier est une réussite absolue. Il est notable que W. C. Williams associe le caractère « russe » – mot dont on relève trois occurrences dans la même strophe – à la maîtrise artistique¹ –, en particulier en matière de danse (« Russian skill of dancing »). On sait qu'à la même période, les Ballets Russes triomphent, avec des figures aussi brillantes que V. Nijinski, L. Massine ou M. Fokine, et que le rôle de V. Nijinski dans *L'Après-midi d'un faune* a probablement été déterminant pour la composition de « Danse russe ». Dans « When Fresh it was Sweet », W. C. Williams approfondit son attrait pour l'art et la culture russe, qu'il exprimera une vingtaine d'années plus tard dans « Russia ».

Avec la troupe de « La Chauve-Souris », W. C. Williams est certainement séduit par l'élément de folklore du spectacle (« the quaintness of Russian types »), qui a su conserver « the depth of tradition ». Cela s'explique par son attirance pour le localisme, lui qui loue, dans la suite, la « splendor of national character ». Le poète ne manque pas de souligner la manière typiquement russe (« Russian types, Russian characters »), et la virtuosité presque archaïsante d'une performance exotique (« as if it were some lost master –») pour des « Américains » frappés par le choc culturel. Le spectacle, par les couleurs, sa densité, le sens du mouvement qu'il recèle, contient en lui l'image des aspects riants de la vie, qu'il imite avec naturel, sans simulacre.

Comme dans *Kora in Hell* (1920), le poème implique une « danse » des « imaginations », qui n'exclut pas certains aspects de merveilleux (« the imaginations of peasants and / musicians, philosophers, and / gypsies »). Le passage vers la sphère de la féerie est marqué par l'emploi de la comparaison déréalisante (« as if »). Le spectacle, qui se caractérise par son esthétique du mélange (« blend »), contredit les attentes du public en rendant possible ce qui est au-delà de l'espéré ou de l'imaginé. Ce premier temps s'articule autour d'une phrase longue, dont chacune des propositions, séparées par des points-virgules, s'attarde sur un élément concret du spectacle, donnant l'impression d'une cohue humaine enjouée et colorée (« varicolored »), variée (« diverse ») ainsi que de tableaux vivants divertissants. Le poème rend le lecteur contemporain de l'action décrite, en la plaçant directement sous nos yeux par l'usage du présent de l'indicatif. Si l'on reprend la catégorisation d'E. Pound, en raison de l'abondance de détails liés à la vue, il s'agit d'une « logopoeia »² ou chorégraphie visuelle.

1- De même, le mot « skill » (« talent ») apparaît deux fois dans la cinquième strophe.

2- Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions Publishing, 1968, p.25.



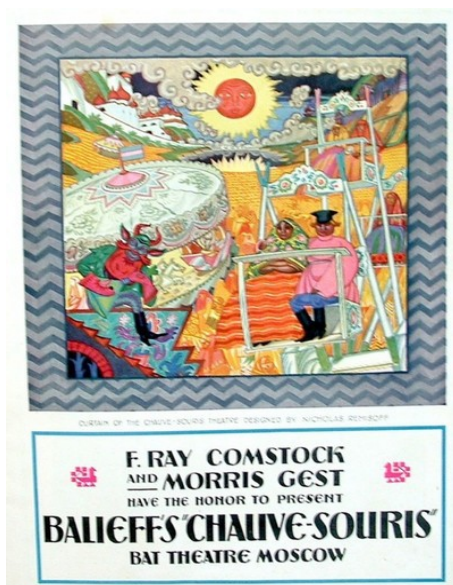
Le langage de W. C. Williams est simple, peu travaillé, tissé de répétitions, comme s'il avait directement prélevé pour son poème les réactions du public pendant l'entracte. La troisième strophe s'attarde sur la dimension ineffable qui contribue, pour l'essentiel, à la cohérence et à la réussite du spectacle (« a power suffuses everything/ gathering it all together / uniting without brushing even the bloom »). Il y a de la magie dans l'atmosphère (« The free air / welcomes them to itself [...] »), face à une pièce entre théâtre et danse, incluant de nombreux éléments gestuels (« Pantomime and gesture »). Le jeu des comédiens est lui-même talentueux (« their straining comedians »), alerte, entraînant, plein de « légèreté » (« a lightness that bids them play »), en un mot : réjouissant pour les spectateurs (« sweetness escape their lips »). Dans la strophe suivante, composée de seulement trois vers, le culte des célébrités comblées de présents de la part de leurs admirateurs est comparé de manière anachronique aux anciens rituels d'offrandes aux dieux païens, qui insiste sur le fait que, pour l'auteur, le spectacle est aussi à trouver du côté du *theatrum mundi* du spectateur.

Vers la fin, le poète essaie, dans un texte qui suit l'ordre de succession des actions théâtrales, de résoudre un mystère : comprendre pourquoi le public masculin est captivé par la troupe de N. Baliev. Pour cela, il ménage l'entrée en scène poétique de Katinka, calquée sur le spectacle, en posant une succession de questions oratoires, à laquelle il répond de façon lapidaire par la négative. N. Baliev est certes talentueux, concède-t-il, mais « All these existed before / the performance. » Il finit par révéler le secret après avoir ménagé un long suspense. Le metteur en scène n'a été véritablement original et brillant qu'avec le rôle de Katinka. Survient alors le clou du spectacle dans la septième strophe, moment où la jeune fille se met à danser une polka.

Le poème insiste aussi sur le rire suscité chez le public, communauté dans lequel le sujet s'inclut (« we all laugh together »). La danse procure ainsi un sentiment de vie entraînant (« Life has us by the arm »). Tout se caractérise par une allégresse communicative (« life's endless profusion / and color / and rhythm »). Au passage, W. C. Williams pointe l'absence de subtilité du public américain, bien que ce

dernier soit stupéfait et ravi par tant de finesse. Les réactions du public, les éléments de spectacle et l'histoire sont placés sur un même plan. Notamment, W. C. Williams reproduit des clameurs (« hey la »), qui révèlent l'abolition de la séparation entre la scène et le public, puisqu'on ne sait pas d'où elles émanent. Ainsi le poème ré-articule les éléments spectaculaires en composaient une nouvelle fable, mise en scène à chaque nouvelle lecture

À l'instar des spectateurs, saisis par un fort sens d'identification avec le personnage féminin, l'auteur ne se résout pas à ce que son texte s'achève par la mort de son héroïne, qui marque la fin de la danse. La dernière strophe ne sera pas catastrophe : le premier dénouement, tragique, est ajourné. Contrairement à d'autres poèmes (« War, the Destroyer », « Rumba, Rumba ! »), qui créent une équation chez W. C. Williams entre art chorégraphique, guerre, dérégulation et instinct de mort, la danse est ici tissée à une profonde pulsion de vie. Aussi la fin du spectacle et du poème ne peut-elle être que radieuse. Contrairement à l'Élue du ballet du *Sacre du Printemps*, à l'issue de sa danse, Katinka se relèvera, comme actrice, cette fois.



L'absence de point final dans le passage montre qu'il ne s'agit pas de mort réelle, mais d'un épisode simulé au cours du spectacle. Le destin funeste de l'héroïne est finalement exhibé comme un dispositif factice de mise en scène, passant par une écriture gestuelle précise (« bending », « her body down in a crouch about her knees »), auquel fait suite la fin réelle de la pièce, après laquelle on devine un tonnerre d'applaudissements.

Concernant la mention de l'art chorégraphique, on notera l'absence de description de la danse proprement dite à travers le texte ; cette dernière forme comme un point aveugle par rapport à la profusion d'éléments scénographiques. La danse est au « centre » de l'« oignon » dramaturgique, mais, pour reprendre rétrospectivement les termes du début du texte, en tant que noyau « intime », elle se dérobe (« Removed from the intimate / it is all intimate, »), sur le mode d'une absence résistant à la

verbalisation. Quoi que « closely observed to be translated on stage », elle ne sera finalement pas analysée mais figurée, sous sa forme minimale, celle du verbe « to dance » que spécifie, en emploi transitif, le nom « polka ». Par rapport à la prolifération des autres éléments scénographiques, la danse, paradoxalement tue, demeure davantage de l'ordre de l'« essentiel » et reste à imaginer, en-dehors des mots, (« compositions dance with [...] imaginations »).

On relèvera enfin dès ce poème la mise en place d'une coïncidence chère à W. C. Williams entre la forme spatialisée du texte, et la danse, qu'il développera à la fin de sa vie. Plus exactement, cet art se glisse dans les interstices du dicible. Ainsi le tiret coïncide-t-il littéralement avec la posture couchée de Katinka, que suit un blanc typographique figurant le souffle des spectateurs suspendu à ses gestes (« there she stays panting from / the exertion of dancing – »), de sorte que le texte performe ce qu'il dit. La danse est synonyme d'une latence, celle du signifiant, mais aussi celle du jeu entre forces de mort et forces de vie qui triomphent ici, avant les poèmes plus sombres des années de guerre.

Les ekphraseis au premier degré de danse sont rares dans les textes de W. C. Williams. Néanmoins, on en trouve un exemple significatif dans l'un de ses textes de jeunesse, le long poème « When Fresh, it was Sweet » (1922). L'ekphrasis retrace autant les éléments d'une scénographie excentrique et du jeu d'acteurs, que les réactions enthousiastes d'un public américain dépaysé face à une fantaisie russe, empreinte de localisme. *Katinka* remportait l'adhésion de l'auteur par ses tons colorés, son atmosphère pleine de gaieté, les talents de son actrice principale. La réaction de W. C. Williams ne démentait pas le succès populaire de la pièce et des réalisations de « La Chauve-Souris » en général. La comparaison des écrits des critiques parisiens et du poème nous a permis de repérer l'extrême fidélité de l'auteur à la scène, qui compose son poème quasiment comme un article critique en prose, à quelques éléments de parataxe près. En outre, la danse, au centre de la scène, reste paradoxalement passée sous silence, comme le noyau absent d'une description très fournie du spectacle et la source même du plaisir textuel. De manière intéressante, le trajet de « La Chauve-Souris » de Moscou vers Paris puis New York illustre, outre le transfert intersémiotique de la scène à la page du poème, le transfert culturel d'une forme artistique de Moscou vers Paris puis vers les États-Unis. L'attrait de W. C. Williams pour l'excentrisme théâtral russe tisse un lien indirect entre lui et V. Parnakh, et permet peut-être d'imaginer le poème qu'il aurait pu composer en assistant à un numéro de danse du poète-danseur.

8- Les ekphraseis de danse au second degré, par le détour de la peinture de Pieter Brueghel l'Ancien (vers 1525-1569)

Au-delà des ekphraseis de danse au premier degré, W. C. Williams réalise des ekphraseis chorégraphiques par le détour de peintures, décrites dans les poèmes de *Pictures from Brueghel*. W. C. Williams anime les toiles de P. Brueghel l'Ancien, ou plutôt, en extrait une qualité cinétique qui fertilise le poème : il « aborde l'objet peinture, l'objet Bruegel, comme un complexe dynamique dont la structure

est en soi aussi complète, aussi compacte que tout autre objet là-dehors »¹.

L'intérêt littéraire du Docteur Williams pour P. Brueghel l'Ancien remonte à 1924. Le premier texte qu'il consacre à l'une de ses toiles, note A. Pailler, est « The Dance », même si « il est fait allusion aux toiles de Brueghel conservées à Vienne, dans l'ouvrage intitulé *A Voyage to Pagany* (1928), qui relate l'expérience européenne »². Puis, c'est au tour du livre V de *Paterson* où « William Carlos propose une recreation de *L'Adoration des Mages* »³. Âgé de soixante dix-sept ans, l'auteur élargira son attention à d'autres toiles de l'artiste qui « cristallis[e] son désir d'écrire »⁴, et composera ses fameux *Tableaux d'après Brueghel*. A. Pailler ne manque pas de relever l'ambiguïté d'un tel titre qui, d'un côté, pointe l'existence d'une source picturale des poèmes, de l'autre côté, désigne ces derniers comme des peintures, « véritables répliques verbales de ces toiles qui apparaissent en retour comme autant de pré-textes »⁵. L'écrivain transcrira dix œuvres, qui deviendront douze textes, les « Jeux d'enfants » étant diffractés en trois poèmes en raison de la « profusion »⁶ de l'ensemble pictural.

8-1 Le cinétisme des jeux d'enfants

Le dixième ensemble poétique du recueil, « Children's Games », est formé de trois poèmes numérotés, inspirés de la toile *Jeux d'enfants*, dont le sens et l'origine restent mystérieuses⁷. L'œuvre entre en résonance pour son thème du *theatrum mundi* avec deux autres œuvres de P. Brueghel⁸, *Les Proverbes flamands*, et *Le Combat de Carnaval et Carême*, réalisées à la même période.



Pieter Brueghel l'Ancien, *Jeux d'enfants*, 1560, huile sur bois, 118 cm x 161 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

«Children's Games»	«Jeux d'enfants »
--------------------	-------------------

1- *Ibid*, p.124.

2- Alain Pailler, Postface : *Tableaux d'après Bruegel* : amour de la peinture / peinture de l'amour, in *William Carlos Williams Asphodèle, suivi de Tableaux d'après Brueghel*, Paris, Points, 2007, p.241-248, p.242.

3- *Ibid*, p.243.

4- *Ibid*, p.241.

5- *Ibid*, p.241.

6- *Ibid*, p.241.

7- Amy Orrock, « Homo ludens : Pieter Brueghel's Children Games and the Humanist Educators », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, <<https://jhna.org/articles/homo-ludens-pieter-bruegels-childrens-games-humanist-educators/>>, en ligne, consulté le 6 septembre 2018.

8- *Ibid*.

I	I
<p>This is a schoolyard crowded with children</p> <p>of all ages near a village on a small stream meandering by</p> <p>where some boys are swimming bare-ass</p> <p>or climbing a tree in leaf everything is motion</p> <p>elder women are looking after the small fry</p> <p>a play wedding a christening nearby one leans</p> <p>hollering into an empty hogshead</p>	<p>C'est une cour d'école qui grouille d'enfants</p> <p>de tous âges près d'un village posé sur un petit cours sinueux</p> <p>dans lequel des garçons nagent à poil</p> <p>ou grimpent à un arbre en feuilles tout est mouvement</p> <p>des vieilles s'occupent du menu fretin un mariage de théâtre un baptême non loin on se penche</p> <p>en braillant dans un tonneau vide</p>
II	II
<p>Little girls whirling their skirts about until they stand out flat</p> <p>tops pinwheels to run in the wind with or a toy in 3 tiers to spin</p> <p>with a piece of twine to make it go blindman's-buff follow the</p> <p>leader stilts high and low tipcat jacks bowls hanging by the knees</p> <p>standing on your head run the gauntlet a dozen on their backs</p> <p>feet together kicking through which a boy must pass roll the hoop or a</p> <p>construction made of bricks some mason has abandoned</p>	<p>Des fillettes faisant tourner leurs jupes jusqu'à parfaite éclosion tou-</p> <p>pies plates hélices avec lesquelles on court dans le vent ou un jouet à 3 étages qu'il faut fouetter</p> <p>avec un bout de lanière pour le faire partir à Colin-Maillard à la queue-</p> <p>leu-leu aux échasses grandes et petites bâtonnets cochonnets boules à cochon pendu</p> <p>faire le poirier passer par les baguettes une dizaine sur leur séant</p> <p>agitent leurs pieds emmêlés entre lesquels un garçon doit passer lancer le cerceau ou une</p> <p>construction faite de briques qu'un maçon a abandonnées</p>
III	III
<p>The desperate toys of children their</p>	<p>Les piètres jouets des enfants leur</p>

imagination equilibrium and rocks which are to be found everywhere and games to drag the other down blindfold to make use of a swinging weight with which at random to bash in the heads about them Brueghel saw it all and with his grim humor faithfully recorded it	imagination leur équilibre et les rochers qui se trouvent partout et le jeu de renverser l'autre yeux bandés mouliner une charge avec laquelle au hasard cogner les têtes à l'entour Bruegel a vu tout ça et avec son humour grinçant l'a fidèlement noté ¹
--	--

La représentation simultanée de la toile, transférée en poésie, devient succession d'images visuelles. L'œil du poète semble bondir d'un détail à un autre de la peinture, à l'instar des enfants qui détalent. Dès le premier texte, les multiples gestes sont saisis au vol, comme pour illustrer le constat d'un *perpetuum mobile*, où « everything / is motion », mis en relief par Alain Pailler². Le fourmillement des formes verbales en -ing traduit un procès envisagé dans la continuité dynamique d'un faire, d'un fourmillement de micro-actions (« are swimming », « are looking », « climbing », « meandering by », « christening »...), que sont les jeux des enfants. Contrairement à la plupart des textes de W. C. Williams, il n'y a pas de suspens à l'intérieur d'une vision dynamique. Absolument tout, excepté la structure poétique, cadre du tableau vivant, bouge.

Chez P. Brueghel, les protagonistes sont globalement uniformisés. Les enfants ne se différencient pas nettement par leurs traits de figures d'adultes, au point que le tableau a pu être tenu pour une allégorie de la Folie. De même, dans le poème, les enfants ne sont pas individualisés. Il y a peu de silhouettes isolées, les actions se font en collectif (« some boys / are swimming »), avec la domination de la troisième personne du pluriel, et, en ce sens, elles semblent chorégraphiées. Similairement à « Canthara », avec l'évocation des petites filles, les jupes tournoient comme dans une danse (« Little girls / whirling their skirts about / until they stand out flat »), se confondant avec la rotation de la toupie (« tops pinwheels »). Comme de coutume, W. C. Williams s'attache au poids (« a swinging weight »), à la posture des pieds, ainsi qu'aux différentes figures gestuelles réalisées par les protagonistes, comme le

1- Traduction d'A. Pailler, *William Carlos Williams Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel*, *op.cit.*, p.164-165.

2- « Pour que le mouvement commence, William Carlos Williams ». A. Pailler, *William Carlos Williams Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel*, *op.cit.*, p.121.

poirier. Surtout, il est sensible, dans le dernier poème, aux déséquilibres dans lesquels les pratiques physiques engagent le corps, sans la stabilité d'un sol ferme. Les enfants doivent renégocier leurs points d'appui pour ne pas chuter, ce qui est traduit formellement par l'enjambement (« feet together kicking / through which a boy must pass / roll the hoop or a / construction. »)

Si l'on examine la peinture à partir des indications fournies par le poème, on se rend compte de la précision et de la fidélité de ce dernier. Le détail des jupes tournoyantes est tiré du deuxième plan à la gauche du tableau, où trois petites filles se trouvent près d'un plan d'eau, tandis qu'un garçon, derrière elles, tente d'escalader un tronc d'arbre. Les tonneaux et les cerceaux, au premier plan de l'image, expriment une vive impression de cinétisme. Au deuxième plan, devant la façade de la maison, on identifie les enfants qui s'amuse au cochon pendu la tête en bas, et ceux qui montent sur des échasses. W. C. Williams est fidèle à P. Brueghel dont il transpose littéralement la toile, sans pourtant être exhaustif. Quarante-vingt-dix jeux ont été identifiés sur la peinture et quelque deux cents silhouettes d'enfants ont été dénombrées, le poème n'en sélectionnant qu'un petit nombre parmi celles représentées sur la toile, comme le jeu, parodique, du baptême ou du mariage, (« a play wedding a christening »¹), avec peut-être pour horizon, chez P. Brueghel comme chez W. C. Williams, une satire religieuse. La présence des briques signifie que le poème et la peinture reposent sur une dynamique architecturale, qui est, semble-t-il, laissée inachevée chez W. C. Williams (« construction /made of bricks / some mason has abandoned »²).

Sur la toile, l'interaction des enfants va parfois jusqu'à la lutte âpre, miroir des comportements des adultes. La lucidité de l'observation et l'attitude moqueuse de P. Brueghel constituent un modèle pour l'art poétique de W. C. Williams (« Brueghel saw it all / and with his grim // humor faithfully / recorded / it »). Au niveau de l'espace représentant, le poème, avec ses assonances en [i], dont le deuxième tercet est un exemple (« tops pinwheels / to run in the wind with / or a toy in 3 tiers to spin »), et avec ses accélérations rythmiques, a, du fait de l'absence d'articles et de l'usage de mots brefs (« high and low tipcat jacks ») l'allure d'une comptine enfantine³, écho intertextuel possible à « The snow is dancing », quatrième mouvement de la suite pour piano en six mouvements, *Children's Corner* (1908) de Claude Debussy.

W. C. Williams pratique une esthétique excentrique dans son traitement de *Jeux d'enfants* conformément à une toile où le centre a disparu. À propos de la peinture, en effet, Amy Orrock commente : « The game motifs are all of a similar size and events at the center of the picture appear no more charged with importance than those at its edges. »⁴. En revanche, chez W. C. Williams, il ne reste rien de

1- « un mariage de théâtre un / baptême » traduction d'A. Pailler, *Ibid*.

2- « construction / faite de briques / qu'un maçon a abandonnées » traduction d'A. Pailler, *Ibid*, p.163.

3- *Ibid*.

4- « Les motifs des jeux sont tous de la même taille et les événements au centre de l'image n'apparaissent pas plus chargés d'importance que ceux sur ses bords. », Amy Orrock, « Homo ludens : Pieter Brueghel's Children Games and the Humanist Educators », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, <<https://jhna.org/articles/homo-ludens-pieter-bruegels-childrens-games-humanist-educators/>>, en ligne,

l'alternance rythmique des couleurs – bleu, rouge, jaune et brun –¹, qui confère plutôt un caractère de gaieté, quasiment d'ébriété, à la scène. L'« acte d'écrire [...] s'[e]mpare [du tableau] pour le précipiter dans l'espace de sa nécessaire défiguration /refiguration »² dynamique. « À l'objet pictural, W. C. Williams oppose [...] l'objet verbal, d'une incorruptible densité »³.

La comparaison du poème et du tableau révèle la fidélité de W. C. Williams à la peinture de P. Brueghel, ainsi que son intérêt minutieux pour le cinétisme de la scène. Les deux artistes convergent quant au traitement des miniatures des jeux, et quant à la configuration architecturale d'un espace décentré, équanime en chacun de ses points. Toutefois, le poète exacerbe la *densité* de la toile, par des procédés de syntaxe, de son, de sens et de versification, qui mettent en mouvement l'image peinte.

8-2 Noces paysannes

Un autre poème est intéressant à étudier, du point de vue de l'ekphrasis de la danse médiée par la peinture. Il s'intitule « The Wedding Dance in the Open Air », soit le « Bal de mariage en plein air », selon la traduction d'A. Pailler. Il s'agit du huitième texte du recueil, issu d'un cycle de dix ekphrasis. Composé de sept tercets, forme exemplaire des ekphrasis des tableaux de P. Brueghel par W. C. Williams, il s'intercale entre « The Corn Harvest » et « The Parable of the Blind ». On y retrouve la forme poétique en tercets.

«The Wedding Dance in the Open Air»	« Bal de mariage en plein air »
Disciplined by the artist to go round & round	Formée par l'artiste à faire des tours & des tours
in holiday gear a riotously gay rabble of peasants and their	endimanchée une joyeuse foule de paysans surexcités et leurs
ample-bottomed doxies fills the market square	gotons à larges croupes emplit la place du marché
featured by the women in their starched white headgear	mise en valeur par les femmes à coiffes blanches amidonnées
they prance or go openly toward the wood's edges	ils caracolent ou se dirigent sans gêne vers les lisières des bois
round and around in rough shoes and farm breeches	virevoltant avec leurs grosses galoches et en culottes de ferme
mouths agape Oya !	bouche bée Youpi !

consulté le 6 septembre 2018. Je traduis.

1- De ce point de vue, nous ne partageons pas la position d'A. Pailler pour qui « William Carlos Williams goûte la couleur presque autant que son illustre inspirateur Brueghel » (A. Pailler, *William Carlos Williams Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel*, *op.cit.*, p.122).

2- *Ibid*, p.124.

3- *Ibid*, p.125.

Le poème prend sa source dans un tableau intitulé *La Danse de la mariée en plein air* (1566), campant une noce paysanne dans une clairière. Le tableau est peint dans une dominante de couleurs chaudes – rouge, orangé, rose, jaune –, parsemées de touches de bleu et de vert pour les vêtements et la végétation. La scène au premier plan donne l'impression d'être observée en plongée par rapport aux danseurs. Les joueurs de cornemuses, se tiennent debout au premier plan, les pieds fermement campés dans le sol, à la droite de l'image. Les couples dansent par deux en ligne, en se tenant les mains, avec l'autre bras soulevé. La file souple des danseurs se prolonge vers l'arrière du tableau, où se trouvent des arbres et où s'amoncellent des figures plus nombreuses. Les visages sont expressifs, les physionomies, les postures et les gestes sont diversifiés. La scène converge vers un point de fuite situé à l'arrière droit du tableau.



P. Brueghel, *La Danse de la mariée en plein air*, 1566, huile sur panneau de bois, 119,4 cm × 157,5cm, Detroit Institute of Art.

Les manches des tuniques sont larges et bouffantes. Le peintre est attentif à la façon dont le vêtement, en bougeant, gonfle, flotte au vent, forme des plis, notamment au niveau des tabliers, des coiffes et des jupes des deux femmes au premier plan. On note l'opulence des ventres d'homme, les formes girondes des personnages féminins. Les pieds demeurent enracinés dans le sol, les mains sont placées sur les hanches. Les couleurs traduisent une vive atmosphère de gaieté et de sensualité du bal. Elles confèrent une intensité rythmique au tableau, en renforçant l'effet d'une foule mêlée. Les silhouettes se détachent avec un relief particulier sur le fond noir. Les femmes sautillent, se cambrent ou se penchent dans une composition picturale dynamique.

Comme pour « Children's Games », le poète s'attache à traduire les contours des silhouettes (« [...] the women / in their starched / white headgear ») et à détailler la composition de la toile. À nouveau, il se concentre sur l'expression du mouvement (« they prance or go openly / toward the wood's / edges »), plutôt que sur la précision des couleurs. La première strophe du poème esquisse en la simplicité du vers (« Disciplined by the artist / to go round / & round ») un mouvement circulaire abstrait, éternité du derviche tourneur ou de jupes qui tournent, sans la mention d'un sujet humain. Martha J. Kaufman

1- *Ibid*, p.156-157, traduction d'Alain Pailler.

écrit à ce propos au sujet du mouvement dansant du poème :

Williams stirs the round, repetitive dance into movement through spare three line stanzas, rather than a block of twelve lines, suggesting, in the space between stanzas, the still forms surrounding the dancers.¹

Le poème entre en outre en relation étroite avec « The Dance » : « Like “the Dance”, the r sounds, open vowels and enjambment of lines work to create a rhythmic sensation of dancing »². Les rêches allitérations en -r sont légion dans la deuxième strophe, évoquant une gaieté fruste, à l'image de la tenue des paysans (« rough shoes »). La composante sonore intervient aussi sous la forme de l'exclamation onomatopéique « Oya ! ». Mais si « The Dance » se caractérise par la compacité d'un vers non ponctué, celui-ci présente une forme plus épurée, tout en reprenant les mêmes termes, ainsi que l'image du tournoiement (« go round », « prance », « around and around »). Une fois de plus, W. C. Williams insiste sur la position des pieds qui adhèrent au sol même du poème. Néanmoins, le mouvement dansant du poème s'est aéré. Doté de un à cinq mots par ligne, le texte est d'une densité moindre ; en ses interstices centraux, en ses marges latérales et en ses enjambements, il respire. Au lieu d'un mouvement circulaire, le poème esquisserait plutôt la forme de la spirale³. « The Wedding Dance in the Open Air » » développe donc un espace de « plein air » pour l'imagination du lecteur, chargé d'actualiser mentalement sa dimension de mouvement. L'artificialité de l'illusion référentielle et la qualité d'ekphrasis au second degré de l'œuvre est en outre exhibée, le tableau étant poétiquement « [d]isciplined by the artist ».

W. C. Williams prise chez P. Brueghel sa prédilection pour des sujets populaires, qui laissent une large place à la représentation des danses traditionnelles. Dans ses traductions poétiques des tableaux cités, il exacerbe, plus que la couleur, la composante cinétique des silhouettes humaines, qui lui permet de réanimer l'image peinte par un verbe aux qualités dynamiques, aux niveaux sémantiques, sonores, syntaxiques, ainsi qu'au niveau de la spatialité du vers.

8-3 Le mouvement dansant du texte poétique à travers « Danse russe » et « The Dance »

Nous analyserons à présent en miroir «Danse russe» (1) et «The Dance» (2), deux poèmes centraux de W. C. Williams, ayant pour point commun d'exhiber dès le paratexte la place qu'ils accordent à l'art chorégraphique, le second seulement étant une ekphrasis au second degré de danse. Dans les titres des textes, l'absence de déterminant contraste face à l'emploi de l'article défini : d'un côté (1), le nom commun est employé dans son extension maximale, de l'autre côté (2), une forme de danse spécifique est actualisée, qui pourrait représenter le parangon de l'art chorégraphique (« the dance »). Ajoutons

1- « Williams élance la ronde, la danse répétitive en mouvement à travers trois minces vers plutôt qu'un bloc de douze vers, suggérant, dans l'espace entre les strophes, les formes immobiles entourant les danseurs. » Martha Jane Kaufman, *Light Foot in the Margins : the Dancing Body in the Modernist Poetry*, op.cit., p.64. Je traduis.

2- « Comme "La Danse", les sons en -r, les voyelles ouvertes et les enjambements des vers créent une sensation rythmique de danse. » *Ibid*, p.64. Je traduis.

3- « Instead of the circular movement of “the Dance,” which brought the reader back to the beginning at the end, the movement spirals downward in a pull that feels gravitational. » « Au lieu du mouvement circulaire de "la danse", qui ramène le lecteur de la fin au début, on a un mouvement de spirale vers le bas dans une traction qui a l'air gravitationnelle. » *Ibid*, p.64. Je traduis.

pour ces considérations liminaires que nous lisons dans l'adjectif « russe » un quasi-anagramme phonique, de « sure » (« sûr », « affirmé », en anglais), qualificatif qui définit intrinsèquement la danse pour le poète-médecin, auteur de l'affirmation : « only the dance is sure »¹.

Le premier texte compte dix-neuf vers, le second douze². « The Dance », comportant, dans chaque vers, six à huit mots principalement monosyllabiques, offre l'impression d'une compacité saturée. Le poème s'étire à l'horizontale comme une ligne assouplie en boucles, que figure le retour au vers suivant, par le système des enjambements externes. Contrairement à « Danse russe », le texte imprimé représente non pas la figure des danseurs, mais le trajet de leurs pas au sol, et la forme de la ronde. Sous des modalités différentes, le parcours spatial de la foule dans « The Dance », et la station verticale du danseur à travers « Danse russe », on observe une adéquation entre mouvement dansé et mouvement dansant du texte poétique ; le bloc de texte devient lettre-corps. « Danse russe » comporte, quant à lui, de deux à huit mots par vers. La densité de la lettre, par rapport au blanc de la page, est donc, de beaucoup moindre. Par conséquent, le corps-texte semble moins compact que dans « The Dance ». Le poème produit l'impression d'une corporéité aérienne, alors qu'elle est terrienne et enracinée à travers l'autre texte.

Pour Martha Jane Kaufman, il existe deux sortes principales de représentations de la danse chez W. C. Williams : une danse sociale festive, et une danse créative solitaire de l'écrivain. Dans cette perspective, « The Dance » appartient à la première catégorie, « Danse russe » à la seconde³. Néanmoins, les deux poèmes sont marqués par un même aspect carnavalesque, révélant la libre expression de soi par le mouvement : « the movements of the dancers are detailed, parts of the body are made visible, and the dance itself tends to the Dionysian – at times to a Rabelaisian obscene. »⁴ Étudions dans le détail chacun des textes pour comprendre comment la danse forme chez W. C. Williams la figure même du mouvement dansant du poème.

A- «Danse russe» ou la danse libre faite page

«Danse russe»	« Danse russe »
<p>If when my wife is sleeping and the baby and Kathleen are sleeping and the sun is a flame-white disc in silken mists above shining trees,—</p>	<p>Si lorsque ma femme est endormie et le bébé et Catherine aussi et le disque blanc du soleil flamboie dans les brumes de soie au-dessus d'arbres étincelants, —</p>

1- Voir chapitre précédent.

2- La disposition des deux poèmes reste encore traditionnelle, dans le sens où elle n'utilise pas du vers triadique, que W. C. Williams mettra au point dans les dernières années de sa vie.

3- Martha Jane Kaufman, *Light Foot in the Margins : the Dancing Body in the Modernist Poetry*, Wesleyan University, a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts, 2008, p.62.

4- « les mouvements des danseurs sont détaillés, des parties du corps sont rendues visibles et la danse elle-même tend vers le dionysiaque – parfois à un obscène rabelaisien » B. Fisher, « "The mind dances with itself" : Choreographic Idiom in Williams and Stevens », *op.cit.*, p.18. Je traduis.

<p>if I in my north room dance naked, grotesquely before my mirror waving my shirt round my head and singing softly to myself: "I am lonely, lonely. I was born to be lonely, I am best so!" If I admire my arms, my face, my shoulders, flanks, buttocks against the yellow drawn shades—</p> <p>Who shall say I am not the happy genius of my household?¹</p>	<p>si moi dans ma chambre au nord je danse nu grotesque devant mon miroir faisant tourner ma chemise autour de ma tête et me chantonnant à moi même : « Je suis seul, tout seul. Je suis né pour être seul, c'est mieux ainsi ! » Si j'admire mes bras, mon visage, mes épaules, mes flancs, mes fesses contre les stores jaunes baissés –</p> <p>Qui osera dire que je ne suis pas le bon génie de ma maisonnée ?</p>
---	---

« Danse russe » est issu du recueil *Al que Quiere* (1917). C'est sans doute l'un des poèmes les plus fameux et les plus abondamment commentés de W. C. Williams, « daring, provocative, yet disarmingly droll »². Comme le relève B. Fisher, il a donné lieu aux interprétations les plus diverses³. En comparaison avec la frénésie de « The Dance », il présente une relative indigence de mouvements ; en fait de danse, il s'agit plutôt de poses du sujet face à son reflet au miroir, un simulacre grotesque de pantomime théâtrale. Alors que le vocabulaire relatif au geste est très précis et abondant dans « The Dance », il est minimal dans « Danse Russe » (« danced », « waving ») et, pour l'essentiel, les actions présentées sont non spécifiques (« singing [...] to myself » « admire »). La description de la danse est fortement réduite et, apparaît, passé le titre, de manière indirecte.

Ce poème de dix-neuf vers campe l'autoportrait d'un homme au foyer, mari et père d'un jeune enfant.

In "Dance russe", the dominant figure dances in his own room, in his own house, in the midst of his sleeping family. Reflected from the silvery surface of the mirror are the interpenetrating planes of Williams' personal activities – as paterfamilias, ironic pediatrician, fertility god, and prolific poet.⁴

Tandis que la maisonnée est endormie et que le temps semble suspendu au beau milieu d'une atmosphère crépusculaire (« and the sun is a flame-white disc in silken mists above shining trees »), le personnage, présenté tel un génie de la maison, jouit d'un moment d'intimité. Son aspect malicieux rappelle un domovoï, esprit domestique de l'ancienne Russie, ce qui pourrait expliquer le titre du texte. Durant la nuit, il s'adonne à sa liberté, qu'exprime ce moment de danse. Son sensualisme, son individualisme et son sens du carnavalesque⁵ font aussi songer à *Sanine* (1907) de l'écrivain russe Mikhaïl

1- William Carlos Williams, *Poèmes*, édition bilingue, Paris, Aubier Montaigne, 1981, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jacqueline Saunier-Ollier. C'est cette dernière traduction que nous faisons figurer en regard de l'original.

2- « audacieux, provocateur, mais nous désarmant par sa cocasserie » *Ibid*, p.14. Je traduis.

3- Voir par exemple : « Jerome Mazzaro interpreted the posturing of the lonely genius loci, in part, as "a variation on David's dancing naked before the Ark of the Lord" and suggested that "God has here become the speaker's mirror image" » « Jérôme Mazzaro a interprété la posture du *genius loci* solitaire en partie comme "une variation de la danse de David nu devant l'Arche du Seigneur" et a suggéré que "Dieu est ici devenu l'image en miroir du locuteur" » *Ibid*, p.15. Je traduis.

4- B. Fisher, « "The mind dances with itself" : Choreographic Idiom in Williams and Stevens », *op.cit.*, p.15. « Réflétées par la surface argentée du miroir, les activités personnelles de Williams : en tant que paterfamilias, pédiatre ironique, dieu de la fertilité et poète prolifique. » Je traduis.

5- Le carnavalesque ne manque pas de mettre en relation « Danse Russe » avec « The Dance ».

Artsybachev (1878-1927). Ce roman scandaleux s'intitule d'après le nom de son héros éponyme, qui devint une antonomase courante dans l'Europe du début du XX^e siècle. À partir de cette dernière, on forma le substantif « saninisme » pour désigner la sympathie de la jeunesse vis-à-vis des idées nihilistes, anarchistes, et révolutionnaires en matière de mœurs, qui se trouvaient exprimées dans l'ouvrage¹. B. Fisher propose en effet une interprétation allant dans le sens de la subversion :

[The] figur[e] appear[s] a little demented, deliciously Dionysiac, liberated in a snatched moment when [he] think[s] no one is watching. [It] show[s] a solitary inventive act, deviant, physical, transitional.²

Bien plus, le titre du poème fonctionne comme un signal incitant le lecteur à détecter des intertextes chorégraphiques. Tandis que les brumes lunaires peuvent faire songer aux voiles vaporeux d'I. Duncan, on se souvient du scandale qu'avaient déclenché les premières représentations de *L'Après-midi d'un faune*³, le faune se masturbant sur l'écharpe abandonnée par la grande nymphe. Faune au foyer⁴ dirait-on, avec l'expression d'« happy genius », le personnage primitiviste du poème possède les caractéristiques de cet être mythologique, comme la sensualité et la malice.

Le mouvement dansé concerne la gestuelle et les mimiques burlesques d'un homme nu face au miroir, dans un texte qui constitue probablement un autoportrait de l'auteur. On reconnaît aussi dans cette silhouette malicieuse l'influence du *Faune* de V. Nijinski. Le titre du poème semble une allusion aux « Ballets Russes », d'autant qu'il figure en français, encadrant un texte rédigé en anglais. Au sujet de « Danse russe », L. Véza note qu'« il s'inscrit [...] dans un contexte historique précis »⁵ et relève l'hypotexte que constituent les danses de V. Nijinski⁶. De la même façon, Julia Hoydis note que « it seems that it was Nijinsky's performance of *L'Après-Midi d'un Faune*, which Williams saw in Paris in 1916, which inspired the figure of the satyr »⁷. Selon une autre source, les Ballets Russes se trouvaient à New-York en 1916 et W. C. Williams aurait pu assister sur place à leurs spectacles⁸. L'hommage aux Ballets Russes pourrait aussi receler les accents d'une parodie du *Prélude à l'après-midi d'un faune* et du

1- Voir à ce sujet Otto Boehle, *Erotic nihilism in late imperial Russia : the case of Mikhaïl Artsybashev's Sanin*, Madison, University of Wisconsin Press, 2009.

2- B. Fisher, « "The mind dances with itself" : Choreographic Idiom in Williams and Stevens », *op.cit.*, p.16. « La figure apparaît un peu démente, délicieusement dionysiaque, libérée dans un moment saisi à la volée quand elle pense que personne ne la regarde. Elle révèle un acte d'invention solitaire, déviant, physique, transitoire. » Je traduis.

3- Voir première partie.

4- Par le thème du foyer, le poème fait pendant à la thématique autobiographique de l'amour filial et à la crainte de la vieillesse évoquées dans « Waiting », tiré du même recueil.

5- Laurette Véza, *William Carlos Williams*, Paris, Seghers, 1974, p.37.

6- « Et s'il faut danser seul, c'est à Nijinski que Williams demande l'ivresse de sa frénésie rythmique. » *Ibid.*, p.36.

7- « il semble que ce soit la performance de Nijinski dans *L'Après-Midi d'un Faune*, que Williams a vu à Paris en 1916, qui ait inspiré la figure du satyre », Julia Hoydis, « "Only the Dance is Sure." Dance and Constructions of Gender in Modernist Poetry », *op.cit.* Je traduis. « in stark contrast to the morbid dancer-martyr in Eliot's poem, Williams' satyr is "the happy genius of my household", celebrating the harmonious union with its own sensuality. Again, the satyr figure, like the rose, appears androgynous and removed from any clear male/female gendering. » « En contraste prononcé avec le danseur-martyr morbide du poème d'Eliot, le satyre de Williams est « le génie heureux de ma maison », célébrant l'union harmonieuse avec sa propre sensualité. Encore une fois, la figure de satyre, comme la rose, apparaît androgyne et éloignée de tout déterminisme de genre masculin / féminin clair. » *Ibid.* Je traduis.

8- Voir B. Fisher, « "The mind dances with itself" : Choreographic Idiom in Williams and Stevens », *op.cit.*, p.18.

Sacre du printemps.¹

Le poème a pour objet un « je » omniprésent. Le pronom personnel ne revient pas moins de six fois dans le texte sous sa forme tonique, et sa lettre (I) le scande rythmiquement². De sa verticalité graphique, il inscrit l'existence d'un sujet tendu vers l'affirmation de son propre élan vital. Ce dernier se met à danser nu face à son miroir et jouit, tel un Narcisse, de la contemplation de son reflet, dans une scène aux connotations onanistes. Le grotesque (« grotesquely ») semble impliquer une dissociation du je, soit qu'il adopte le regard de la société sur lui-même, soit que le je social de père et d'époux constitue une entrave à la jouissance individuelle.

J. Hoydis a noté la proximité de l'espace représentant du poème avec la danse moderne³. « Danse russe » s'étire verticalement sur la page, reproduisant la posture verticale du je (« I ») debout. C'est comme si le poème cherchait à épouser figuralemment la stature du sujet-danseur, qui, projeté au miroir du texte, devient bloc vertical de caractères imprimés⁴. La lettre s'accorde avec l'être d'un « je » au tonus postural ferme, grandi, élané vers le ciel.

Simultanément, la scène est empreinte d'une joie et d'une légèreté communicatives. Le poème met en relief la nécessité d'une expression libre de soi, dans un contexte où la nudité possède une fonction ludico-érotique. Au-delà de ce premier niveau interprétatif, la solitude, source d'enthousiasme pour le personnage, semble considérée de manière critique, comme si le mythe du génie poétique subissait en la figure du faune au miroir une déformation ironique et grinçante.

Les enjambements n'ont pas le même effet que dans « The Dance ». Loin de figurer les trajets spatiaux du danseur, ils produisent une tension narrative, dans la mesure où ils instillent un blanc entre la fin du vers et le début du suivant. Il se crée un léger suspens, faisant coïncider la respiration de celui qui danse avec le souffle du lecteur, car l'achèvement de chaque vers demeure différé, déporté d'une ligne à l'autre. De ce fait, une correspondance synesthésique s'établit pour le lecteur entre la forme visuelle du texte et l'impression de mouvement. Au niveau de l'espace représentant du poème, on perçoit un corps souple à l'affût, traversé par une certaine tension, communiquant au lecteur la sensation de muscles bandés.

Le poème est bâti sur une seule phrase consistant en une longue protase des vers 1 à 10, et en une brève apodose, isolée du reste du texte, dans les deux derniers vers. La protase est formée de trois subordonnées de condition introduites par la conjonction « If », utilisée à trois reprises. L'apodose se compose d'une proposition principale sous forme de question oratoire. Le poème repose sur l'élan

1- *Ibid*, p.18.

2- « In "Danse Russe", the personal, possessive, and reflexive pronouns occur no less than 17 times, the proliferation of the capital letter "I" demonstrating the same vertical erectedness as the columnar stanza. » *Ibid*, p.16. « Dans "Danse Russe", les pronoms personnels, possessifs et réflexifs n'apparaissent pas moins de 17 fois, la prolifération de la lettre majuscule "I" manifestant la même érection verticale que la strophe en colonnes. » *Ibid*, p.18. Je traduis.

3-Julia Hoydis, « "Only the Dance is Sure." Dance and Constructions of Gender in Modernist Poetry », *op.cit.*

4- Pour nuancer quelque peu la lecture précédente, on pourrait voir, dans le bloc des dix-sept premiers vers, le corps du danseur, tandis que les deux derniers vers en formeraient la tête. Ces derniers introduisent en effet un renversement logique, une volte marquée par la question directe, comme si le poème, littéralement, avait la tête en bas. Le texte produirait ainsi la figure d'un fou dansant la tête en bas, donnant libre cours à ses excentricités. Cette seconde lecture accentuerait la dimension carnavalesque du texte.

conjectural de la protase, qui se résout dans une conséquence ayant force d'évidence. Toute la première partie correspond à un mouvement d'élévation, tandis que la pointe de la conclusion marque un retour soudain et inattendu vers le sol.

Le sujet s'attarde sur les parties de son corps qu'il contemple et énumère à loisir de haut en bas (« my arms, my face, / my shoulders, flanks, buttocks. »). L'intérêt du sujet pour les membres supérieurs ravive le souvenir de *L'Après-midi d'un faune*, où « l'importance accordée aux bras, aux mains et au buste par rapport aux jambes constituait une révolution »¹. Le déterminant possessif « my » scande le geste sollipsiste d'auto-célébration de soi. L'évocation, trop délicate pour ne pas être maniérée, des voiles de la lune, avec la déformation sonore de « mists » en « disk », la répétition pataude du verbe « sleeping » confèrent une ironie grimaçante au poème, que W. C. Williams n'a pas manqué d'accentuer dans les lectures à haute voix qu'il a données du texte².

À travers « Danse russe », le faune au miroir épouse les points de vue de danseur et de spectateur de soi. Cet être n'est pas vraiment seul puisqu'il interagit avec son reflet ; au fond, c'est cette perception de l'autre en soi que le poème s'attache à cerner. De la sorte, le texte demeure indécidable, oscillant entre dance et mock-dance, entre éloge et pastiche. Il est significatif dans l'œuvre de Williams où, observe J. Hoydis, « la danse est souvent le symbole d'un processus artistique qui fusionne des fragments en une unité pourtant fugace »³.

B- « The Dance » : une ronde textuelle compacte



Pieter Brueghel, *Kermesse* (ou *Danse paysanne*) (1567-8), huile sur toile, 114 X 164cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

«The Dance»	« La Danse »
In Brueghel's great picture, The Kermess, the dancers go round, they go round and	Dans le grand tableau de Bruegel, La Kermesse,

1- Christophe Corbier, *L'Après-Midi d'un Faune* de Nijinski, octobre 2010, <<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/apres-midi-faune-nijinski>>, en ligne, consulté le 26 août 2018.

2-William Carlos Williams, Penn Sound, Center for Programs in Contemporary Writing, <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Williams-WC.php>>, en ligne, consulté le 24 décembre 2018.

3- « like in “Danse Russe”, dance is often the symbol of an artistic process which merges fragments into a, however fleeting, unity », J. Hoydis, « "Only the Dance is Sure." Dance and Constructions of Gender in Modernist Poetry », *op.cit.* Je traduis.

<p>around, the squeal and the blare and the tweedle of bagpipes, a bugle and fiddles tipping their bellies (round as the thick-sided glasses whose wash they impound) their hips and their bellies off balance to turn them. Kicking and rolling about the Fair Grounds, swinging their butts, those shanks must be sound to bear up under such rollicking measures, prance as they dance in Brueghel's great picture, <i>The Kermess</i>.¹</p>	<p>les danseurs tournent, ils tournent et autour, le couinement et beuglement et tournoiement des cornemuses, un clairon et des violons basculent leurs ventres (tournent comme les verres aux bords épais dont ils font descendre le contenu) leurs hanches et leurs ventres privés d'aplomb pour se tourner. Ruant et roulant autour du Champ de Foire, balançant leurs popotins, ces jarrets doivent être solides pour tenir le coup sous de telles mesures entraînant, sautillant en dansant dans le grand tableau de Brueghel, <i>La Kermesse</i>.²</p>
--	---

« *The Dance* » présente des phénomènes intéressants au niveau de sa structure accentuelle, de la distorsion entre le schéma métrique et la syntaxe, de son patron phonique tissé d'allitérations et d'assonances. En un mot, le mouvement dansant se fait mimétique du mouvement dansé – une ronde de paysans au rythme endiablé et dont le trait principal est la pesanteur des corps –. « *This is no brilliant gipsy fandango but there is a mounting animal excitement that climaxes as the circle joints and closes – but does not stop.* »³

« *The Dance* » forme un bloc textuel dense qui se déploie horizontalement, plutôt que verticalement. Il s'agit d'une danse paysanne collective dans un contexte villageois, non d'une danse solitaire devant le miroir, même si, dans les deux cas, le corps dansant est associé à un sentiment de fête. Une différence supplémentaire réside dans le fait que le point de vue sur la scène demeure ici extérieur (*they*), tandis qu'il est intériorisé dans « *Danse Russe* »⁴. Bien que les deux textes se définissent par l'importance qu'ils allouent à la fonction scopique, dans le premier cas, le danseur se donne à lui-même son propre spectacle tandis que, dans le second, il n'y a pas de spectateur mentionné. C'est cette fois un locuteur non engagé dans la scène qui fait de la danse paysanne un spectacle.

Bien plus, la problématique de l'intimité n'a plus cours. « *Danse russe* » évoque la tentation solipsiste de la contemplation de soi. « *The Dance* » exprime, à l'opposé, une liesse collective, la communion d'une masse compacte d'individus. La joie n'est plus liée à la solitude mais à la présence d'autrui, à la participation à un même corps. Il n'y a plus de différenciation des individus vis-à-vis du groupe social ; le même prime par rapport à l'autre. Le pronom « *they* », décliné sous la forme des déterminants possessifs « *their* », englobe les danseurs dans un ensemble uniforme, un organisme tentaculaire animé d'une énergie unique. Si de nombreux paysans prennent part à la danse, ces derniers se caractérisent par une pesanteur identique. W. C. Williams ne s'intéresse pas à des êtres exceptionnels, mais à des gens ordinaires dont son activité de médecin le rapproche⁵.

1- W. C. Williams, « *The Dance* », *The Wedge*, Massachussets, The Cummington Press, 1944.

2- Je traduis.

3- B. Fisher, « "The mind dances with itself" : Choreographic Idiom in Williams and Stevens », *op.cit.*, p.17. « Ce n'est pas un fandango gitan brillant mais il y a une excitation animale qui culmine tandis que le cercle se forme et se ferme - mais il ne s'arrête pas. »

4- Si l'on était en prose, on parlerait de narration autodiégétique dans le premier poème – le narrateur se confond avec le personnage –, hétérodiégétique dans le second.

5- Elle l'amène peut-être aussi à se concentrer davantage sur la vie des corps.

Si l'on poursuit plus loin l'investigation, on s'aperçoit que les deux poèmes accordent une place à un dispositif de représentation pictural. Dans « Danse russe », il se met en place par l'intermédiaire du miroir, qui fournit à la pulsion scopique une occasion de se déployer. « The Dance » s'avère plus complexe puisqu'il s'inspire d'un tableau de P. Brueghel l'Ancien¹ représentant une danse paysanne, dont il offre une traduction poétique. Le texte constitue donc une ekphrasis au deuxième degré, qui fait du poème un régime mixte, pictural et chorégraphique. En même temps, le poème constitue une forme intermédiaire qui fixe la danse telle qu'elle apparaît dans la peinture selon l'imagination du poète.

Le mot « kermesse »², qui réfère au titre du tableau, au premier vers, désigne une foire ou un carnaval en plein air. La danse valorise les forces de vie et le tableau vante les plaisirs de l'ici-bas. Pour un jour, les valeurs religieuses sont levées, remplacées par la licence et les plaisirs de la chair. Sur la toile de P. Brueghel comme dans « The Dance », les paysans s'abandonnent à l'élan de la fête pendant le Carnaval, donnant libre cours à leur faim, à leur soif, à leur appétit de musique et de danse. C'est une période de l'année où les normes sociales deviennent momentanément moins contraignantes. La ronde laisse place à l'expression d'une spontanéité. Elle relève en effet de ce que, en russe, on appelle « пляска », la danse populaire, villageoise, traditionnelle, par opposition au « танец », la danse normée, régulée, jadis réservée à l'aristocratie³.

Le poème retient de la peinture, à travers des notations visuelles et sonores, la vitalité et la lourdeur des mouvements. L'élan de la danse est façonné par la forme souple de la ronde, grâce aux structures du langage et à la *mesure*⁴ chère à W. C. Williams. « La Danse » s'apparente aussi à une traduction, à travers l'outil linguistique, des couleurs et des masses. W. C. Williams, semble-t-il, a concentré son attention sur les formes arrondies des silhouettes de la peinture – visages bouffis, jupes pleines, corps et membres potelés, cornemuses rondes, cercle de la farandole – qu'il a transférées à la structure de son poème. Il emploie le vers libre, mais la régularité des accents donne l'impression d'un trimètre amphibraque :

The poem is twelve even lines arranged in a block, perhaps to emphasize the movement of the dance caught in the fixed angular space of the canvas. The lines are in triple meter with the emphasis on the first beat suggesting a waltz.

1- En 1924, W. C. Williams avait vu les œuvres de P. Brueghel du Kunsthistorisches Museum à l'occasion de son troisième voyage en Europe.

2- Le TLF donne la définition suivante du terme : « Fête patronale, grande foire annuelle célébrée en plein air, bruyamment et dans une atmosphère de licence, en Hollande, Belgique et dans le nord de la France. ».

3- « Пляска, в отличие от танца, это стихийное движение: пляска цыган, пляска на празднике, мы пляшем от радости, или у нас нервы пляшут. [...] Народные танцы связаны с обычаями, календарными и религиозными праздниками, их невозможно представить на сцене. » « La danse libre, contrairement à la danse normée, est un mouvement spontané : la danse des gitans, la danse pendant une fête, nous dansons de joie ou ce sont nos nerfs qui dansent. [...] Les danses folkloriques sont associées aux coutumes, au calendrier et aux fêtes religieuses, elles ne peuvent être imaginées sur scène. » Ирина Сироткина: « Наше тело — убежище от пропаганды » : Как научиться понимать современную хореографию », *op.cit.* Je traduis.

4- Dans une lettre datant de 1955, W. C. Williams écrit : « Poetry began with measure, it began with the dance, whose divisions we have all but forgotten but are still known as measures. » William Carlos Williams, *The Selected Letters of William Carlos Williams*, John T. Thirlwall (ed.), New York, New Directions, 1969, p.331. « La poésie a commencé avec la mesure, elle a commencé avec la danse, dont nous avons presque oublié les divisions, mais qui sont toujours connues comme des mesures. » Je traduis.

« The Dance » (1944) contraste singulièrement avec des poèmes antérieurs, plus statiques, comme « La Brouette rouge » (1923). Ici, les paysans s'adonnent à la joie cinétique jusqu'à s'étourdir. La danse est sauvage et primitive. Leurs corps sont lourds et malhabiles, ils évoluent accompagnés de la musique des instruments mais, dirait-on, à contretemps. Le poème trahit l'énergie brute d'une transe.

Williams brings the dancers' awkwardness into the poem through tension between enjambment and poetic devices. Sentences spill over line-breaks and the reader must continue moving forward over internal rhyme and alliteration that provide the sense of repetition, as in a circle dance. Poetic devices often come up in a way that does not quite fit easily in the rhythmic flow of the piece, creating the sense of a clumsy, drunken dance¹

La reprise du même son vocalique dans le terme « round » et ses composés, ainsi que dans les mots rimant avec lui, souligne le schème de répétition à l'œuvre dans la danse. Les mots pleins – noms, verbes, adjectifs – monosyllabiques, reçoivent un accent. Les accents toniques correspondent au moment où les danseurs sautent ou soubresautent en marquant la cadence du pied, c'est-à-dire au temps fort de la danse. La structure accentuelle du poème est donc isométrique de celle de la farandole. Rappelons que, dès 1917, dans son essai "America, Whitman and the Art of Poetry", W. C. Williams écrivait : "The origin of our verse was the dance"², une pensée que le poème confirme.

Pour mimer une danse vertigineuse sans fin, la syntaxe n'offre pas de pause pour l'œil ou la voix, sinon au huitième vers. En l'absence de point final, le lecteur est forcé de continuer la lecture jusqu'au bout, sans le loisir de reprendre son souffle, comme celui qui ne pourrait s'arrêter, sous peine de briser le cercle de danse. Avec ses incessants retours à la ligne et son absence de pause, le texte produit une impression de tournis. La règle de concordance entre la phrase et le vers n'est pas respectée : les enjambements se multiplient, ne fournissant aucun arrêt. Le deuxième vers s'achève anormalement avec la conjonction de coordination "and". De même, les déterminants "the" et "those" sont isolés des noms qu'ils accompagnent, tandis que la fin d'un vers coupe un mot en deux ("thick-sided"). En outre, il n'y a pas de majuscules au début des lignes et le poème commence et se termine par le même vers, pour produire l'impression d'un éternel retour ; arrivé à la fin, le lecteur est incité à revenir au début. La structure du poème est cyclique, à l'image de la temporalité paysanne, rythmée par les festivités du calendrier.

La comparaison des deux poèmes a été l'occasion de comprendre comment, chez W. C. Williams, la danse, transférée dans l'espace représenté et l'espace représentant, devient figure textuelle. Mais dans un cas, il s'agit d'une danse solitaire, intime, dont l'exécutant joue aussi le rôle de spectateur, alors que, dans

1- « Williams véhicule la gêne des danseurs dans le poème à travers la tension entre l'enjambement et les dispositifs poétiques. Les phrases se répercutent sur les sauts de ligne et le lecteur doit continuer à avancer le long de la rime interne et de l'allitération qui apportent un sentiment de répétition, comme dans une danse en cercle. Les dispositifs poétiques apparaissent souvent d'une manière qui ne convient pas tout à fait au flux rythmique de la pièce, créant le sentiment d'une danse maladroite et ivre » *Ibid*, p.63. Je traduis.

2- Il nuance : «Even if it had not been the dance, the heart when it is stirred has multiple beats, and verse at its most impassioned sets the heart violently beating» William Carlos Williams, "America, Whitman and the Art of Poetry," *Poetry Journal*, 8, 1917, p.23. « Même si ce n'avait pas été la danse, le cœur quand il est agité connaît de multiples battements et le vers le plus passionné fait battre violemment le cœur. » Je traduis.

l'autre cas, il est question d'une foule paysanne aperçue du dehors, où la danse connote le plaisir collectif. Les qualités de mouvement dansant sont également très différentes : si « Danse Russe » trace la silhouette verticale du « je » poétique, « The Dance » esquisse, par le biais des enjambements, des allitérations, du rythme de l'amphibraque et des sonorités lourdes, le parcours à la fois musical et spatial de la danse paysanne.

C- Analyse d'une lecture performée à partir de « Danse russe » et « The Dance »

Pour qu'émerge la danse dans l'esprit du lecteur, il faut que, dans la lecture, la trame textuelle que forme le poème soit temporalisée et animée en son for intérieur. Ce trajet de réception double celui du transfert intersémiotique de la peinture au poème. Nous verrons à présent comment notre examen analytique de « Danse Russe » et « The Dance » est conforté par la perception de la qualité dansante des poèmes par le lecteur, à travers deux expériences de lecture performée, menées en mars 2017 au studio du pôle de recherche Boom Structur' à Clermont-Ferrand.

C1/ Deux lectures performées de « Danse russe »

Avec ce poème, il a été décidé de travailler à partir d'une lecture individuelle préalable, puis d'une improvisation incluant la lecture à haute voix du texte en langue originale par l'un des participants. Les trois intervenants¹ ont décidé ensemble du dispositif. Deux situations ont été successivement mises au point lors de cette recherche chorégraphique autour de la question de l'altérité et du motif du miroir². Dans les deux lectures performées, le miroir n'est pas symbolisé par l'usage d'un accessoire, mais il joue un rôle notable dans la danse en occupant une certaine portion d'espace imaginée par les participants. Il marque dans les deux cas la limite, rejouée, entre le « je » et son reflet.

Dans la première expérience, deux participants dansaient l'un en face de l'autre, tandis que la troisième lisait le poème à haute voix en langue originale, qui servait pour ainsi dire de bande son à leurs mouvements. Les deux personnes étaient placées en vis-à-vis, de côté par rapport au public, l'une dansant le rôle du « happy genius » du poème, l'autre, son reflet, répétant les gestes de la première interprète en miroir. Dans la deuxième expérience, face au public, une seule participante improvisait une danse devant un miroir physiquement absent, mais présent sur sa scène mentale, le poème étant simultanément lu à haute voix en langue originale par une autre personne.

Ces lectures performées du poème ont fait ressortir deux tendances complémentaires qui, présentes dans le poème, ont été activées par les participants : 1) Dans la première expérience, l'accent est placé par les danseurs sur le plaisir ludique de la scène au miroir, sur l'amusement et le grotesque transposés

1- Les participants francophones de cette expérience, qui a eu lieu en mars 2017 dans les studios de Boom Structur' à Clermont-Ferrand, étaient Marion Clavilier, Lotus Eddé-Khoury et Rody Klein. Marie Lafon a réalisé le film et les photographies de la séance. Les films des expériences pourront en outre être consultés en ligne (voir aussi la table récapitulative des films dans les annexes papier de la thèse).

2- Dans le poème, le motif est d'autant plus central que même les stores baissées deviennent une sorte de miroir.

en danse par le fait de singer l'autre ou de lui donner matière à singerie. 2) Dans la seconde expérience, il se dégage de l'interprétation dansée une impression de solitude, d'impossibilité de communiquer ses sentiments à autrui, d'enfermement de l'élan vital à l'intérieur de soi. Deux actualisations dansées comme deux lectures, deux propositions d'interprétation, tout à fait distinctes du même texte.

Analysons plus en détail le contenu des deux improvisations, ce qui nous permettra de comprendre comment le poème a été reçu et perçu par les lecteurs-danseurs. Dans le premier cas, la situation choisie semble inciter à un jeu plaisant. Les mouvements sont alertes et joyeux, faits de tours sur soi, de sauts et de dandinements. Le « je » et son reflet accomplissent une danse burlesque face au miroir. Comme satisfaits d'eux-mêmes, d'humeur joviale, ils se pavanent, sautillent, exhibent les différentes parties de leur corps au fur et à mesure qu'elles sont détaillées dans la lecture – hanches, flancs, fesses –. C'est l'image d'un « happy genius » qui est actualisée. Il n'y a pas de distinction apparente entre le comportement du « je » et celui de son reflet. L'expérience de lecture performée s'achève sur un éclat de rire jovial.

En outre, le « je » féminin au miroir semble vérifier avec humour la conformité de sa morphologie aux standards esthétiques. Il s'instaure donc une forme de jeu avec le topos de la femme au miroir, absent du poème original. On pourrait en revanche voir dans la scénographie retenue une métaphore de la féminité du sujet de « Danse russe », ravivant l'intertextualité avec l'androgynie du faune de V. Nijinski.

Le miroir invisible se situe entre les deux interprètes qui, de profil, se meuvent de manière croisée. La danse est davantage mimétique du poème, semble-t-il, que dans la seconde expérience. Cette première lecture performée offre une vue analytique du mouvement dansé du texte, découpé chronologiquement. Les gestes sont conformes aux indications du poème, déclamées au fur et à mesure. Si la participante qui regarde son reflet amorce la plupart des décisions gestuelles, celles-ci s'effectuent en tandem, dans la mesure où, au cours de l'improvisation, le « reflet » est resté libre de se conformer aux gestes de son vis-à-vis, ou d'introduire des variantes. On observe donc entre les deux participants un léger décalage concernant le type de mouvements réalisés. En effet, le deuxième interprète nous a expliqué a posteriori que, dans son imagination, un reflet ne réfléchit pas exactement à l'identique la silhouette qui se projette en lui.

Dans la seconde expérience, le miroir, toujours invisible, se trouve entre le spectateur et l'interprète face à lui. L'identité entre soi et l'autre, la difficulté d'abriter un autre en soi, tels paraissent être les enjeux de cette improvisation. Lotus Eddé-Khoury, la seule danseuse professionnelle du groupe, est seule sur la scène, qu'elle emplit de sa présence tendue, recueillie, densifiée, d'une intensité quasi-douloureuse. L'interprète consacre quelques secondes à « placer » mentalement le miroir devant elle, avant sa lecture performée. Les gestes sont peu nombreux, la danse est faite d'infimes altérations de présence, de micro-mouvements convoyant, pour le spectateur, l'impression d'une danse empêchée ou confinée à l'intérieur de soi. Ils sont simples et naturels dans leur exécution, pourtant, ils ont l'air

empruntés, dissonants, ou plutôt secrètent une impression d'étrange étrangeté. Le visage demeure impassible, sans expression. Le miroir exhibe le clivage entre être et paraître, intériorité et extériorité. La danse est plus nettement détachée de l'intention mimétique, dans la mesure où le point de départ de l'improvisation est, selon l'interprète, non la vocalisation du texte dans son déroulement spatio-temporel – bien qu'elle intervienne dans une certaine mesure –, mais l'impression retenue dans la première lecture du poème. La profération n'a pour rôle que de rappeler à la mémoire de la danseuse la perception ressentie au moment de la première lecture.

Ce qu'a retenu Lotus Eddé-Khoury du poème de W. C. Williams, selon son propos recueilli après le moment dansé, est son aspect grinçant et inquiétant. Bien que nous soit peint poétiquement un moment de tranquillité, en soi précieux, où le sujet est enfin seul face à lui-même, le texte, selon elle, ne distille pas un climat serein. C'est à ses yeux comme si les nerfs du sujet poétique lâchaient et qu'il s'adonnait à une démonstration borderline face à un miroir, représente la dissociation de la personnalité d'un individu en train de basculer dans la folie. Le moment d'intimité dépeint par le poème apparaît peut-être dans l'improvisation de L. Eddé-Khoury comme l'instant où le sujet laisse temporairement s'exprimer sa part obscure, pour reprendre ensuite le contrôle.

Concernant le mouvement dansé, le corps de l'interprète est tenu et tendu par le haut de la colonne vertébrale, comme pour incarner la verticalité du pronom I dans le poème. Elle donne aussi l'impression d'ouvrir son regard par le dos, comme si ce qu'elle regardait dans le miroir se trouvait en fait derrière elle. Quand elle bouge, elle conserve le même état de tension recueillie, les jambes tendues avec un léger en-dedans des pieds, ce qui renforce encore l'impression d'une marionnette mue par un fil lui traversant le dos. L'intention gestuelle est non mimétique, bien qu'il existe certaines congruences avec les mouvements des parties du corps évoquées dans le texte. Ainsi quand est prononcé le segment : « If I admire my arms », la danseuse regarde au sol, puis place ses bras en dedans, avant de soulever légèrement les épaules (« my shoulders »).

Ces deux expériences de lecture performée font office de propositions de traduction par improvisation du poème en danse. Si dans les deux cas, le « je » poétique est campé par une participante féminine, dans la deuxième situation, il s'agit d'une interprétation individuelle et non d'un duo. Les tonalités divergentes de ces expériences nous renseignent sur deux possibilités de lecture du texte : une compréhension enjouée et grotesque, face à une interprétation plus sombre et introvertie. La proposition dansée de L. Eddé-Khoury s'éloigne davantage de la lettre du texte pour le recréer par l'imaginaire dans l'interprétation dansée.

C2/ Une interprétation-incarnation de « The Dance »

En préambule, il convient de souligner l'intensité physique de cette expérience dansée autour du texte de « The Dance », pour les deux interprètes féminines. Celle-ci concluait en effet une longue après-midi de travail sur la gestualité et la textualité¹. Leur fatigue est visible dans la captation, qui a conservé seulement la fin de cette expérience de traduction du texte en danse. Les deux participantes ont travaillé sur leur mémoire du texte, qu'elles avaient relu individuellement juste avant la performance, pour mieux s'en imprégner². L'improvisation s'est déroulée sans discussion préalable³.

C'est à la fois le mouvement dansant et le mouvement dansé du texte poétique qui ont été transposés. En effet, les interprètes forment une ronde, semblable à celle des paysans, tournoyant en sautant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. La structure circulaire répétitive du poème a donc été directement transposée dans l'improvisation. Vers la fin de la performance, les deux interprètes, à bout de souffle, accordent naturellement leur respiration et leurs mouvements. Marquant la pulsation du pied, elles adoptent ensemble un rythme ternaire, qui se trouve être celui du mètre du poème, le trimètre amphibraque. Elles scandent ce dernier, chaque fois qu'elles atterrissent d'un saut. Respirations et bruits de pas impulsent une cadence, formant comme dans le poème un rythme à la fois musical et dansant. C'est celui, entraînant et allègre d'une étourdissante transe, faite de mouvements simples et répétés. Conformément au poème, c'est une danse ancrée dans le sol, de sorte que, relisant « The Dance » à la lumière de cette lecture performée, on y retrouverait, avec E. Pound cité par L. Véza⁴, une caractéristique de W. C. Williams, « remarquablement illustré[e] dans *Paterson* »⁵ :

Il s'agit pour Williams d'obéir, de se soumettre aux accidents du terrain, d'en suivre le relief fidèlement ; en effet, la course (mais *Paterson marche*) permettrait d'en négliger les hasards, les détails, comme le danseur, dans son élan, ne se préoccupe que d'échapper, se soustraire au sol. Cette démarche correspond à l'intention première de Williams : être en contact avec le sol américain pour ne pas être séparé des êtres et des choses [...].⁶

Ainsi cette lecture performée s'avère-t-elle étonnamment fidèle au poème de W. C. Williams, dont elle se veut une proposition de transposition. Avec cette dernière expérience, nous avons pu mettre en évidence des mécanismes de correspondance entre les structures du geste et celles du texte. Si le dispositif de la lecture performée permet de l'exhiber, on peut supposer que dès l'étape de la lecture intériorisée, cette dimension à la fois visuelle, sonore et kinesthésique se met en place dans l'esprit du lecteur, sans passer par une extériorisation gestuelle.

Ces expériences dansées ont permis de dévoiler plusieurs lectures dansées possibles d'un même

1- Nous analyserons les autres expériences menées ce jour-la dans notre troisième partie, afin de mieux comprendre le rôle de l'interprétation-incarnation du texte poétique.

2- Les choix qui ont émergé proviennent donc de décisions spontanées et d'interactions entre les deux interprètes dans l'instant dansé.

3- Il s'agit de Marion Clavilier et de Lotus Eddé-Khoury.

4- « Pound remarquait très tôt à quel point l'œuvre de Williams était enracinée : "On a là la conviction totale d'un homme qui a les pieds sur terre, une terre qui lui appartient d'une façon très particulière. Il est enraciné." » Laurette Véza, *William Carlos Williams, op.cit.*, p.85.

5- *Ibid*, p.85.

6- *Ibid*, p.85.

poème, plusieurs interprétations divergentes et néanmoins cohérentes, basées sur une possibilité de lecture contenue en puissance dans un poème-trame, qu'il s'agit d'activer par le geste. Le dispositif d'expérience a tenté de faire ressortir le fait que l'élan interprétatif propre à la lecture du texte poétique moderne tient d'un même mouvement la compréhension du sens à l'œuvre dans la lecture, avec une certaine forme d'incarnation. L'improvisation dansée vise enfin à montrer que l'acte individuel de lecture est un événement singulier consistant en un *shaping* (une mise en volume et une mise en mouvement à l'intérieur de soi par le lecteur) d'un texte jouant, pour le danseur, le rôle de matrice d'incarnation. À rebours, comme on l'a vu, l'improvisation dansée permet d'éclairer des mécanismes textuels sous-jacents.

Dans *Pictures from Brueghel*, recueil qui se désigne explicitement comme pictural, les toiles prêtent leurs lignes de force au poème, qui réanime le mouvement des silhouettes peintes, les arrachant au registre statique. Principalement par le détour de la peinture, au-delà de l'image fixe, la poésie dérobe ses qualités dynamiques à la danse, réalisant une forme de rapt de Khôra. Les arts s'abouchent pour renforcer la puissance profondément cinétique, plus que visuelle, du langage williamsien. Cependant, les ekphrasis de danse sont au total relativement rares dans les œuvres poétiques de W. C. Williams, au regard d'une logique globale de figuration de la danse, dont la présence textuelle apparaît disséminée dans divers poèmes. Tout se passe comme si l'ekphrasis poético-chorégraphique était davantage une forme caractéristique de la fin du XX^e siècle, dont on assistera à l'essor chez D. Fourcade.

* * *

W. C. Williams, contrairement à D. Fourcade, traite rarement de danse scénique professionnalisée. Dans le même sens, L. Véza observe que la danse, chez lui, n'est « jamais morceau de bravoure pour étoile »¹. Dans son œuvre, la danse n'équivaut que rarement à la danse théâtrale. Elle apparaît plutôt comme une activité première d'expression chez l'homme, aussi peut-elle intervenir textuellement dans des contextes extrêmement divers, filtrée du point de vue du danseur comme de celui du spectateur. Pour l'auteur, elle est synonyme de spontanéité, de liberté et de plaisir, car elle représente un élan de vie, le lieu de l'accomplissement de soi.

En outre, la danse, chez W. C. Williams, ne cesse d'intervenir comme symbole d'une autre réalité. Elle contamine l'ensemble du langage poétique, auquel est transférée une qualité à la fois visuelle et cinétique. La métonymie se combine souvent à la métaphore, plus qu'elle ne se substitue à elle.

La danse figure aussi la dimension processuelle d'un monde en devenir. La présentation d'images fixes n'intéresse pas l'auteur, y compris dans ses portraits ; c'est davantage le changement qu'il s'attache à cerner, d'où l'importance accordée à la transformation, à la métamorphose, et au déplacement spatio-temporel des choses et des êtres. W. C. Williams, par rapport à ses confrères imagistes, se plaît à

1- L. Véza, *William Carlos Williams, op.cit.*, p.36.

présenter l'évanescence du réel, plutôt que comme une image picturale, sous la forme d'un procès en cours de réalisation. Sa poésie est d'aspect tensif, qui s'attarde souvent sur la tension entre immobilité et mouvement, point de bascule et centre de fragile équilibre du poème. Toutefois, cette impalpable altération de l'objet, est captée¹ dans une certaine immobilité de la représentation. Le poème se présente comme le cadre immobile de l'altération spatio-temporelle.

Les analyses des ekphrasis au deuxième degré de tableaux de P. Brueghel ont en outre fait voir que le mouvement dansant s'accorde au mouvement dansé du texte poétique. La présence, explicite, de la danse intervient au niveau de l'*espace représenté* du texte, qui détermine inmanquablement la sphère de l'*espace représentant*. En effet, pour Roger Michael Field, « Dance is the alternative to description – it imitates, or enacts »². Or W. C. Williams préfère à la logique de l' image celle de la « figure », incarnée en une forme tangible. Cette dernière constitue souvent une alternative féconde à la métaphore. L'acception du mot « figure » chez l'auteur, comme le mot « stance » dans le titre d'un poème déjà commenté du même recueil, repose sur deux sens : la forme, tirée du réel, est stylisée quand elle paraît dans le poème, et incarne la silhouette d'un corps dansant ou d'une trajectoire de danseurs. W. C. Williams contribue ainsi à fonder le littéralisme. Dans le même temps, « il ne cède à aucun moment à la tentation de l'abstraction »³, réalisant une voie moyenne entre attention au réel et autonomie du langage poétique.

1- Chez W. C. Williams, la confrontation du début et de la fin du poème fait généralement voir l'écart temporel qui s'est écoulé. L'objet apparaît, change ou disparaît. Il semble en cela que l'auteur ait retenu les leçons du haïku et de l'imagisme : essentialisation du trait jusqu'à l'intense, logique prévalente de l'événement, et économie du langage.

2- Roger Michael Field, *William Carlos Williams and the Dance, op.cit.*, p.35. « La Danse est l'alternative à la description – elle imite ou énonce. » Je traduis.

3- *Ibid*, p.124.

Chapitre 4 : Figures et ekphrasis de la danse moderne chez D. Fourcade

Après avoir présenté en première partie l'importance du moderne en danse pour D. Fourcade, en nous fondant sur les entretiens de l'écrivain, nous dresserons dans ce chapitre un panorama détaillé de la présence de la danse à travers son œuvre poétique, selon un parcours qui se voudra à la fois chronologique et thématique. Pour ce faire, nous présenterons chacun de ses livres en nous servant de cette grille de lecture particulière qu'est la mention textuelle de la danse, ce qui nous permettra de dégager la fonction structurante des intertextes chorégraphiques, autour de l'évolution du traitement de la figure et de l'ekphrasis. Comme dans le cas de V. Parnakh et W. C. Williams, nous envisagerons d'un même tenant mouvement dansant et mouvement dansé du texte poétique.

1- *Le Ciel pas d'angle* (1983) ou l'hybridation intermédiaire généralisée

Le Ciel pas d'angle (1983), premier livre édité chez P.O.L. par D. Fourcade, forme un ouvrage divers, musical, pictural, cinématographique, qui accueille la multiplicité et l'expansion du réel. Comme motif textuel, la danse n'occupe pas encore une place de choix. De fait, l'assemblage sans hiérarchie d'allusions artistiques entreprend une œuvre de décloisonnement, sans distinction entre culture savante et culture populaire. D. Fourcade s'attache à défaire les catégories esthétiques traditionnelles de la pensée analytique occidentale, pratiquant une hybridation intermédiaire généralisée. On note l'emploi de termes polyvalents référant à la composition – à travers les notions d'espace, de temps, de rythme, de force, de figures –, ou à l'interprétation, avec l'utilisation de mots tels que « respiration », « répertoire » (poème 37), ou le paradigme lexical de l'« improvisation », qui peuvent référer, sans plus de précisions, à l'activité du musicien, du peintre ou du danseur. L'auteur associe une multiplicité de strates perceptives et d'événements du réel en un flot poétique kaléidoscopique et mouvant, dans la lignée de *Kora in Hell* de W. C. Williams. Poète, il désire incarner tous les artistes à la fois et le texte est le lieu de cette totalisation. Le poème se fait filet souple, ouvert, propre à retenir et à laisser circuler l'énergie du monde. Il n'a pas de frontières, ou plutôt, celles-ci acquièrent une immense faculté dilatoire.

En vertu de son titre, *Le Ciel pas d'angle* constitue une tentative pour transférer le all-over de la peinture à la sphère du texte¹.

Chaque minute est une fenêtre sur l'espace. La bouche se fait le lieu des réalisations les plus libres, les plus vraies. [...] 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 illimitée.²

L'espace poétique est en effet traité comme une surface continue, et son centre disparaît : aucun

1- Nous ne nous étendrons pas sur cette question du all-over qui nous éloignerait trop de notre sujet principal. Qu'il nous soit permis sur ce point de renvoyer à la thèse passionnante d'Irina Anelok : I. Anelok, *Les Écrits sur l'art de D. Fourcade : la naissance d'une poétique*, sous la direction de Jean-Michel Maulpoix, Université Paris Ouest Nanterre, 2013.

2- D. Fourcade, *Le Ciel pas d'angle*, Paris, P.O.L., 1983, p.12.

élément du poème ne possède plus d'importance qu'un autre. D. Fourcade réalise aussi une synthèse des théories mallarméennes sur l'espacement poétique. Cependant les caractères graphiques ne sont pas dispersés sur la page comme ils l'étaient dans *Le Coup de dés*. L'auteur s'aventure moins loin dans le dispositif de spatialisation du texte : les mots s'enchaînent les uns à la suite des autres, placés sur la ligne extensible qu'est la laisse. Chez S. Mallarmé, ce sont les mots à la surface de la page, qui, par leur disposition typographique, paraissent être mis en mouvement à la lecture. Chez D. Fourcade, ce sont plutôt les sens des mots qui dansent dans la lecture, du fait des associations sémantiques. La danse est présente de façon estompée, par le système de connotations. L'auteur emploie le terme d'« étoile », référant aux astres et à la dimension chorégraphique du *Coup de dés*. Au niveau dénotatif, en revanche, la danse se fait rare dans *Le Ciel pas d'angle*. On note l'utilisation de quelques termes isolés, issus du paradigme sémantique ou morphologique du mot « danse » : le mot « pas », l'infinitif « danser » dans le poème 37, le participe passé « dansée » dans le poème 5, cette dernière forme verbale exprimant l'idée qu'il y a à « danser » la vie.

En dépit de leur rareté, les références à la danse dès *Le Ciel pas d'angle* éclairent les mécanismes du sens poétique, au niveau du jeu sur la contiguïté des mots dans l'espace du livre ainsi que sur les réseaux connotatifs. Puissance dynamisant le texte, l'art chorégraphique sert d'étalon à l'écriture.

2- Le slow et le tango des roses : une poétique du moderne dans *Rose-Décllic* (1984)

Dans *Rose-Décllic* (1984), la présence de l'art chorégraphique augmente et se diversifie, à travers les mentions fréquentes des danses de couples. Ces dernières sont associées à la rose¹, qui représente pour l'auteur une figure du moderne². Ainsi note-t-on, à titre d'exemples, les trois occurrences suivantes : (A) « (béton cran d'arrêt décibel *tango*) » (IX³), (B) « Je réfléchissais en même temps que je *dansais* à quand la rose cessera d'émettre le récit qu'elle ne peut commencer » (IX⁴), (C) « Être parmi les roses, je suis très mauvais *valseur* » (LII⁵), que nous analyserons tour à tour.

D'un point de vue chorégraphique, le tango s'apparente à une marche constituée de changements soudains de directions sur les temps forts et faibles de la musique⁶. Les rôles masculin et féminin y sont clairement différenciés : l'homme guide, principalement avec son buste, tandis que sa partenaire le suit, les figures et les postures pouvant varier. Parmi toutes les danses de couple, le tango occupe une place à

1- On pourrait pister un éventuel parallèle implicite entre la confluence de la rose et du moderne chez D. Fourcade, avec celle qui s'établit chez A.-T. de Keersmaeker. Cette dernière a créé sa compagnie Rosas en 1983, la même année que sa troisième pièce, *Rosas danst Rosas*, d'où elle tire son nom, soit la même année que la publication du *Ciel pas d'angle*. L'intitulé de *Rosas danst Rosas* provenait de la célèbre formule de G. Stein « a rose is a rose is a rose », qui s'avère être une référence primordiale de *Rose-Décllic*.

2- Voir les références nombreuses au célèbre « a rose is a rose is a rose is a rose » de Gertrude Stein, comme dans le passage : « Sous une pierre ce qui fait qu'une rose est une rose n'est pas écrasé [...] » (poème LXII). D. Fourcade, *Rose-Décllic*, Paris, P.O.L., 1984, p.165.

3- *Ibid*, p.23.

4- *Ibid*, p.23.

5- *Ibid*, p.145. Nos italiques.

6- « Danse d'origine sud-américaine, s'exécutant sur un rythme assez lent à deux temps, qui fut importée en Europe et aux États-Unis vers 1911 comme danse de salon et connut une grande vogue aux alentours de 1920. » (Définition de « tango » sur le site du T.L.F.)

part en ce qu'il implique un contact physique étroit entre les deux partenaires. Cette danse a longtemps été jugée scandaleuse du fait de sa sensualité exhibée au regard du public¹. Or par sa sensualité, le tango incarne pour D. Fourcade l'aspect charnel de la vie, et la relation amoureuse, faite d'avancées et de reculades, du sujet poétique avec une écriture féminisée. Avec les occurrences B et C, l'écrire et le vivre, qui s'équivalent, sont donnés comme un tango. Le poète développera par la suite le paradoxe qui apparaît dès l'occurrence C : il refuse avec force toute assignation comme danseur, exprimant son peu de talent en la matière, quand bien même l'écriture exige qu'il en soit un. Avec l'occurrence A, le signifiant « tango » est allié à la fulgurance de la perception du réel. Le rythme des syllabes, variant de deux à trois dans l'énumération sans virgules du troisième vers, suggère l'instantanéité d'associations d'idées décousues, changeant subitement de direction dans l'espace mental. La danse dynamise le sens poétique, d'autant qu'elle est associée à une activité de « réfl[exion] » qui est une alternative à la pensée rationnelle :

Cinq sur cinq et soudain
 Le récit qu'elle n'a pas commencé
 Rose (béton cran d'arrêt décibel tango) sur le court sans raquette
 Je réfléchissais en même temps que je dansais à quand la rose
 cessera d'émettre le récit qu'elle ne peut commencer²

Plus largement, ainsi que nous l'avons vu avec les textes de W. C. Williams, la danse engage souvent une relation à un partenaire, un *alter ego*, comme dans le slow évoqué dans le long poème LVII :

Elles savent quand la dose est fatale (ou si peu de rumeur les informe) cheek to cheek dans la roseraie elles dansent un slow mortel
 Sous une pierre ce qui fait qu'une rose est une rose n'est pas écrasé et qu'elle demeure sidérale comme ses sœurs
 Et ce qui fait qu'une pierre est une pierre n'est pas écrasant
 La matière de l'être est ainsi enthousiasmante d'air d'énergie matière de pétale condition de pétale
 Visages-les-roses
 Enduites and I'll call you back
 Peuvent-ils être plus visages qu'appliqués de démaquillant et le réel
 Est-il plus apparent plus chargé jamais
 Elles se font faire aussi les mains sono llaria puis-je passer te fouetter à cinq heures ô please do not leave a message les répondeurs sont saturés
 Revenez
 Les roses
 De n'avoir pas la peau sèche
 Et la trivialité enregistrée de vos amants qui fait partie de l'immense poème
 C'est la même que la mienne de grande machine à extase ne l'écoutez qu'en mon absence
 Allô
 Puis-je vous absorber comme je l'entends s'il devait s'avérer que je fusse au monde
 Vous qui en êtes le tangible brûlé
 Pas moins belles que les grues sur les chantiers tout aussi claires et dotées d'une tension très comparablement portante
 Ô roses frein à main jusqu'au dernier cran
 Je vous en prie n'ôtez pas vos casques allongé comme vous n'ôtez pas vos casquettes je vous aime plus ardemment plus proprement plus intimement plus renouvelablement pendant que m'écrit le long poème sous

1- Voir le premier chapitre de la première partie au sujet de l'interdiction du tango par le Vatican en 1917.

2- D. Fourcade, IX, *Rose-Déclit*, *op.cit.*, p.23.

l'œil de quelques bienveillants sques ne les ôtez pas et laissez
 Souffrir je crois la souffrance
 Les grues lèvent de l'air et l'ongle est incarné
 Ô roses on the screen
 En porte-jarretelles mais sans affectation quelques-unes je n'y aurais pas prêté attention si
 Elles ne s'aimaient à coups de cymbales et puis c'est syncopé comme si j'y étais
 La brise n'est ni nord-sud ni est-ouest elle est la brise sans directive à prendre comme telle à seule fin que se
 balancent prodigieusement les roses absolues dans l'air cendré
 Les-roses-les-cendres
 Dans les abysses elles veulent les faits elles aiment les faits elles ont les faits elles sont de ces faits abyssaux
 Et boutons d'elles sont d'une couleur plus dure et ne prononcent pas un mot sur l'origine ni n'ont un pied
 dans le futur plus pâle
 Et elles rivalisent de néon et impassibles elles ne le sont pas les roses
 Ce sont des possédées ce sont des stératrices des penseuses je dis des obsédantes
 Être le père d'une rose c'est être bercé par elle et ce n'est pas saccadé ni du fait d'un chagrin (« mon père
 pleurait je le berçais ») c'est être en phase avec la force azurée surprenante
 Fendue en deux et restée la forme du grand tronc de rose
 Les gris dans son corps sont le reflet d'actions poétiques très fines et très aérantes opérées sur soi-même lors
 de périodes de grande productivité indatables
 Roses leurs menstrues c'était d'un acide d'une précocité d'une audace chromatique d'une abondance même
 mortes
 D'une jeunesse de sons d'un formalisme psychologique étourdissant
 Genêts lavandes comprendre toute la buanderie
 Par inhalation mais c'est brutal¹

Ce dense poème semble renfermer un intertexte chorégraphique sur lequel nous nous concentrerons. À considérer que l'on aurait ici à faire à deux figures féminines enlacées, le texte fourcadien demeurant allusif, le passage ne serait pas sans évoquer par écho intertextuel la « danse contre seins »² de *Sodome et Gomorrhe II* (1922), la répétition du terme « cheek » dans « cheek to cheek dans la roseraie elles *dansent* un *slow* mortel »³, figurant la posture en miroir des jeunes filles. Si D. Fourcade, grand lecteur de Marcel Proust, nous a indiqué lors de notre entretien ne pas avoir délibérément conçu ce lien⁴, il n'est pas exclu que l'on puisse repérer une référence à la voluptueuse valse d'Andrée et Albertine, qui, « faute de cavaliers, dansaient ensemble »⁵, « vals[an]t lentement, serrées l'une contre l'autre »⁶.

Chez M. Proust, les jeunes filles en fleurs ont l'odeur et la couleur des fleurs : le rire d'Albertine, débordant d'appétit sensuel, résonne « âcre, sensuel et révélateur comme une odeur de géranium » et il « évoqu[e] les roses carnations »⁷, par une synesthésie entre les tons de la peau, un parfum enivrant et un toucher délicat. Deux observateurs masculins assistent fascinés à la scène de danse au milieu du casino, Cottard et le héros⁸, après que le rire troublant d'Albertine a interrompu leur route vers la Raspelière. La danse, synonyme de licence, d'abandon au plaisir charnel, exacerbe le désir et la jalousie

1- D. Fourcade, LXII, *Rose-Déclie*, *op.cit.*, p.165-169. C'est aussi le texte qui a été proposé à « l'autre lecteur » au cours d'une expérience qui sera présentée dans le second chapitre de la troisième partie.

2- Voir Antoine Compagnon, « La "danse contre seins" », *Marcel Proust. Écrire sans fin*, Paris, CNRS Éditions, 1996, <https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18785_2_A.Compagnon_Danse_contre_seins.pdf>, en ligne, consulté le 30 novembre 2018.

3- *Ibid*, p.165.

4- Voir entretien inédit en annexe.

5- Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1988, tome II, p.191.

6- *Ibid*, III, p.191.

7- Antoine Compagnon, « La "danse contre seins" », *op.cit.*

8- « je fis remarquer à Cottard comment elles dansaient bien » Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op.cit.*, III, p.191.

du héros. Cependant les bornes sociales sont strictes : conscientes du provocant spectacle qu'elles produisent, les deux femmes mettent un frein à leurs enlacements¹. Le voyeurisme de la scène est accentué par le discours médical de Cottard, qui, la commentant, moralise sur le risque pour les parents d'exposer leurs filles à une telle jouissance². La danse révèle à la vue le secret des relations intimes et des désirs profonds. En-dehors de la piste, le spectateur est maintenu à distance de la sphère rêvée, mais inaccessible, du plaisir des jeunes filles. Dans *Rose-Décllic*, l'observation du féminin par un sujet poétique masculin s'exprimant à la première personne du singulier se fait déclaration d'amour lyrique, néanmoins, les silhouettes féminines sont modernisées, quasiment dé-figurées, comparées à des éléments triviaux du réel (« Pas moins belles que les grues sur les chantiers tout aussi claires et dotées d'une tension très comparablement portante »). Leur comportement est aussi scandaleux et séduisant que celui d'Albertine et Andrée, dans la mesure où il est question des « amants » de ces « grues » en « porte-jarretelles », pouvant évoquer la silhouette de danseuses de cancan aux jupons levés (« Les grues lèvent de l'air »). La mention de la danse contribue dans le poème à érotiser le langage poétique.

On l'a entrevu, la danse est associée à la rose, qui constitue le motif central de l'ouvrage. Il convient à ce propos de référer au poème LV, constitué de sept vers :

Être parmi les roses
 Finir par distinguer celles d'entre elles qui sont des chanteurs
 Se déplacer à leur rythme dans le réel simultané se tenir
 Commencer mon premier livre étant les roses enfin
 Mains sur les clavicules à leur image chantant le chanté
 Formidable n apostrophe de n'étant que les roses et dès lors
 Étant toute rose dans le corps du chantable pouvant commencer³

Comme chez V. Parnakh, la danse sociale – non pas le fox-trot, mais le slow – ne peut pas être isolée de la musique. C'est que D. Fourcade modernise le lyrisme poétique, qui s'enracine traditionnellement dans le chant, en lui adjoignant une dimension tactile et charnelle (« Mains sur les clavicules), que la danse de couple recèle à ses yeux. En tant que topos de la poésie occidentale, la rose sert à exprimer l'importance d'un lyrisme musical. Si dans *Citizen Do*, D. Fourcade liera une ode de Ronsard à la poésie de G. Balanchine, il cite cet auteur dès *Rose-Décllic*, sans le rapporter explicitement à la danse, mais en l'associant au « chant » (XIX⁴).

Un autre passage fait hypothétiquement écho aux exigences de la danse classique, lorsqu'on « inculque » le « maintien » aux roses, « les exer[çant] à ce que rien d'elle ne dodeline ». Il s'agit de « Six Copeaux mémorisables »⁵, qui clôt le volume :

1- « Je ne sais si elles entendirent ou devinèrent la réflexion de Cottard, mais elles se détachèrent légèrement l'une de l'autre tout en continuant à valser » *Ibid*, III, p.191.

2- « j'ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et voyez, les leurs se touchent complètement. » *Ibid*, III, p.191.

3- D. Fourcade, *Rose-Décllic*, *op.cit.*, p.151.

4- *Ibid*, p.67.

5- *Ibid*, p.181.

pièces de P. Bausch. La relation entre le sujet poétique, faisant office de chorégraphe, et la danseuse, s'efforçant tant bien que mal d'exécuter ses instructions, est empreinte d'une tyrannie et d'une réification du féminin analogues aux créations de la chorégraphe allemande.

Que tu enlèves un gant il est odieux il est inenvisageable qu'il s'agisse de quelque chose de banal ou alors tu profanes ce qu'il y a de plus sacré quand tu t'es déshabillée pour Pierre je n'étais pas content de ta désinvolture j'ai trouvé inadmissible que tu te déchausses en un clin d'œil je t'avais demandé il y a des années que tout ne retentît pas tout de suite tu n'en as rien fait on n'enlève pas deux vêtements d'une même manœuvre c'est le comble de la veulerie [...]

Quand tu t'es rhabillée pour Paul je n'ai eu que des compliments à te faire tu as adopté un très juste tempo même si j'ai failli rompre quand tu t'es permis une petite exclamation ta culotte était à l'envers tu l'as vite ôtée remise ça a été lourd très lourd pour moi on ne passe pas impunément du disparaître au réapparaître [...]

J'ai apprécié lorsque tu as passé le doigt sous une bretelle puis l'autre et en tout lieu de contact réclamant d'être ajusté et surtout tes bras venant agraffer derrière le dos je vénère ce qui contient ton corps ce que contient ton corps et l'analyse que tu as faite des directions de ma poésie en remontant la fermeture éclair était plausible voyant bien que mon écriture tente d'émanciper les constituants l'orchestre craque de solistes et elle avec gaucherie incorpore les convocations simultanées de tout le réel le précipité et le périphrastique

Ô rose poumon [...]¹

Dans *Rose-Délic*, la danse reste assez peu présente si l'on s'en tient aux références explicites, qui concernent surtout les danses sociales, principalement le tango et le slow, ayant pour fonction d'érotiser le texte. Autre point notable : les chorégraphes ne sont pas cités dans *Rose-Délic*, contrairement aux compositeurs. La danse représente un élément parmi d'autres du réel. Ainsi divers types de cinétiques sont abordés, du trot d'un cheval au pas d'une passante battant le pavé urbain, avec des « accélérations soudaines »². Néanmoins, de possibles signaux intertextuels marquent son importance croissante par rapport au précédent ouvrage.

3- *Son blanc du un* (1986) et *Xbo* (1988) : une poésie à basse fréquences comme « forme de l'évanouissement »

Dans *Son Blanc du Un* (1986), où il y a pour l'auteur, comme dans *Le Ciel pas d'angle*, à « établir la page en un plan stagnant »³, la danse est relativement absente par rapport à la musique, si l'on s'en tient au niveau de l'explicite. Une occurrence en anglais est pourtant à signaler : « I could have danced all night. / Son blanc du un »⁴.

12 février 1985

Un titre j'hésite entre

Paroles qui ne sont pas uniques

Nasalness

1- XIV^a, *Ibid*, p.33-51, p.47-48.

2- *Ibid*, p.181.

3- *Ibid*, p.44.

4- D. Fourcade, *Son blanc du un*, Paris, P.O.L., 1986, p.37. Un anachronisme par anticipation est à signaler dans l'ouvrage. D. Fourcade rejoint les préoccupations de M. Monnier autour de l'autisme (« un coast to coast au bord de l'autisme » p.61), qu'elle explorera dans *L'Atelier en pièces* en 1996 – soit dix ans après D. Fourcade –, un spectacle créé en direction de personnes autistes, et dans le film *Bruit Blanc : Autour de Marie-France* (film de Valérie URREA, 1998, 50'). De manière troublante, renforcée par la présence des caractères « MMMM » (p.83), la danse de M. Monnier semble préfigurée par le texte fourcadien. Dans *Est-ce que j'peux placer un mot*, M. Monnier avec laquelle D. Fourcade entamera une collaboration pour *MW*, sera citée explicitement comme référence chorégraphique. Voir la suite du chapitre.

M
La bouche inutile
Mêmeté
Étourneaux étoiles humides
Dial M for murmur
I could have danced all night
Son blanc du un
MMMM

Je les voudrais tous sur la page de titre (il est dur venant d'où je viens de parler pour ne rien dire pour ne plus dire que ce rien auquel je dois tendre sans savoir le poème où je vais ce rien ne serait pas même un duvet de cygne sur la Saône depuis la source)¹

Néanmoins, l'auteur aborde pour la première fois la question, si chère, pour lui, du (dé)placement des mots, qui assimile l'activité d'écriture à celle d'un chorégraphe (« j'ai déplacé quelques adjectifs »², « c'est un placement le les choses sont placées le les choses sont en place »³). En outre, D. Fourcade se réfère explicitement au faire des chorégraphes modernes, citant G. Balanchine et M. Cunningham en modèles poétiques. Pour G. Balanchine, il convient d'écouter la danse, et de regarder la musique. Avec « [l]es corps nus posés comme dans Seurat ou se déplaçant à la Merce Cunningham »⁴, D. Fourcade pose l'équivalence des techniques de composition propres à l'art pictural divisionniste⁵ et à l'art chorégraphique moderne, qu'il entend transférer à l'écriture par la technique de « vers absolument holorimes ». L'espace simultané, toutefois, n'abolit pas le temps, chaque passage du texte étant précédé de la date de son élaboration.

5 juillet 1985

Conche des baleines la mer produit vague après vague des vers absolument holorimes courbes tendus comme la plage tendue conche des holorimes aux franges desquels des puces devant des corps nus posés comme dans Seurat ou se déplaçant à la Merce Cunningham conche des holorimes longs la mer produit le livre des consonances sur tout sable

6 juillet 1985

Seul allongé sur le sable il a longtemps semblé buter sur quelque chose qu'il n'arrivait pas à formuler et puis il a dit mon chéri je pense à ton corps qui est la seule chose que tu m'as laissé connaître de ton âme je pense à ton corps et je le distingue entre toutes les âmes

6 juillet 1985

Des holorimes sans faille mais à intervalles irréguliers un livre des consonances pied pour pied mais de volume inégal selon les creux des blancs terrifiants entre les vers mais le rythme le plus indéniable conche du global un rythme une mélodie donc un livre beau de ne pas se soucier de son lecteur des holorimes une houle⁶

De surcroît, le corps de la danseuse, comme tout corps féminin à l'intérieur de l'œuvre fourcadienne, est érotisé. Il est ainsi question des « greys swans » et des « roses gris éblouissants [...] touchers de Balanchine »⁷. Contrairement à l'esthétique mallarméenne, la danseuse n'est pas, chez D. Fourcade, une médiatrice incarnant un mouvement d'élévation vers un au-delà céleste. Les « roses gris éblouissants

1- *Ibid*, p.37-38.

2- *Ibid*, p.65.

3- *Ibid*, p.52.

4- *Ibid*, p.60.

5- Il s'agit sans doute d'une référence à la toile *Les poseuses* de Georges Seurat, 200 X 251cm, 1888, Fondation Barnes, Pennsylvanie.

6- D. Fourcade, *Son blanc du un, op.cit.*, p.60-61.

7- *Ibid*, p.51.

[...] touchers de Balanchine » évoquent des plaisirs sensuels, par une synesthésie entre la vue et le toucher. Les « swans » réfèrent aux cygnes modernes de G. Balanchine, l'un des principaux rénovateurs de la danse classique au XX^e siècle. L'association textuelle du « rose », couleur traditionnelle de la tenue de la danseuse classique, et du « gris », teinte du justaucorps des danseurs de G. Balanchine, révèle la fusion magistrale opérée entre les codes classiques et modernes par le chorégraphe. Les anciens cygnes / signes roses¹ deviennent, sous l'impulsion de ce réformateur, d'actuels cygnes / signes gris, aussi observe-t-on une inflation textuelle des emplois du signifiant « gris »².

7 mai 1985

Je suis loin je te demande de décrire Paris me manque greys swan around je te fais répéter tu dis o swanny grey je vois réalisés hors du livre les ensembles idéaux du corps du poème au bord duquel je défaille gris pour transferts attendant de passer à la voix synthétique gris en place troublants comme des roses gris éblouissants gris pivots gris légers inédits touchers de Balanchine mots durs et sauvages boue formes univers.

8 mai 1985

Dans même ciel ultra-violet des gris désimpliques clarines

8 mai 1985

Dans même ciel mutabilité des éléments du livre du poème stabilité de l'ensemble globalité de la zone du poème totalité de la visibilité intransivité de la voyance du poème quotidienneté du matériau

9 mai 1985

Gris des équilibres gris injonctifs dans même ciel sans anse surtout ne pas chercher ne rien rejoindre zone des gris cynéens du livre n'existe que dans une défaillance émet de partout descendre ne se tenir pas en soi ni hors de soi émet du dedans descendre mené dans le corps de la lumière doublure d'or rose

9 mai 1985

Pas là-haut mais vers le bas les gris le très ardent le très disant le toute advertance de la lumière or gris terrestre corps nuageux le c'est un placement le les choses sont placées le les choses sont en place³

Comme dans *Le Ciel pas d'angle*, certains termes polyvalents, relatifs à la pratique de l'écriture, peuvent référer à la danse. Il s'agit, entre autres, des expressions « souplesse »⁴, « accélérations non fouettées »⁵, « rebond »⁶. En outre, le poète met l'accent sur un mouvement oscillatoire du réel, vécu comme expérience du vertige⁷, que l'écriture, cette « balançoire » répercute en « fai[sant] tourner »⁸ les mots. Il est question, à ce propos, d'équilibre (« the balance »⁹), d'alternance entre un « glisser-glisser » et un « retenir-retenir »¹⁰, réalisés dans une « vitesse -lenteur »¹¹. La grande rupture avec *Rose-Déclit* est que la

1- Déjà, le poème LXIII du livre précédent pointait l'homonymie des mots cygne et signe : « Ô rose quadrilatère / Dont l'os est allongeable et le moteur flottant cygne si j'ose » D. Fourcade, *Rose-déclit*, *op.cit.*, LXIII, p.171.

2- Ainsi compte-t-on deux occurrences du mot « greys », cinq de « gris », une de « roses » dans le même poème, sous la date du 7 mai 1985. *Ibid*, p.51. Le signifiant « gris » est également présent sous sa forme anglaise « grey ». « Swan » est bien sûr une nouvelle allusion à M. Proust, que D. Fourcade a beaucoup lu et admiré.

3- *Ibid*, p.51-52.

4- *Ibid*, p.55.

5- *Ibid*, p.56.

6- *Ibid*, p.58..

7- Voir *Ibid*, p.56.

8- *Ibid*, p.76.

9- *Ibid*, p.73.

10- *Ibid*, p.86.

11- *Ibid*, p.87.

physicalité du texte est mise en avant, à l'intérieur d'« un livre qui traite de l'être des corps »¹. La syllabe et la phrase sont assimilés à des corps ondulant dans la langue avec la cadence d'un « lento »² musical. Musique et danse s'épousent dans un « livre océanique »³ qui a également pour horizon le jazz.

Fidèle à son principe d'hybridation intermédiaire, D. Fourcade s'attache à sculpter, à chorégrapier, à composer musicalement une écriture tournoyante du murmure, une musique sans musique, qui succède au bruyant « dé clic » et à la fête maximaliste du langage, propres à l'ouvrage précédent. Comme G. Stein répétant jusqu'à l'amnésie le mot « rose », comme A.-T. De Keersmaecker⁴ reprenant à l'envi les composants minimaux d'une structure chorégraphique, pour en décliner les inépuisables combinaisons dans *Fase* (1982) et *Rosas danst Rosas* (1983), D. Fourcade module à l'infini le poème à partir du mot « murmure », dans une écriture spiralaire qui revient au même et paraît immobile à force de mouvements. À l'expressivité sonore de la polyphonie du réel dans *Rose-Dé clic*, succèdent, dans *Son blanc du un*, un certain minimalisme, l'utilisation continue d'ondes lentes à basses fréquences, au bord de l'inaudible et de l'illisible

Juillet 1984

Page du murmure arêtes du murmure bords inégalement tranchants du murmure plans du murmure facettes du murmure plan du murmure volume du murmure aplats du murmure début introuvable du murmure affolement du murmure creusement du murmure affaissement du murmure moutonnement du murmure plage du murmure battement d'ailes des pélicans au creux des vagues en très lents rouleaux de murmures crête des murmures menace d'éclatement du murmure chose de vent le murmure arrêt canon du murmure aristocratie du murmure compacité du murmure extrémités du murmure ramassement du murmure tulipe du murmure bond du murmure orangé du murmure sous-vêtements du murmure rhabillage du murmure plumes du stabilité du murmure feathers consommation du murmure laser du murmure charnière du murmure framboises écrasées du murmure craie du murmure travail de poésie du murmure renversement du murmure notion d'objet du murmure notion d'obstacle du murmure inusabilité du murmure irisation du murmure oxydation du murmure du murmure ondulation du murmure ondoie ment du murmure bain de murmuré orage déjoué par enfilage tassement du murmure contournement du murmure déhanchement du murmure o bees murmure bondé archets du murmure pic vert du murmure osselets du murmure fête du murmure émission d'infimes vocalités scandaleuses liquidité nervalienne du murmure trait incertainement épais du murmure soudain triomphe horrifiant du tonitruant reprise du murmure poursuite du murmure même en cas de défaite ossements du murmure cimetière du murmure feu courant odeur d'herbe qui brûle murmurement tête chercheuse du murmure technique rasante du murmure blés du murmure absence de point nodal du murmure utterances gauches apprentis du murmure fraîcheur dans la gorge de la flamme lampée du murmure blanc sur blanc du murmure réservoir de viridité poussière chaude du murmure fleurs de tilleul du murmure gouttelettes saxophoniques du murmure pluriel par une anche symphonie des frênes la prise est dans le mur monotonie exigée de l'ourlet production de céleris électrolyse ignée dans du lait frise intense arrivisme des microsons gris flamboie ment du murmure houpette du murmure laissant parler la poudre paillettes du murmure matité travail du mot murmure hommage à Claude Royet-Journoud poète que j'aime Watteau est le plus murmurant phlogistisme du murmure the Duke is on the air⁵

Le texte, constitué de blocs de texte non ponctués, donne l'impression d'une poésie dotée d'une

1- *Ibid*, p.53.

2- *Ibid*, p.46.

3- *Ibid*, p.49.

4- L'épigramme du poème « Whilst the roses were drumming », reprise p.81-82, ferait penser à la pièce d'Anne-Teresa de Keersmaecker *Drumming*. Néanmoins, une telle allusion serait anachronique par anticipation car la pièce date de 1998, soit douze ans après la parution de *Son blanc du un*.

5- D. Fourcade, *Son blanc du un*, *op.cit.*, p.10.

certaine épaisseur – d'un volume de chair « malléable »¹ –, et d'une certaine vitesse. L'écriture implique de la part du poète un travail de musicien et de coloriste². On pourrait songer à la sculpture, au modelage de « masses orchestrales [...] parfaites mouvantes »³, faites d'« argile »⁴ molle. Pourtant, dans cet effort pour « incorporer » de « l'existant »⁵ à l'écriture, en déroulant une poésie « fluide »⁶, c'est surtout la danse qui semble le modèle, elle qui implique à la fois le corps, le mouvement et la faculté de transformation. Or la poésie, comme la danse, se présente comme la « forme de l'évanouissement »⁷. Qui plus est, la faculté de « contact », pour D. Fourcade, est indéniablement une qualité chorégraphique : « C'est un livre à écrire la tête au contact »⁸ ; il y a à aiguiser les facultés de « toucher »⁹, de musculature »¹⁰, de « texture »¹¹.

14 août 1985

Donc voici la forme une baleine une très grande baleine un poème dont les masses infléchissent les contours selon les profondeurs les pressions les allures c'est du malléable infiniment lyrisé

14 août 1985

Je travaille – la scène de la toilette devant le miroir – pour la ductilité de ton corps – stop – j'étire en fils plus ou moins fins le corps dit dans les pages du livre – stop – suis fasciné – je circule autour à travers – stop

14 août 1985

Fin des isolats dans la langue je travaille le réel comme intenu je travaille un corps le livre¹²

Ainsi, avec *Son blanc du un*, le problème de la composition poétique se présente pour la première fois à l'auteur comme celui de la formation de la forme, le passage organique du non-être à l'être, la khôra¹³. L'écriture n'est pas seulement cinétique, elle acquiert une charge tactile nouvelle, qui la rapproche de la sculpture et de la danse. Le texte est investi d'une sémiotique dansante, impliquant des relais intermédiaires.

*Xbo*¹⁴(1988), ouvrage non paginé, conçu pour être lu dans tous les sens, et dont le titre devrait être

1- *Ibid*, p.79.

2- Voir *Ibid*, p.37.

3- *Ibid*, p.26.

4- *Ibid*, p.73.

5- *Ibid*, p.37.

6- *Ibid*, p.45.

7- *Ibid*, p.73.

8- *Ibid*, p.82.

9- *Ibid*, p.38.

10- *Ibid*, p.45.

11- *Ibid*, p.44.

12- *Ibid*, p.79-80.

13- « Pour Derrida, khôra est un nom, le nom du rien [...] indéterminé. Résistant aux oppositions du discours ainsi qu'aux interprétations, elle est l'un et l'autre et aussi ni l'un ni l'autre [...]. Khôra, c'est l'irruption du nom, sans essence, sans temporalité, sans faire appel à rien qui puisse répondre, sans référent, signification ni valeur. On lui donne ce nom car il faut la nommer, mais ce n'est jamais le nom juste, et les traductions (région, lieu, mère, nourrice, etc.) encore moins. C'est un lieu d'avant l'origine, un réceptacle qui ne procède lui-même ni du logos, ni du mythe. Étranger à toutes les oppositions, au sensible comme à l'intelligible, obscur, bâtard, aporétique, ce lieu marque une place, un rapport dissymétrique avec tout ce qui semble faire couple avec lui. Dépourvue de stabilité et d'assise, khôra n'est l'autre de rien, elle n'a pas d'autre. Elle est inconcevable (sans concept), [...] racontable dans aucun récit. » <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0712121105.html>>, en ligne, consulté le 16 septembre 2018. D. Fourcade ne nomme jamais la khôra, c'est nous qui l'interprétons ainsi..

14- D. Fourcade, *Xbo*, Paris, P.O.L., 1988. Puisque l'ouvrage n'est pas paginé, nous ne pouvons pas donner les repères exacts des vers cités.

prononcé, selon l'écrivain, en une seule émission de voix, se démarque des autres livres de D. Fourcade par l'absence d'allusion lexicale à la danse. L'auteur y poursuit sa recherche sur l'aplat, la lenteur et l'écriture-bascule du « sway » entamée avec *Rose-Déclat* puis *Son blanc du un*. Il crée un effet de vertige chez le lecteur en décomposant les mots en syllabes et en lettres, ou en recourant plus volontiers à l'anglais.

Quand je lis dans Shakespeare : « Let us sway on and face them in the field », je vois enfin cette volte qu'implique l'écriture du poème. Nous étions en fuite. Let us sway on, and face them... Who's them ? Mais qui est eux ? Les éléments du vide, multiples et facétieux, les éléments du texte ?²

Hormis la référence à une Salomé muette, il cite le vers « This slowness is the book » de Michael Palmer (né en 1943), poète américain installé à San Francisco, qui a notamment travaillé en collaboration avec la chorégraphe post-moderne Margaret Jenkins (née en 1942) depuis la fin des années 1970.

Son blanc du un et *Xbo* composent un pan de l'œuvre poétique fourcadienne, issu de la même veine. On détecte une influence possible de l'écriture-« poumon » de Charles Olson sur le sujet poétique, ce dernier aspirant à l'équanimité de souffle du « lungoem », mot-valise formé à partir des mots anglais « lung » et « poem », qui désigne le poème qui respire, la poésie comme art du souffle. Ainsi que dans *Son blanc du un*, il est en outre affirmé que « La musique du texte est le seul texte ».

En continuité avec *Son blanc du un* qui asseyait la présence d'une physicalité textuelle, survient un motif ultérieurement développé dans *IL*, celui d'une écriture soustractive, apophatique (« C'est un poème arraché à la langue »), d'un défaire, où le « corps noir » est enlevé à lui-même par écorçage (« J'écris en ôtant aux mots leur peau »). Par rapport à *Son blanc du un* qui évoquait le littéralisme d'une écriture « blanche », l'auteur œuvre désormais à l'écriture d'un « trou noir / De masse infinie sans centre et de volume nul / [...] Une masse effondrée sur elle-même ». La réflexivité s'accroît par rapport au livre précédent ; le pivot de l'œuvre est désormais l'écriture.

Les trous noirs sont voyant dans l'espace noir
Les trous dans la façade le texte
Le corps noir
J'écris en ôtant aux mots leur peau
Je vise à la ressemblance du poème avec le textuel une fois la peau enlevée
Les trous dans le seul corps la langue
Le tangible seul dans le tangible³

Par ailleurs, le livre, ordonnancé en « accrétions » de texte, dessine un espace non linéaire, non euclidien, les « dunes » de sables mouvants poétiques. L'immobilité apparente du poème dissimule le mouvement : « La masse elle-même n'est pas mobile. C'est à l'intérieur de la masse que les déplacements sont légion. » Comme antérieurement, la composition poétique est affaire de placement, toutefois il s'agit du placement d'une absence (« Pour que je dispose le corps le texte le poème / Sans pivot / Sans

2- *Xbo*, *op.cit.*

3- *Ibid.*

relief / Sans repère »). Enfin, ce n'est plus, comme dans *Rose-Déclat*, le réel qui crée le mot ; à l'inverse, « Seul le mot est créateur de chair ». Ainsi D. Fourcade rend hommage à la « langue musculature » qu'il célèbre comme « premier corps connu / Premier corps éternel ».

Seul le mot est créateur de chair [...]
Je me rappelle enfant
J'étais tellement étonné de découvrir que la nuit avait une musculature
Puis la pratique est venue j'ai aussi compris qu'aucune nuit n'aurait la même musculature
Dès lors quand je pensai nuit je pensai musculature inconnue je pensai différences inquiétudes
Je pensai langue comme seul corps disponible
Langue corps efficace
Le mot gaule par exemple
Enfants quand nous allions aux noix nous n'avions que lui pour les descendre
Je pensai corps
Je pense langue musculature nuit j'écris je vis le trouble immense du premier corps connu
Premier corps éternel
[...]
Je pense langue je vis nuit corps

Ainsi, dans *Xbo*, la présence d'un corps à la fois physique et textuel, est marquée par le travail du négatif, annonçant les œuvres suivantes.

4- *Oustrance utterance et autres élégies* (1990) : l'expérience corporelle de la mise en voix du poème et la réflexion sur le contemporain

Les mots « danse » et « danser » ne sont pas employés dans *Oustrance utterance et autres élégies* (1990)¹, en revanche, se substitue à ce paradigme lexical, celui de la chorégraphie, D. Fourcade forgeant les néologismes « chorégraphiquement » et « chorégraphé ».

Dans la première section du livre², « Elégie L apostrophe E. C. », il est question de l'expérience que fut la lecture publique par D. Fourcade de *Son blanc du un* à Chaillot le 3 mars 1986. Dans la mise en voix du poème, se déploie une chorégraphie (« C'était dans la chorégraphie de la voix du poème »³), parce que le texte proféré est mis en volume et en espace. Le texte rencontre un public, duquel l'auteur-performeur est rendu immédiatement contemporain par sa lecture⁴. L'interaction se produit entre les personnes présentes dans l'assistance et le poème, dont l'auteur n'est qu'un médium jugeant « les points d'appui »⁵. Il s'agit pour lui de s'effacer pour donner à entendre la voix du texte⁶.

Durant la lecture de Chaillot, le public entre dans une chorégraphie improvisée, organique et sans direction, induite par la réception esthétique de l'œuvre fourcadienne au cours de la performance-lecture.

1- Un nouvel anachronisme par anticipation est à mentionner. Il touche à la citation du vers de e. e. cummings : « no one had smaller hands, even the rain » (*op.cit.*, p.34). Anne-Teresa de Keersmaecker créera *Small Hands* en 2001, pièce chorégraphique qui tire sa source dans ce vers.

2- L'ouvrage se compose de cinq sections.

3- D. Fourcade, *Oustrance utterance et autres élégies*, Paris, P.O.L., 1990, p.22.

4- En conséquence, la question centrale de cette première section est celle de « l'extrême contemporain » comme paradigme temporel et esthétique.

5- *Ibid*, p.21.

6- *Ibid*, p.24.

S'établit (chorégraphiquement toujours) un plan de nymphéas ; sous l'effet des forces en jeu dans le poème, l'une ou l'autre se détache de la foule ; la foule alors se déporte pour le reprendre.¹

Une telle évocation des mouvements de foule interviendra dans *manque*, déclenchée par la nouvelle du décès de M. Cunningham et P. Bausch². Comme ici, l'élan de la masse humaine sera métaphorique.

[...] rien n'a été abandonné par le poème, même si, parfois, la voix du poème se déguise en abandonneuse. On a senti que le sol était foulé par des pieds innombrables. Et qu'un gel bleu était posé sur l'air. C'était dans la chorégraphie de la voix du poème.³

Le second néologisme du livre est le participe passé « chorégraphé », qui remplace celui, attendu, de « chorégraphié ». Le terme concentre la passion du sujet poétique pour la danse et l'écriture.

Ceci est un hommage à Marianne Alphant et Susanne Buirge. L'espace est une masse dont des corps chorégraphés font un être. Le mot est le corps chorégraphé du poème. La voix du poème reproduit le poème, elle n'en change pas un iota, elle se motive dans le fait même de reproduire sans rien changer du poème. Cette voix ne chante pas. Elle dit le texte. Elle est le texte. Elle ne produit que le texte, où tout a été au préalable écrit : écrivant un poème, j'écris des sons, un rythme, une mélodie, un espace – de l'air en somme. La voix n'ajoute pas à cela plus de son, plus de rythme, plus de mélodie, plus d'espace. Simplement, elle ôte au poème de son retranchement, en le produisant. Et le produit de la voix est une énormité.⁴

D. Fourcade se réfère ici à la chorégraphe Susanne Buirge. Comme nous l'avons indiqué en première partie, cette dernière⁵ et Marianne Alphant⁶ ont collaboré entre 1985 et 1988 pour les deux parties de *Parcelle de ciel*⁷ et les trois parties de la *Trilogie Artémis*⁸.

Mon corps contemporain – le corps de mon poème est un corps de baleine, dont la forme change selon son contenu ; selon la profondeur et la vitesse, auxquelles il se configure avec intelligence et productivité ; également selon le type de son appareil propulseur. C'est le corps d'une ligne. C'est le corps d'une laisse. Cela n'a rien d'original : c'est, précisément, le corps d'un contemporain.⁹

La poésie fourcadienne met en jeu une dimension somatique. Comme la danse, le poème « se configure » corporellement, avec une « intelligence » qui n'est en rien désincarnée. Le caractère protéen

1- *Ibid*, p.23.

2- Voir la suite du chapitre.

3- D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies, op.cit.*, p.22.

4- *Ibid*, p.24.

5- Voir chapitre 1 de la première partie.

6- Marianne Alphant (née en 1945) est une critique littéraire, une critique d'art et une romancière française. Elle a reçu une formation universitaire en philosophie, a été enseignante et journaliste à *Libération*. Comme D. Fourcade, elle publie ses ouvrages aux éditions P.O.L. Elle a notamment écrit des ouvrages sur Claude Monet (*Monet : une vie dans le paysage*, Paris, Hazan, 1993, *Claude Monet en Norvège*, Paris, Hazan, 1994, *Claude Monet. Cathédrale(s) de Rouen*, Paris, éditions Point de vues, 2010.)

7- *Parcelle de ciel* (1ère et 2ème parties), créé le 9 février 1985 à l'Opéra Comédie, Montpellier, commande du Centre chorégraphique régional de Montpellier/Dominique Bagouet, durée : 55 minutes, pour 8 danseurs, musique : Ives, Maros, Purcell, Webern, Vercken, Wilbye, texte d'appui : *Foulé* de Marianne Alphant.

Parcelle de ciel (complété de la 3ème partie), créé le 14 mars 1987 au Théâtre de l'Agora, Evry, pour 8 danseurs, durée : 67 minutes, musique : Ives, Maros, Purcell, Webern, Vercken, Wilbye, Martin, texte d'appui : *Foulé* de Marianne Alphant.

8- *Suzanne au bain* (première partie de la *Trilogie Artémis*), créé le 11 juin 1988 au Théâtre 14, Paris, pour 5 danseurs, musique : Bartok, Monteverdi, Koering, Webern, Hindemith, texte d'appui : Marianne Alphant.

Voyage à Éphèse (deuxième partie de la *Trilogie Artemis*), créé le 29 janvier au Théâtre de l'Agora d'Evry, pour 6 danseurs, durée : 56 minutes, musique : Bach, Huberstock-Ramati, Jolas, Materna, Luis de Victoria, Bartok, texte d'appui : Marianne Alphant.

Artemis (troisième partie de la *Trilogie Artemis*), créé le 16 mai à la Grande Halle de la Villette, Paris, pour 16 danseurs et 40 jeunes filles, un cascadeur, une comédienne, une coureuse du fond, un cheval et un faucon, durée : 80 minutes, texte d'appui : Marianne Alphant, musique originale : Steve Lacy

9- D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies, op.cit.*, p.9.

du texte (« dont la forme change avec le contenu ») est manifesté par la danse, qui implique une succession visible de transformations. C'est que le corps est donné pour le « lieu » mouvant de l'origine du texte :

Il y a un lieu de mon corps où j'écris mon poème. Je ne localise pas ce lieu. Pour comble d'angoisse, je sens qu'il se déplace dans mon corps selon le genre de poème qui s'écrit.¹

La rencontre avec le poème se vit comme une « expérience océanique »², l'écrivain ayant un « corps de contemporain », un « corps de baleine ». D. Fourcade se montre également attentif à la dimension kinesthésique de la lecture et de l'écriture (« Quand on lit, c'est exactement comme quand on écrit, les mains et les doigts des mains jouent un rôle déterminant. »³, « Sachant que mon mode de lecture relève de l'écriture, je dois maintenant admettre que mon mode d'écriture relève de la lecture. »⁴), qui s'exprime par une « voix contrebasse »⁵ et une « lenteur absolue »⁶. Par rapport aux œuvres précédentes, non seulement le texte est un corps, mais aussi la voix (« Les voix sont des corps ostensibles et spacieux »⁷).

Je suis seul dans la lenteur absolue – ce qui est très banal pour un écrivain. La lenteur absolu n'est que le contre-sentiment, la réplique d'une vitesse immémoriale – donnée également banale pour un écrivain. J'ai affaire à des choses sans nom dans la vitesse future, des choses brandies, dans la vitesse instantanée. Ainsi la forme du phonème nous parvient déjà déterminée par son énoncé dans le temps (le temps de son énoncé). Et notre perception du temps déforme et finit par annuler notre perception de l'espace ; devenu temps, l'espace requiert une métrique dure, des pièges de laquelle l'écrivain doit se garder. Son blanc du un a été écrit pour ne pas tomber dans ce piège, ou pour en sortir, je le découvre maintenant. Il incombe à l'écrivain de maintenir l'espace comme espace – ou de refaire de l'espace avec du temps.⁸

Enfin, il incombe au poète s'aventurer sur les territoires du féminin parce que son art a pour vocation d'embrasser la totalité du réel :

Nous les poètes, les meilleurs d'entre nous tout au moins, nous sommes des femmes. Non tant parce nous sommes un organisme de production, avec des bio-rythmes – à cycles brisables. Ce n'est pas seulement non plus parce que les plus pénétrants sont les plus pénétrés. Non, c'est bien plus congénital que cela, et toute preuve à l'appui de cette assertion en appauvrirait la vérité. Rilke était une femme ; Baudelaire était une femme. Emily Dickinson était une femme. Être une femme, est-ce pour nous un état extrême ? Non, je sais que c'est un état basique, formidable.⁹

Les qualités féminines d'abandon et de fragilité, sont revalorisées comme essentielles, ainsi que la proximité de la femme avec les « bio-rythmes » du corps.

La quatrième de couverture de l'ouvrage récapitule :

Outrance utterance et autres élégies traite de la voix du poème, distincte de la voix du poète. Il traite du temps, de

1- *Ibid*, p.19.

2- *Ibid*, p.21.

3- *Ibid*, p.25.

4- *Ibid*, p.31.

5- *Ibid*, p.25.

6- *Ibid*, p.34.

7- *Ibid*, p.35.

8- *Ibid*, p.34-35.

9- *Ibid*, p.9.

l'air, de la lumière, de l'espace qui sont la matière du mot, et du gouffre, qui est la matière de la phrase.¹

Avec *Outrance utterance et autres élégies*, ouvrage insistant sur la nature corporelle du texte et de la voix, D. Fourcade pense désormais son faire poétique à partir de la notion d' « extrême contemporain », ce qui ne manque pas de rapprocher les pratiques de la poésie et de la danse. On croise d'ailleurs dans l'ouvrage une référence à Susan Buirge, ce qui place l'écriture fourcadienne dans la lignée de la Nouvelle Danse Française, héritière de M. Cunningham.

5- *IL* (1994) : le mot-corps ou l'écriture de lumière

IL (1994) est un livre empreint de littéralisme, dédié à la poète américaine et amie de D. Fourcade, Susan Howe (née en 1937). Il est aussi celui qui, de tous les ouvrages de D. Fourcade, se rapproche le plus des investigations du groupe L=A=N=G=U=A=G=E. Son sujet n'est autre que ce « IL », dont le signifiant est omniprésent, mais dont le signifié est évidé à cœur. En effet, le composant graphique « IL » est isolé à l'intérieur d'autres termes, comme dans le mot « vanille », par exemple, ce qui fournit matière à l'expansion poétique. Le lexique de la danse et les références chorégraphiques y sont relativement rares. Cependant quelques allusions ponctuelles au tango (« tangoed mimosa »²), au mambo (« j'ai trouvé ton nom dans l'espace en une mamboseconde »³), aux mouvements des mots-majorettes⁴ surviennent, dans la lignée de la prolifération cinétique de *Rose-Déclic*. Les différentes parties du livre sont numérotées en chiffres romains, et ce dernier se donne pour issu de la matrice du livre précédent, *outrance utterance et autres élégies* (« ce L qui est dans IL, comme il est dans outrance et dans autre et dans utterance »⁵).

j'ai trouvé ton nom en une nanoseconde
j'ai trouvé ton nom dans l'espace en une mamboseconde
j'ai trouvé ton nom dans la lumière
d'un son⁶

Dans *IL*, D. Fourcade forge deux néologismes, l'un en français, l'autre en anglais, à partir de noms de danse de société, le tango et le mambo⁷. Force est de constater que les signifiants issus du champ sémantique de la danse font volontiers, chez l'auteur, l'objet d'un travail de création littéraire. Le premier néologisme, « mamboseconde »⁸, est un mot-valise formé à partir d'une base nominale, par adjonction

1- *Ibid.*

2- D. Fourcade, *IL*, Paris, P.O.L., 1994, p.61.

3- *Ibid.*, p.62.

4- Voir *Ibid.*, p.66.

5- D. Fourcade, *Ibid.*, p.9.

6- XXXVIII, *Ibid.*, p.62.

7- « Danse populaire d'origine cubaine, née, au XX^e siècle, d'une fusion de deux rythmes : la rumba et le swing des musiciens de jazz. Le mambo n'a pas de cadence déterminée. Aux instruments traditionnels de la rumba, s'ajoutent ceux de la batterie de jazz. Il est surtout caractérisé par le mouvement des hanches, dans lequel l'une des jambes est tendue tandis que l'autre est fléchie. » Pierre-Paul Lacas, « MAMBO, danse », *Encyclopædia Universalis*, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/mambo-danse/>>, en ligne, consulté le 9 novembre 2016. « Tango » est un mot hispano-américain attesté depuis 1836. (Voir définition du mot dans le dictionnaire du T.L.F.)

8- « j'ai trouvé ton nom en une nanoseconde / j'ai trouvé ton nom dans l'espace en une mamboseconde / j'ai trouvé ton nom dans la

d'un formant, sur le modèle du substantif « nanoseconde », employé à la même place syntaxique au vers précédent¹. Du premier au deuxième vers, il y a identité sur l'axe syntagmatique, la seule commutation que l'on observe est d'ordre paradigmatique – lexicale –. Le second néologisme, « tangoed », est un participe passé formé sur la base nominale tango- à laquelle est adjoind le suffixe -ed, selon la règle de formation du participe passé en anglais. L'expression « a tangoed mimosa », littéralement traduite, désignerait un mimosa dansé par tango, ce qui n'a pas grand sens. Mais c'est sans compter que le jeu autour du mot « tango » ne s'arrête pas là. En effet, le lecteur, décomposant le signifiant « tangoed » en plus petites unités, y reconnaît le verbe « to go ». Or l'association du « tango » avec le verbe « to go »² exacerbe le sème de mouvement présent dans le premier substantif. La poésie est rendue dansante par l'activation de cette multiplicité de connotations.

Si l'on analyse à présent les résonances sémantiques de l'expression « tangoed mimosa », on s'aperçoit que le texte joue avec le deuxième sens du mot « tango », référant non pas à la danse, mais à la couleur³. Si l'on privilégie cette interprétation picturale du terme, l'image mentale éveillée est celle d'un mimosa de couleur jaune-orangée, ce qui est consonant avec les propriétés visuelles du « mimosa ». Cette possibilité de lecture est d'ailleurs clairement l'une des variantes instituées par le texte puisqu'il est question dans le même poème de l'« acid green », expression elle aussi rattachée au champ sémantique de la couleur⁴.

Susan, could you please tell me your last name
 is it mimosa – I mean acid green mmsa
 tangoed mimosa
 or is it stuttered mimosa your last name Susan
 electric
 a please tll e me
 you plus minus msmo ai
 Susan dearest brother
 may I be your sister
 crispmim osa
 same ai in flower and pain
 and in ac accl acclaim
 edmimosa

the wowowoman man
 the wo
 manliness
 of the disphony of your breath
 holds me
 in explosive mimosaliness⁵

Pour conforter cette interprétation, dans l'ouvrage suivant, *Le Sujet monotype*, il est révélé au lecteur que

lumière / d'un son » (D. Fourcade, *IL*, *op.cit.*, p.62.)

1- En contexte, la « nanoseconde » semble désigner une unité infime où le temps vécu bascule.

2- Et ce même si le participe du verbe « aller » en anglais (to go) est « gone » et non « goed ».

3- Ainsi appréhendé, « tango » a le sens suivant : « Orange très vif, couleur dont la vogue a correspondu à celle du tango. » Voir la définition du T.L.F.

4- D. Fourcade, *IL*, *op.cit.*, p.61.

5- XXXVII, *Ibid*, p.61.

le sème de la couleur était bel et bien activé dans le précédent passage cité. D. Fourcade brode sur le motif de la couleur, par une procédure sémiotique que M. Riffaterre nomme « expansion »¹ :

a tangoist is an exponent of the tango
mais tango est aussi une couleur, un orange profond
ce n'est pas si onomatopéique que cela (sauf quand on tangote, mais ce sont des histoires de bandonéon, je
ne veux pas m'interroger là-dedans) Degas était un tangoïste²

De nouveau, la néologie à partir du vocable « tango » montre que les signifiants relatifs à l'art chorégraphique servent de matériau à l'élaboration d'une poétique dansante, qui consiste à déployer les virtualités de multiples réseaux connotatifs. D. Fourcade décline divers mots issus du paradigme morphologique de « tango », comme le substantif « tangoïste », qu'il crée en français et en anglais, et le verbe « tangote », à l'existence attestée par le dictionnaire³. Ce sont les variations sur l'axe syntagmatique qui cette fois l'intéressent, combinées à l'emploi d'un même mot dans les deux langues chères à l'auteur.

Intéressons-nous plus en détail aux associations sémantiques évoquées par le passage. L'auteur donne une définition du mot « tangoïste », avant d'expliquer celui de « tango » en français. Ce dernier entre en relation avec le précédent : en mettant en lien les deux signifiants, formés sur une même base lexicale, le lecteur s'aperçoit que le « tangoïste » est implicitement teinté par le sème de « tango », actualisé par le texte, à savoir, la couleur. Le « tangoïste » désignerait non plus le danseur de tango, mais un coloriste spécialisé dans les tons orangés. L'interprétation est cohérente puisqu'il est question en contexte d'Edgar Degas. Néanmoins, le sème du mot relatif à la danse de salon, s'il devient secondaire, n'est pas invalidé, dès lors que l'on replace le texte dans le système culturel auquel il se rattache. E. Degas est connu pour être le peintre des danseuses ; or il est possible de l'appréhender comme un « tangoïste », c'est-à-dire un « danseur »⁴ de la couleur. Par le recours au néologisme, le poème présente le peintre, au prisme d'une réalité culturelle extra-textuelle, comme un spécialiste des tons jaunes-orangés et comme un fin connaisseur de la danse. Enfin, il nous semble qu'une exégèse du néologisme « tangoïste / tangoïste », dans le passage, ne serait pas complète si l'on ne mentionnait le fait que le terme appelle, du fait de son mécanisme de formation syntagmatique, une association avec l'adjectif « egoïste / égoïste », appartenant à la même classe grammaticale. À supposer que le « tangoïste » désigne le danseur, le sème

1- « L'expansion, transformation de type syntagmatique, consiste essentiellement à prendre des traits généraux et à décomposer ces traits dans des descriptions plus détaillées. La phrase littéraire devient ainsi une "séquence de syntagmes explicatifs et démonstratifs, qui chassent l'arbitraire de plus en plus loin, de proposition en proposition". L'expansion permet en effet d'assurer, par le détail des descriptions, l'adhésion du lecteur à la logique du texte. À partir d'une phrase, d'un mot, d'une idée – bref, d'un hypogramme – il est possible de générer un texte entier, en décrivant chacune des parties de la phrase, puis en décomposant à leur tour chacune de ces parties. C'est cette règle qui permet d'expliquer le passage d'un hypogramme à un texte ; ainsi, « la transformation de composantes simples en représentations complexes fait de la phrase littéraire l'équivalent grammatical d'une allégorie chargée d'attributs symboliques » Johanne Prud'homme et Nelson Guilbert, « La génération du texte », Université du Québec à Trois-Rivières, <<http://www.signosemio.com/riffaterre/generation-du-texte.asp>>, en ligne, consulté le 17 novembre 2018.

2- D. Fourcade, *Le sujet monotype*, Paris, P.O.L., 1997, p.77.

3- Verbe intransitif rare, attesté pour la première fois chez Léon Daudet dans *Cœur brûlé* (Paris, Flammarion, 1929). Le T.L.F. donne comme exemple : « Les couples tangotaient en cadence sur la terre battue de la salle de bal ». (Léon Daudet, *Bacchantes*, Paris, Flammarion, 1931, p. 126.) La création du mot en français coïncide avec l'essor du tango en France dans les « années folles ».

4- Et ce, même si la référence au tango est anachronique pour l'époque d'E. Degas. D. Fourcade fait se télescoper dans *Le sujet monotype* des pratiques artistiques propres à différents domaines et à différentes époques.

mis en évidence pourrait être celui d'une relation au partenaire de danse, empreinte de non-respect ou d'un rapport de pouvoir. Ce tissu d'associations extrêmement compact exacerbe la dimension intermédiaire du poème, entre peinture et danse. Le sens du passage s'élabore pour le lecteur dans un processus dynamique de coopération textuelle, au cours duquel il a la possibilité de choisir entre plusieurs variantes à actualiser.

En outre, dans *IL*, D. Fourcade élabore une réflexion sur l'art du plié en danse et en écriture¹ et souligne l'adéquation entre son poème et une chorégraphie, tous deux de l'ordre de l'actuel :

IL est un corps d'aujourd'hui
et une chorégraphie sur le corps
du mot aujourd'hui (*ballet is NOW*)
une chorégraphie instantanée
qui peut avoir une durée moyenne égale à une vie de maintenant exigée
pas une vie de tout à l'heure ni d'il y a un instant
et je travaille cette forme j'apprends notamment les principes d'un plié inconnu

le mot aujourd'hui
surtout le mot aujourd'hui
surtout son corps
est seul
est son corps
est seul
à être son corps²

C'est que, dès l'incipit du livre, s'affirme une logique de la « figure »³, qui, selon R. Barthes, est d'ordre chorégraphique⁴. L'ouvrage comprend des dédicaces à M. Palmer, cité dans le corps du livre. Les motifs récurrents de *IL* sont la nudité⁵, l'improvisation⁶ et le pli⁷ dans l'écriture. D. Fourcade mixe régulièrement les syllabes en anglais et en français (Sun⁸ / Nus), exploitant davantage que dans les livres précédents les phénomènes graphiques, avec des anagrammes et des caractères écrits en capitales

1- D. Fourcade, *IL*, *op.cit.*, p.60.

2- *Ibid*, p.60.

3- *Ibid*, p.9.

4- R. Barthes, I- Figures, « Comment est fait ce livre ? », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.7-8. « *Dis-cursus*, c'est, originellement, l'action de courir çà et là, ce sont des allées et venues, des "démarches", des "intrigues". L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires. On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique, bref, au sens grec : *σχήμα*, ce n'est pas le "schéma" ; c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des statues : ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu. Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète; il phrase, comme l'orateur; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail. »

5- Voir D. Fourcade, *IL*, *op.cit.*, p.19.

6- *Ibid*, p.28 et 31.

7- *Ibid*, p.15.

8- *Sun* est le nom d'un recueil de M. Palmer traduit par Christine Michel, et publié en français aux éditions P.O.L. en 1996, après que la section « Série Baudelaire », traduite par Emmanuel Hocquard et Philippe Mikriammos, fut éditée chez Royaumont en 1989 et que « Sun » eut paru en 1990, dans la traduction de Richard Sieburth aux éditions Ulysse-Fin de siècle. L'ouvrage est composé de six parties : « Cinquième prose », « Série Baudelaire », les deux parties intitulées « C » ainsi que les deux sections « Sun ». « Dominique Fourcade écrit : "dans le mot Sun (tel qu'inventé par Michael Palmer, sombre et surexcitant) / je ne vois ni soleil ni sentinelle". L'écriture de Palmer n'est pas une représentation de l'expérience vécue, au sens traditionnel du terme, et ne suit pas non plus un trajet linéaire. Ce sont des "filaments de discours" et des "tonalités brisées" qui remettent en question le caractère de la première personne comme sujet. "Un projet, donc, de penser contre", qui exige du lecteur un travail comparable à l'écriture elle-même. » Site des éditions P.O.L., <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-357-1>>, en ligne, consulté le 17 novembre 2018.

d'imprimerie. Il pratique une certaine forme de spatialisation, induite par épellation ou « avalanche »¹. Ainsi le mot « alone » est-il écrit verticalement, semis de lettres égrenées une à une, à chaque ligne².

Le corps du mot, évoqué par les livres précédents, intervient selon une perspective littérale dans *IL*. Ce dernier, « vu de dos », se donne sur la quatrième de couverture comme une deïxis de l'absence, une « grammaire de la fuite ». L'écriture fourcadienne de la différ^ance manifeste ses procédés soustractifs. Renvoyant dos à dos écriture blanche et écriture noire, D. Fourcade pratique désormais une écriture de lumière. La richesse de la néologie autour des termes liés au tango manifeste, dans *IL* et *Le sujet monotype*, une poétique dansante, reposant sur la latence de connotations plurielles.

6- *Le Sujet monotype* (1998) : l'inflation des allusions chorégraphiques, entre surfiguration à la façon de P. Bausch, et dé-figuration de la danseuse en tutu

De tous les ouvrages de D. Fourcade, *Le Sujet monotype* (1998), composé de trente-et-une sections-poèmes, se présente comme le plus narratif et le plus saturé en allusions intermédiaires, sorte d'opéra textuel total qui rappelle *Einstein on the Beach* (1975). Précisons que la perspective de la danse ne peut être qu'une des entrées possibles dans cette œuvre multi-couches, qu'aucun commentaire n'épuise. À l'intérieur de chaque section, les différents motifs sont extrêmement mêlés, entraînant parfois des difficultés de lecture. En vertu du titre du livre³, la peinture y joue un grand rôle, mais aussi le cinéma, la sculpture, la photographie. Ainsi, dans « Tard dans la nuit », la question du corps apparaît de biais à travers les « bassins » et les « torsos », quand E. Degas et le sujet poétique D. Fourcade rentrent tard de l'exposition Brancusi à Beaubourg ; la notion de structure est alors associée à celle de la sculpture⁴. Le motif principal, selon nous, de *Le Sujet monotype*, est l'anachronisme. Peintres et auteurs illustres de la fin du XIX^e siècle deviennent les personnages d'historiettes revisitant l'histoire des arts. Si, selon l'auteur, « tout art opère en même temps sur trois canaux majeurs, figuration, non-figuration, défiguration »⁵, le livre est plutôt basé sur une logique de la surfiguration. D. Fourcade passe d'un art à l'autre dans l'espace du livre comme on joue à saute-mouton.

E. Degas, peintre « des portraits ou des natures mortes, des paysages ou des danseuses »⁶, est une figure omniprésente de l'ouvrage, devenant un personnage du XX^e siècle. Chorégraphie, écriture et peinture s'interpénètrent en lui : « On lui a même commandé des essais de placement de mots dans l'espace, en volumétrie occidentale [...] »⁷. D. Fourcade le loue pour avoir inventé une nouvelle grammaire du geste avec ses monotypes :

1- D. Fourcade, *IL*, *op.cit.*, p.45.

2- *Ibid*, p.63.

3- « Procédé d'impression où une peinture sur cuivre, sur verre ou sur matière plastique est reportée par pression sur papier, ce qui ne permet d'obtenir qu'un seul exemplaire ; épreuve qui en résulte. » Définition de « monotype » dans le Dictionnaire du TLF.

4- *Ibid*, p.30.

5- D. Fourcade, *Le Sujet monotype*, Paris, P.O.L., 1997, p.29.

6- *Ibid*, p.30.

7- *Ibid*, p.34.

l'air manquait d'appui ; le corps ne pouvait donc s'accouder à rien, et la main en était comme désarticulée. Un monotypiste (bien en jambes), ça a probablement deux mains folles¹

La petite danseuse de Degas n'est pas citée mais on ne peut manquer d'y songer, à propos du passage suivant :

c'est une jupe, faite de plusieurs rangées de tulle, avec corselet, sur trousse / c'est quelque chose, quand on l'enlève, on n'est pas pour autant nu, puisqu'on reste dans Degas »².

Le « tutu », « rincé à l'eau de Javel », dès lors, pourrait matérialiser l'ambition au moderne du livre fourcadien. Du reste, Anne-Teresa de Keersmaeker est associée à Degas par l'intermédiaire du costume de la danseuse (« même Anne-Teresa de Keersmaeker reste dans Degas flagrante »³).

Comme dans les ouvrages précédents, la danse apparaît diversement disséminée. Dans « Bœufs blancs dans le pré en cd-rom », il est question de « filles [qui] dansent sur la table à la cafétéria »⁴. Une sorte de notation chorégraphique, qui s'apparente tout autant à un extrait de scénario cinématographique, intervient avec le « pouls de la jeune fille qui traverse en diagonale au premier plan »⁵. Dans « Ensembles », D. Fourcade campe de surcroît une sorte de chorégraphie immobile d'arbres « à l'orée du pré », même si le terme de danse n'est pas employé.

Dans « Petite page pour Pina », où il rend hommage à P. Bausch avec qui il dit « a[voir] beaucoup partagé »⁶, l'auteur précise avoir vu *Le Sacre du printemps* et *Nur du*⁷ la même semaine, pendant qu'il composait son texte « Amérique ». Il campe alors une chorégraphie grégaire de mots, de toutes les morphologies et de toutes les allures possibles, qui dansent maladroitement en troupeau. Dans « un autre tableau », influencé par l'esthétique des costumes chez P. Bausch, « un mot s'isole et examine l'espace entre sa robe et son corps »⁸. La phrase textuelle cherche donc à transposer la phrase chorégraphique. Comme chez la chorégraphe allemande, on note une inversion du *gender*, incarnée par le port du tutu (« les tutus d'homme, organza »)⁹.

Ayant vu *Le sacre du printemps* et *Nur Du* dans la même semaine, ayant beaucoup partagé avec Pina Bausch tandis que je finissais *Amérique*, il m'apparaît que je suis à un moment de ma vie où les mots, tous âges confondus, les adonis et les disgracieux, les chauves, les bavards, les divins et les humains et ceux qui ont un gros derrière, les elliptiques de profession et ceux qui n'ont pas de soutien-gorge, les masculins féminins et les singuliers, les mots arrivent ensemble sur scène par tous les côtés des coulisses, marchent à quatre pattes tournent en tous sens, se cognent les uns aux autres, tâtonnent, cependant avec une douceur étonnante. en tous sens, troupeau ne veut pas de sens, et dans un silence qu'il est obligatoire de faire à ce moment de ma vie. dont on ne sait pas la durée.

1- *Ibid*, p.22.

2- *Ibid*, p.74.

3- *Ibid*, p.113.

4- *Ibid*, p.37.

5- *Ibid*, p.38.

6- *Ibid*, p.113.

7- Voir le premier chapitre de la première partie.

8- *Ibid*, p.114.

9- *Ibid*, p.114. L'auteur s'interroge en outre sur la fin de cet accessoire : « Quelque chose a encore changé, je le sens. Est-ce la fin du tutu ? La fin du tulle ? il faudrait demander à Pina Bausch. » *Ibid*, p.101.

ceci se préparait dès avant l'Amérique, et pendant, mais n'a véritablement lieu que maintenant.

très grand le plateau de cette scène
petite, infime, ma petite page pour elle

et voici un autre tableau (d'un moment voisin) : un mot s'isole et regarde l'espace entre sa robe et son corps.

s'isole ou ne s'isole pas, on ne sait jamais vraiment ce qu'ils font, certains prennent une douche devant tout le monde, c'est de l'isolement, ça ?

Les simples figurants ont un rôle considérable

il y a les mots adipeux, it's fun
et ceux qui se tiennent mal (n'arrêtent pas de se gondoler)
et les tutus d'homme, organza
listen¹

Dans, « Post-scriptum à "Amérique", a walk on », il sera aussi question du « placement dans la page »², l'intertexte pouvant être chorégraphique, théâtral ou cinématographique, avec la mention ambivalente des « figurants » et de la « scène » :

Tous en scène : les figurants ont un rôle considérable. Il n'y a pas de simples figurants parmi les mots, puisqu'en écriture il n'y a que des figurants. Amérique est un figurant. [...] ³

Hormis l'hommage à la chorégraphe allemande, D. Fourcade rappelle de nouveau sa dette dans l'écriture envers G. Balanchine :

[...] Qu'est-ce que j'y peux si c'est Balanchine qui m'a enseigné la grammaire ? Et plus encore la syntaxe ? Car il a fallu aussi apprendre à travailler en silence. Tutu mi-long. Et d'autres jambes sont en collant. Se disposent les unes par rapport aux autres
verti verticales
à la Cyd Charisse, sans faire d'enjambées
en silence
avec un silence qui est dans le collant même. [...] ⁴

Le moderne n'est pas conçu comme une destruction des codes traditionnels, ainsi le « tutu » est-il un accessoire de scène commun à la danse classique et à celle de G. Balanchine. C'est la raison pour laquelle, aux yeux de D. Fourcade, entre le tracé géométrique des jambes des danseuses classiques, et celui des interprètes du chorégraphe américain, il n'y a pas, sans mauvais jeu de mots, de grand écart. Les paradigmes esthétiques du moderne et du classique, loin de se télescoper, se rejoignent. De même, quand D. Fourcade écrit « même Anne-Teresa de Keersmaecker reste dans Degas flagrante »⁵, il exprime une continuité entre danse classique et danse contemporaine.

1- *Ibid*, p.113-114.

2- *Ibid*, p.116.

3- *Ibid*, p.115.

4- *Ibid*, p.101. Cyd Charisse (1922-2008), de son vrai nom Tula Ellice Finklea, surnommée « The Legs », est une actrice et une danseuse américaine. Elle intègre la formation des Ballets Russes en 1934, puis fait ses premiers pas au cinéma. Elle est fameuse pour avoir interprété un pas de deux avec Fred Astaire dans *Ziegfeld Follies* (1946). Elle est aussi l'interprète de « Broadway Melody » dans *Chantons sous la pluie* (1952) de Stanley Donen et Gene Kelly.

5- *Ibid*, p.75.

[...] quand je dis tutu au micro
je ne suis pas à tu et à toi (je suis du genre voussoyeur, jusqu'au bout de l'amour quelconque)
ce n'est pas non plus un redoublement enfantin comme disent les étymologues, ni une altération euphémique
de cucul
ça ne veut pas dire fesses
et n'a donc rien à voir avec une fessée

non, c'est une jupe, faite de plusieurs rangées de tulle, avec corselet, sur trousse
c'est quelque chose, quand on l'enlève, on n'est pas pour autant nu, puisqu'on reste dans Degas, pas plus qu'on
n'est habillé quand on le porte (d'ailleurs, c'est lui qui vous porte)
même Anne-Teresa de Keersmaecker reste dans Degas flagrante
je dis tulle mais ça peut être tarlatane ou mousseline
c'est la mise en place d'une grâce, de fer, qui vous colle à la peau, ces jupes, je les aime assez tombantes, et,
après, donnent toute autorisation à des jambes (on ne peut s'en douter avant qu'elles commencent) de
radicalité [...]¹

Les références sont bien plus nombreuses encore. Dans « Ajout à "Compact pour Claude" », E. Degas tente de démontrer, au sujet poétique qui n'écoute plus, les « atouts d'une danseuse de l'opéra »² maigre. À travers « Canon scié », il est fait référence à un solo chorégraphico-cinématographique :

ENTRENT et
se font une place en haut du texte
les mots Mitchum est mort

attention
tout ça peut se terminer
par un solo d'humanité
dansé à bout portant
à canon scié parole
allez-y mollo

attention
JE
démarré avec des impros
de même ON
n'y voyez pas d'espoir
ni désespoir
peut-on apprendre à être nu ? Il faut du matériel

attention je vous prie ne voyez là
qu'un figurant
épuisant
et ici un cerisier ; ici c'est un poirier, et ici un prunier de fantasmes

quelle entrée ! [...]³

Avec le poème « Dos général », « la grande affaire c'est le port de bras »⁴ et E. Degas apparaît comme un inventeur de coudes⁵. Le poème « Un string, et la sorbetière » contient de nombreuses allusions sémantiques à la danse⁶. « De tous les côtés beau » met en abyme la spatialisation de l'écriture, à travers

1- *Ibid*, p.74-75.

2- *Ibid*, p.130.

3- *Ibid*, p.117-118.

4- *Ibid*, p.172.

5- Voir *Ibid*, p.177.

6- Par exemple, avec le « tutu » (*Ibid*, p.134), la référence au ballet de P. Bausch, « nur du » (*Ibid*, p.135 et 139), l'allusion à un « grand

la dépose d'un mot sur la page, pareille à la neige qui tombe. Il constitue, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, une réécriture de « The Dance » de W. C. Williams, qui présente la chute d'un flocon, telle une danse :

[...] suivant le parcours d'un flocon (depuis mon enfance) choisi entre tous (c'est ma décision la plus pure)
jurant de ne pas le quitter des yeux (si une ligne est le parcours d'un point, peut-on dire qu'un point est la condensation d'une ligne ?)
observant comme, arrivant au sol, vraiment une quantité discrète, il s'aplatit, c'est presque imperceptible, et occupe une surface plus grande qu'en l'air, plus même que le point où il atterrit, modèle de simplicité sur la page, et d'inattendu
n'ayant plus le courage d'en suivre un autre -- car le désespoir peut survenir, dans cette lumière au crayon
Conté [...].¹

Le poème de D. Fourcade, qui n'est pas sans rappeler « 7 ways of looking at a blackbird » de Wallace Stevens, peut se lire à travers sa dimension picturale (le parcours du flocon « à la Seurat »²), cinématographique (« j'évalonne les gris de personne dans cette bousculade de silences »³), ou l'hybridation de deux expressions artistiques à la fois, comme la danse et la peinture (« une souplesse de cheville / à son toucher au sol / une justesse (à la Sam Francis [...]) »⁴). On peut aussi penser, en le lisant, à une éventuelle traduction textuelle de la pièce « Dance » de L. Childs⁵.

Quant au texte « Amérique », il évoque tout à la fois les passes tauromachiques de muleta du mot⁶, Emily Dickinson et Gertrude Stein⁷. L'« Amérique » permet l'hybridité et la fusion des arts, concrétisée textuellement en une forme mixte :

L'Amérique est une sorte de Scuola di San Rocco dont le Tintoret serait un chorégraphe (je corrige tout de suite : dont le Tintoret serait une absence de chorégraphe) qui aurait réglé (moi, ce que je crois comprendre de l'Amérique c'est : qui aurait procédé au dérèglement de) un monde où chacun tout à la fois chante, danse, joue à la balle dutifully, pense et ne pense pas, boxe en fausse garde, écrit, inéluctablement (sentiment très fort), en contre-synchronie, professionnel bout des ongles cet opéra, jusque dans la désardeur après la répétition.

[...]
Pudeur ou incapacité, j'ose à peine aborder l'essentiel, les mots d'une langue que j'ai tellement aimée que j'ai longtemps cru que l'on ne pouvait pas accéder au monde qu'en passant par son corps – et aujourd'hui encore j'y suis obligé
plus souvent qu'à mon tour vous dites, mais c'est ma page qui l'entend ainsi, la page-oreille qui réclame, vous savez, connaissez-vous cela vraiment ?
Et puisque je ne suis pas un écrivain, mais quelqu'un qui prend des clichés – clichés de quoi je vous le demande sinon des clichés de mots, genre « if you talk the talk you've got to walk the walk », bravache, mais quel programme pour quelqu'un comme moi, qui ne fais que parler la parole et marcher du fait même de parler – donc, je clique et après je retraduis comme je peux,

travail d'entrée en scène » (*Ibid*, p.137) et « d'entrée en ligne » (*Ibid*, p.138), la « passacaille » (*Ibid*), qui désigne une danse et une pièce musicale.

1- *Ibid*, p.44.

2- *Ibid*, p.44.

3- *Ibid*, p.45.

4- *Ibid*, p.43. Sam Francis (1923-1994) est un peintre américain non-figuratif, influencé notamment par les mouvements de l'abstraction lyrique, de l'*action painting* et de l'expressionnisme abstrait. Il eut dans sa jeunesse une carrière d'aviateur dans l'armée, puis se tourna vers la peinture durant sa convalescence, après un accident d'avion en 1944 lors d'un entraînement.

5- Voir le premier chapitre de la première partie.

6- Voir *Le sujet monotype*, *op.cit.*, p.95.

7- Voir *Ibid*, p.98.

et dans les cas, pas rares, d'alcoolisme, you've got to walk the chalk, vous voyez, toujours l'essentiel, la ligne de craie et la chorégraphie crayeuse et le travail au sol qu'est l'écriture à la craie. [...]¹

Il est question, dans le médium chorégraphique et poétique, d'écriture blanche, à la « craie », c'est-à-dire d'abstraction minimaliste. De surcroît, le sujet poétique apprend à battre la mesure depuis l'enfance², au moyen d'une « paire de chaussures à claquettes hors d'usage »³. Aussi relève-t-il « un rien de tap-dance aussi, dans Shakespeare, alternant avec la valse »⁴. L'écriture s'apparente enfin à une expérience élastique :

[...] je déchire
en plein swing
avec grande rapidité native des épaules et des hanches
silo n'a aucun problème
pour maîtriser le contrôle mécanique du mouvement et garder cette vitesse
avec une élasticité hors du commun (comme en ont les fauves) rotation complète du haut du corps et le bas
résiste (en ressort), à la Tiger Woods
va, tape dans le cerveau de la balle, ma chérie [...]⁵

Surtout, à travers l'ouvrage, la danseuse est dotée d'un potentiel érotique du fait du voyeurisme et du fétichisme assumés du sujet poétique, qui se cristallisent sur ses « dessous » :

ses dessous sont d'un gris affolant – qui n'annonce rien du blanc de la chute à suivre ; mais quand elle est au sol, posée, encore plus beaux sont ses dessous froissés : la terre, et entre elles un film, une étanchéité de froideur⁶

La vue du vêtement suscite le désir, appelle le contact avec la main. Les vêtements, qui représentent une extension métonymique de la danseuse, accueillant le plus intime de sa présence, sont féminisés (« entre elles »). Ils sont éparpillés au sol, tels une dépouille, une seconde peau sensuelle après la mue. Il ne reste de la danseuse qu'« une masse de tulle [qui] s'épand, festoie, dissipe, demeure »⁷. Il nous semble reconnaître dans ce bouillonnement de tissu, l'image de la femme-fleur en vogue chez les décadents et les symbolistes⁸. Une continuité s'esquisse, des auteurs fin-de-siècle à D. Fourcade, au niveau de la figuration métonymique de la danseuse par son vêtement. Cependant, la danseuse devient, à l'époque contemporaine, une créature qui s'est absentée : il ne reste d'elle qu'un linge, de la même teinte grise que celle évoquée dans *Son blanc du un*.

L'effeuillage est une situation fréquente chez D. Fourcade, qui représente à la fois une figure de l'écriture et de la lecture. Même quand la danseuse n'est pas explicitement désignée, les pièces du costume que sont le collant ou le tutu permettent de convoquer indirectement sa présence, dans

1- *Ibid*, p.99.

2- *Ibid*, p.109.

3- *Ibid*, p.111.

4- *Ibid*, p.107.

5- *Ibid*, p.102-103.

6- *Ibid*, p.42.

7- D. Fourcade, *Le sujet monotype*, *op.cit.*, p.54.

8- Voir Guy Ducrey, *Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.

l'ombre de la réification. À travers « Dans le révélateur », le sujet féminin est scruté par le regard intrusif du « je », comme une ekphrasis d'un tableau d'E. Degas¹.

[...] je l'ai vue s'épilant
et pus enfiler un collant plein d'ossements
et ensuite
en robe métaphore [...]
elle se secoue de toutes les intelligences que l'on a d'elle
elle s'ébroue, quoi

et la présence autour
ça ou là
d'un humain moins humain
est toujours déplacée²

Elle n'est pas explicitement désignée comme danseuse dans le passage, mais le fait qu'elle est vêtue d'un « collant » suffit à faire surgir sa silhouette. Le collant n'est pas un vêtement anodin chez Fourcade : il matérialise la fétichisation du corps féminin, et, comme tel, renvoie à une érotisation du texte, passible de déshabillage dans la lecture.

Le « tutu » est donc un lexème récurrent qui fonctionne comme une synecdoque de la danseuse et une métonymie de la danse. Coutumier des manipulations sur la matière sonore du poème, l'auteur joue sur la forme phonique du mot « tutu », qui incite au ludisme du fait qu'il est formé par duplication de syllabes³. Le « tutu » se trouve aussi mis en relation avec le « tulle », en fonction de la syllabe [tüt] qu'ils partagent, et de leur sème commun, celui de l'art chorégraphique. Les deux mots forment une même constellation sémantique et pointent vers la figure de la danseuse, qui s'avère en définitive absente. Ne subsiste de la ballerine que son costume de scène, lui-même réduit à la composante matérielle du tissu, « tulle », « tarlatane » ou « mousseline »⁴, par une nouvelle synecdoque⁵. Les figures de substitution, que sont la métonymie et la synecdoque, signalent l'omniprésence de la figure de la ballerine qui a pourtant déserté corporellement la scène de l'écriture. Présence qui se dérobe, la danseuse est le support d'une rêverie érotique qui s'arrête là où disparaît son corps, le sujet poétique ne retenant d'elle que son vêtement, « collants ravaudés épars sur canapés »⁶ ou « tessons de tutu sol jonché »⁷, enfermant dans le textile les restes de son évanescence présence.

1- « je l'ai vue s'épilant / et puis enfiler un collant plein d'ossements / et ensuite / une robe métaphore » (*Ibid*, p.47). Le dénudement de la femme représente symboliquement une écriture poétique qui se débarrasse d'oripeaux superflus pour atteindre à l'essentiel, à l'« os » de l'écriture.

2- *Ibid*, p.48.

3- Le T.L.F. donne comme définition du terme « tutu » : « Costume de danseuse de ballet qui se compose d'une jupe faite de plusieurs rangées superposées de tulle, tarlatane ou mousseline très apprêtées (*tutu* proprement dit), montée sur un empiècement décolleté ou corselet, et recouvrant une culotte courte appelée *trousse*. » Ce sens est issu par métonymie du premier sens du mot, qui est une manière hypocoristique de désigner les fesses dans le langage enfantin, par altération de « cucu », issue par redoublement de cul. Enfin, le T.L.F. atteste que par une métonymie issue du deuxième sens du mot, le tutu désigne la danseuse.

4- « je dis tulle mais ça peut être tarlatane ou mousseline » « L'affaire martin-pêcheur », D. Fourcade, *Le sujet monotype, op.cit.*, p.75.

5- On reconnaît dans la liste « blanc – ivoire – tulle – Monk – » (*Ibid*, p.104) la trace des « parataxes du désir » analysées par Guy Ducrey. La présence ineffable de la danseuse est suggérée par les sèmes communs des trois premiers vocables. Ailleurs le mot « tutu » figure dans une liste de mots apparemment sans lien les uns avec les autres : « tutu – piscine – houblon – inextricable – » (*Ibid*, p.102.)

6- *Ibid*, p.125.

7- Dominique Fourcade, Mathilde Monnier, Isabelle Waternaux, *MW*, Paris, P.O.L., 2001, p.61.

Le Sujet monotype contient une haute teneur en références intermédiaires et se caractérise par une poétique de l'anachronisme et une esthétique du mixage, tout azimut. La danse intervient sous des formes variées, principalement avec des allusions aux chorégraphes modernes qui ont le plus marqué D. Fourcade, P. Bausch et G. Balanchine, et à la figure de la danseuse en tutu. Réduite, dans l'espace poétique fourcadien, à une absence, la ballerine d'E. Degas et des auteurs fin-de-siècle est littéralement dé-figurée.

7- *Est-ce que j'peux placer un mot ?* (2001) : l'équation entre (dé)placement chorégraphique et (dé)placement textuel à travers les ekphraseis de danse

Est-ce que j'peux placer un mot ? (2001) est formé de vingt-et-une sections et d'une note explicative, non numérotées et désignées par leur titre. Le champ lexical de la danse est peu présent dans la première moitié de l'ouvrage, contrairement aux références à la peinture et à la musicalité des sons. Le livre comprend des thèmes tirés de l'histoire de l'art, comme la relation amicale entre E. Manet et S. Mallarmé dans « Tout arrive ». Néanmoins, des ekphraseis de danse, c'est là la nouveauté du recueil, apparaissent. La danse, jusque-là disséminée uniquement à travers le lexique, atteint à une concentration textuelle sans égale. Les mentions des œuvres chorégraphiques enflent pour devenir, sous forme de comptes rendus poétiques de spectacles, un moteur déclencheur de l'écriture. Il est à noter que les chorégraphes dont les créations sont présentées sont toutes des femmes. Elles se rattachent à la danse moderne, et principalement à la Nouvelle Danse Française.

L'écriture est présentée comme une aventure « flottante »¹, un « plongeon »² et un « solo » de danse (« mon solo va finir »³). L'auteur pratique des dégagés, des « piqués »⁴ des « battements (nageoires de crevettes) »⁵. Il emploie des « mots sans cordes vocales », et à le désir d'exténuer le son jusqu'à faire entendre son « cri [...] liquide »⁶, sa « voix de mûre noire »⁷. Il y a pour lui à « agencer la structure » contre « un tarif d'improvisation »⁸.

En vertu du titre de l'ouvrage, il est affirmé à de maintes reprises que le poète régit les placements des mots dans « l'espace-temps »⁹ et qu'il agence les « pas »¹⁰ – le terme est pris à la fois comme discordantiel de la négation grammaticale, et dans son acception chorégraphique –.

Imaginons par impossible que j'aie la latitude de placer un mot voici comment ça se passerait : il faudrait d'abord que l'espace-temps s'ouvre, car c'est dans le temps qu'on place un mot dans l'espace, mais toute la

1- *Ibid*, p.73.

2- *Ibid*, p.82.

3- *Ibid*, p.73.

4- *Ibid*, p.82.

5- *Ibid*, p.83.

6- *Ibid*, p.82.

7- *Ibid*, p.84.

8- *Ibid*, p.73.

9- D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, Paris, P.O.L., 2001, p.13.

10 - *Ibid*, p.14.

difficulté vient du fait que c'est le mot qui ouvre le temps-espace et en fait une place.
maintenant respirez bien
une deux ôtez les algues du corps
voici un mot un lac renversé de pollen vous savez comment c'est
le lac se renverse sur lui-même
(un rince-doigts de pollen)
et normalement
la place doit se faire une place [...]

imaginons
que j'aie par miracle
le champ libre
je place un mot (c'est lui le champ libre)
je place, je fais un pas rien de plus (deux je n'ai pas demandé on verra bien)
mon premier souci est de ne pas saboter la gestuelle mon deuxième souci est de saboter la gestuelle
je mets un pas (un pas se lance un mot se met dans tous ses états)
un pas, nice toe-work, lovely, dans le temps (à la renverse)
je
mets mot mets pas mets pas
j'espace (à la renverse, une seconde fois)
mot pas mot (son instep, ses assoiements)
pas un [...]¹

De plus, l'écriture pratique la « bascule » et le « vertige »², dont rend compte la figure du « funambule » sur un « câble tendu » parcouru d' « onde[s] de choc »³. « Funambule, le poète avance sur une corde en mesurant ses pas. »⁴ Mais, tandis que pour Jean-Michel Maulpoix, [c]e passeur lie gracieusement les mondes les uns aux autres, par l'ajointement des métaphores et des correspondances. »⁵, le sujet poétique fourcadien « connaît le poids de chair de son propre corps »⁶ et prend soin d'observer le caractère décevant de son élan dans le vide : « pas la séduction du funambule ici – ce n'est que du somnambulisme pauvre, et le câble est enfoui – ni équivoque ni métaphore »⁷.

[...] 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.⁸

La destinée de poète « tient à un fil : celui des lignes que sa main trace et qui dévident, page après page, l'écheveau de sa propre vie. »⁹ Or l'auteur de *Est-ce que j'ai pu placer un mot ?* avoue « fai[re] des lignes, qui portent anodinement la vie et la mort »¹⁰. Au moment où il s'y élance, se joue un destin tandis que

1- *Ibid*, p.13-14.

2- *Ibid*, p.88.

3- *Ibid*, p.58.

4- Jean-Michel Maulpoix, « Le danseur de corde : portrait du poète en funambule », texte paru dans le numéro 46 du "Nouveau recueil", mars 1998. Dossier « Figures du poète » repris dans *Adieux au poème*, Paris, José Corti, 2004.

5- *Ibid*.

6- *Ibid*.

7- D. Fourcade, *Est-ce que j'ai pu placer un mot ?*, *op.cit.*, p.59.

8- *Ibid*, p.58-59.

9- Jean-Michel Maulpoix, « Le danseur de corde : portrait du poète en funambule », *op.cit.*

10- D. Fourcade, *Est-ce que j'ai pu placer un mot ?*, *op.cit.*, p.18.

s'épellent horizontalement la« (v) (o) (l) (t) (i) (g) (e) »¹ et les « e f f a r e m e n t s. »². De la même façon, D. Fourcade s'adonne à une écriture de la mort, qui est par nature risquée, aussi se campe-t-il en joueur qui a les « jetons »³.

Concernant les ekphraseis de danse, est convertie en texte poétique l'expérience de spectateur de D. Fourcade face au solo « Olympia » de Vera Mantero, créé en 1993, qu'il a vu « sous la grande verrière de l'École des Beaux-Arts » de Paris en juin 2000⁴. La pièce constitue une performance entre danse, théâtre et tableau vivant⁵ inspirée de la célèbre *Olympia* (1863) d'Édouard Manet. Pour Bojana Bauer, V. « Mantero engendre une corporéité hybride qui possède l'initiative de décomposition de sa propre image. »⁶ Selon D. Fourcade, dans ce solo⁷ qui emprunte son esthétique au tableau vivant, nue, l'interprète densifie sa présence et altère l'état de son corps par exploration musculaire et proprioceptive (« imaginer de l'intérieur des articulations »⁸). Dans la même perspective, B. Bauer indique la subtilité des variations du mouvement de V. Mantero pour cette performance⁹. La critique relève encore : « le tout est brassé dans une image chaotique où le corps semble être en conflit avec son propre geste, défectueux, cassé, abject. »¹⁰ V. Mantero rend en effet son corps osseux, au point, selon D. Fourcade, de ressembler à un être qui semble rescapé d'un camp de la mort nazi (« j'ai vu Vera Mantero nue en Olympia de Manet progressivement (mais pas en douceur) transformer son corps en nu d'Auschwitz »¹¹). Traversée par la mort à l'œuvre, la pièce tend un miroir à l'écriture. En poésie comme en danse, il y a à s'acheminer du plein au vide, à creuser la chair pour atteindre l'os, métaphore d'une profondeur existentielle. D. Fourcade traite de la question du nu par le détour de la danse qui lui fraie la voie à emprunter (« ce qu'elle a fait osseusement quel coup de pouce à mon poème »¹²).

[...] layette Manet
de baptême en baptême mais on ne réutilise jamais la robe de mariée
marqueur (linge d'Auschwitz on réutilise la robe)

1- *Ibid*, p.46.

2- *Ibid*, p.17.

3- *Ibid*, p.21.

4- *Ibid*, p.65-66.

5- « À la fois bidimensionnelle et charnelle, femme et icône, danseuse et modèle, [...] Olympia joue avec son cadre de représentation. » Bojana Bauer, « La sensation de l'intelligible : L'image du corps dans *Olympia* de Vera Mantero (1993) », *Repères*, cahier de danse, 2006/1 (n° 17), p.26-27, p.27.

6- *Ibid*, p.27.

7- V. Mantero a donné différentes versions de cette pièce. Il est possible de visionner en ligne une captation d'une représentation datant de 2016 : <<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/olympia>> en ligne, consulté le 17 septembre 2018. Cette version, qui est la seule que nous avons vue, montre une Olympia qui déjoue les codes du nu, accompagnée d'une musique africaine lancinante. Au début, elle peine à garder sa pose de modèle. Ensuite, elle se lève du lit, déambule en cercle en laissant ses mules résonner de plus en plus fort, au point de se lancer dans un numéro de claquettes. À la fin du solo, elle se couche dos au public sur le lit, comme si elle était prête à poser face à un peintre invisible, qui serait placé en fond de scène. La pièce, ludique et amusante, suscite les rires de l'assistance. La version à laquelle se réfère D. Fourcade semble traversée d'une intensité bien plus sombre.

8- D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, *op.cit.*, p.62.

9- « Le tonus est fluctuant, les changements d'un geste à l'autre sont d'une variété virtuose et les flux kinesthésiques qui en résultent produisent des arrêts dans le mouvement, comme une multitude de tableaux [...] Les "poses" se composent et décomposent presque simultanément, la disparition des images est instantanée, ressemblant à un désir de décevoir toute tentative de fixation d'image. » B. Bauer, « La sensation de l'intelligible : L'image du corps dans *Olympia* de Vera Mantero (1993) », *op.cit.*, p.27.

10- D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, *op.cit.*, p.27.

11- *Ibid*, p.65.

12- *Ibid*, p.66.

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

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 transdislocation 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

le droit de la tête à être dans le mot, énorme
corps¹

À travers l'ekphrasis, la remémoration crée un temps anachronique, qui met sur le même plan de la résonance intérieure, des échos intertextuels propres à la réception esthétique d'œuvres artistiques produites à différentes époques. Dans la lanterne magique de la mémoire, les émotions esthétiques se combinent. Avec « Tout arrive »², l'auteur compare deux à deux les pièces chorégraphiques, comme celle de V. Mantero déjà citée, et celle d'Emmanuelle Huynh à la Ménagerie de verre, qu'il semble avoir vues le « même soir »³, peu avant le moment de l'écriture :

après, ce même soir, courant à la Ménagerie de Verre sans prendre le temps de me changer, j'ai vu Emmanuelle Huynh franchir à son tour la frontière, projectile ne laissant rien d'elle en-deçà, rien d'elle au-delà, au passage duquel je hurlais, on entendait tout, participe du même en-tête ma(g)netique – je n'y pouvais rien ni personne, ça aurait été beaucoup trop pour les capacités d'un soir si je n'avais eu ces deux mots pour loger frontière projectile⁴

De manière similaire, dans « Comment nous avons fait connaissance »⁵, l'auteur dresse un parallèle entre *L'Atelier en pièces* (1996) de M. Monnier et l'art de P. Bausch, avec *Blaubart* créée vingt ans plus tôt. Ces deux dernières artistes ont en commun d'avoir exploré la question du handicap, celui des sourds-muets pour P. Bausch dans *Nelken*⁶, celui des personnes autistes pour M. Monnier. Quant au livre de D. Fourcade, il absorbe les acquis poétiques de l'une et de l'autre, en particulier, « la gestuelle propre aux muets »⁷ de la chorégraphe allemande. De la danse à la poésie, c'est donc une « [m]ême expérience mais de vocabularité inversée »⁸. Dans le style de ces deux artistes, comme dans toute œuvre qui l'inspire, qu'elle relève de la poésie, de la peinture, ou de la danse, D. Fourcade reconnaît la forme émergente de son poème à l'état latent.

« Comment ça va ? », dit aux uns et aux autres, dit presque à chacun par l'autiste léger dans *L'atelier en pièces* de Mathilde Monnier – rarement autant qu'en cette occasion j'ai eu le sentiment de faire connaissance avec les mots, rarement ai-je fait pareille expérience de bascule. La partie de l'humanité qui

1- *Ibid*, p.65-66.

2- *Ibid*, p.57-75.

3- *Ibid*, p.66.

4- *Ibid*, p.66.

5- *Ibid*, p.86-89.

6- *Ibid*, p.89.

7- *Ibid*, p.86.

8- *Ibid*, p.89.

se considérait comme bien portante et à laquelle un mal portant posait avec innocence la question de sa santé, se trouvait d'un coup projetée dans le camp de l'autre, et inversement l'autiste devenait le seul élément bien portant du plateau des danseurs. Vertige. Zone moi sidérée. Et l'identification a été à son comble quand il a crié « J'veux me marier ! », exactement ce que dit chaque mot que j'écris. Zone totale. Le moi que je travaille est le mot. Le mot n'est pas à moi. Trois mots les plus modestes déclenchent chorégraphie générale. Mais n'est pas autiste qui veut.¹

Dans le paragraphe suivant, l'auteur indique s'être rendu à la Ménagerie de Verre, « courant, sans prendre le temps de [s]e changer »². L'expérience spectaculaire a mobilisé la limite de ses « capacités d'un soir »³ en matière d'attention : « J'ai vu Emmanuelle Huynh franchir à son tour la frontière, projectile ne laissant rien d'elle en-deçà, rien d'elle au-delà, au passage duquel je hurlais, on entendait tout »⁴. Cette fois, la pièce n'est ni présentée ni nommée⁵, elle est seulement évoquée brièvement par rapport au violent bouleversement qu'elle déclenche en lui.

*L'Atelier en pièces*⁶ de Mathilde Monnier a été créée en 1996 et s'articule autour de l'interrogation : qui est l'autiste ? Le dispositif scénographique souligne cette invitation à l'introspection : le public est placé au centre et les danseurs évoluent autour de lui. Les interprètes, vêtus de blanc,

ne s'approprient jamais l'espace, ils le traversent, s'y faufilent comme par effraction. Ils longent les corps du public à quelques millimètres : ils sont incroyablement réceptifs et tendus. On ne voit plus rien d'autre, on n'entend pas la musique de David Moss ou plutôt on détecte une présence sonore.⁷

D. Fourcade consacre un long paragraphe à *L'Atelier en pièces*. Il est ressorti bouleversé du spectacle, doté d'une compréhension plus fine de l'écriture, dont la pièce appelle la mise en route (« Trois mots les plus modestes déclenchent chorégraphie générale. »⁸). Accompagnée de paroles, de cris, la danse épouse pour lui la charge poétique des mots :

rarement autant qu'en cette occasion j'ai eu le sentiment de faire connaissance avec les mots, rarement ai-je fait pareille expérience de bascule. [...] Vertige. Zone moi sidérée⁹.

Dans le spectacle, les rôles impartis se renversent : la normalité se trouve désormais du côté de l'autisme.

1- *Ibid*, p.88-89.

2- *Ibid*, p.66.

3- *Ibid*, p.86.

4- *Ibid*, p.86.

5- La pièce d'Emmanuelle Huynh n'est pas nommée et nous ne l'avons pas identifiée avec certitude, mais il pourrait s'agir de *Tout contre* créée en 1998.

6- *L'Atelier en pièces* a été créé à Brest sur une musique de David Moss et une scénographie d'Annie Tolleter, pour neuf interprètes : Lluís Ayet, Germana Civera, Herman Diephuis, Corinne Garcia, Joel Luecht, Benjamin Massé Lassaque, Rita Quaglia, Eszter Salamon. « 160 spectateurs sont assis sur le plateau et entourés par des parois, des cloisons qui font exister les coulisses. Dans cet espace clos, blanc où les murs sont de tissus, la danse à laquelle on est conviée n'est pas dansée, jouée. Les huit danseurs semblent en rapport avec un autre univers, clos lui aussi, espace de l'enfermement. Ils sont à la fois rapporteurs d'une parole (d'un mutisme), et acteurs de leur propre danse qui s'interroge sur ce qui affecte le corps, l'atteint, l'altère. » Article de Marie-Christine Vernay, 25 mai 1996, <https://next.liberation.fr/culture/1996/05/25/danse-non-spectacle-fabrique-a-partir-de-travaux-avec-des-autistes-l-atelier-en-pieces-colle-au-corp_170117>, en ligne, consulté le 18 septembre 2018.

7- *Ibid*.

8- D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, *op.cit.*, p.88-89.

9- *Ibid*, p.88.

La partie de l'humanité qui se considérait comme bien-portante et à laquelle un mal portant posait avec innocence la question de sa santé, se trouvait d'un coup projetée dans le camp de l'autre, et inversement l'autiste devenait le seul élément bien portant du plateau des danseurs.¹

Or D. Fourcade associe métaphoriquement à l'autisme, le don d'aiguiser l'écriture. « Mais n'est pas autiste qui veut. »² nuance-t-il. L'auteur est amené à travailler l'autisme, condition de la « lecture intégrale » de son texte illisible, dans un état d' « insensibilité absolue »³ : « entrant dans le texte, je touche autistiquement l'opaque éclatant. »⁴

Autre chorégraphe, P. Bausch est abondamment citée dans ce recueil, qui mentionne le solo de D. Mercy dans *Nur Du*⁵ créé en 1996, *Blaubart*⁶ dans sa version originale de 1977, et *Nelken*⁷ datant de 1982, cette dernière pièce étant évoquée, comme nous l'avons précisé, en regard de *L'Atelier en pièces* de M. Monnier⁸.

Même expérience mais de vocabularité inversée : *Nelken* de Pina Bausch, un danseur, Lutz Förster, donne les paroles de *The man I love* dans le langage des sourds-muets (d'abord seuls bougent les bras puis les mains acquièrent aisance et légèreté puis ils modèlent dans l'espace le tout est un aveu pudique – étonnant comme ce n'est pas suranné). Air connu. Il n'est pas besoin que les paroles soient murmurées en direct, ce qu'a compris Chantal Akerman : dans le film qu'elle a tourné sur Pina Bausch, on sait seulement le titre du morceau de Gershwin, et le danseur fait une première fois tous les gestes sans musique ni qu'un mot soit dit, c'est beaucoup plus fort, toute la parole est là dans la signature du sourd-m. Le geste a cessé d'être une méthode, un codage, pour devenir une cadence, dans la liberté de la rencontre. Désir fou. Pour peu qu'on annonce l'air on entend tout. Ici deux remarques :

– de tels gestes ne sont pas des façons

– tandis qu'avec la voix le mouvement le plus fréquent est de se pencher en avant l'affaissement de la chute, et c'est là qu'on s'aperçoit que ce n'était pas un play-back⁹

À travers « Pas sans l'amitié », D. Fourcade commente *Blaubart*¹⁰. Le jeu du titre sur le sens du mot « pas » ayant déjà été commenté plus haut, nous n'y reviendrons pas. Dans la page qui précède le passage, l'auteur introduit le parallèle avec P. Bausch, en décrivant la « peur » comme « la trame de son existence »¹¹.

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 très grande peur. Mais je n'ai jamais eu peur de l'amitié. [...]

Un délire, un amour, un poème, et même de tenter de faire l'enfant (qui est si compliqué, si impudique et qui nous est si nécessaire), dans l'espace de l'amitié tous les essais sont permis. Devant l'ami auquel je m'adresse je sais que je peux essayer ce qui suit, qui m'est venu en revoyant *Blaubart* de Pina Bausch (version de 1977) :

1- *Ibid*, p.88.

2- *Ibid*, p.89.

3- *Ibid*, p.32.

4- *Ibid*, p.33.

5- *Ibid*, p.61.

6- *Ibid*, p.80.

7- *Ibid*, p.89.

8- *Ibid*, p.88.

9- *Ibid*, p.89.

10- Voir première partie.

11- D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, *op.cit.*, p.79.

quand j'écris, il y a en moi un mourant qui bat des mains à intervalles réguliers, donnant au vivant qui est en moi le signal des figures décisives. Battements de moins en moins marqués, figures toujours plus coupantes. En sorte que la question qui me hante, suis-je assez vivant dans l'écriture, est celle de formuler si je suis assez mourant.¹

Il ajoute qu'il maîtrise deux langues, celle de l'amitié et celle de l'écriture, qui se différencient par le mode de contact qu'elles expriment : la première « touche tout point du monde et se laisse toucher », la seconde « dans laquelle on ne peut toucher à rien », « ne vient pas »². La mention de la danse a pour effet d'étendre, par contamination, sa charge cinétique et corporelle à l'environnement textuel immédiat.

Le texte agence une chorégraphie verticale de l'écriture :

immobile dans la série
juvénile
aucun visage d'ami ne s'efface
très beau vulnérable
ni n'est compatible avec un autre
visage indéfectible
et la question de savoir si j'ai été assez présent en amitié suffit
en gravité³

Dans « Tout arrive », D. Fourcade convoque en un passage d'écriture rythmique la performance de Dominique Mercy⁴ dans *Nur Du (Seulement Toi)* (1996) de P. Bausch, qui l'a extraordinairement inspiré.

objets toutarrivesques sentinelles type le kaléidoscope lampe à pétrole de l'enfance Marcel Proust
moments toutarrivesques solo de D. Mercy dans Nur du c'est la souplesse de la structure qui autorise les
émerveillements moments-hommes
regard simplissime lanterne magique de discrètes séries⁵



D. Mercy dans *Nur Du* de P. Bausch, photographie de Francesco Carbone.

Un paragraphe est dédié à une scène dansée de *Nelken*⁶ (*Les Œillets*, 1982), dont D. Mercy a été

1- *Ibid*, p.79-80.

2- *Ibid*, p.80.

3- *Ibid*, p.80.

4- Dominique Mercy est un danseur, chorégraphe, assistant à la chorégraphie, et pédagogue français né en 1950, membre depuis 1974 de la compagnie Tanztheater Wuppertal de P. Bausch. Il a reçu une formation de danse classique et a été membre du corps de ballet du Grand Théâtre de Bordeaux. En 1972, il fait la connaissance de P. Bausch. Il fut l'un des principaux danseurs de la compagnie, avec un rôle remarqué dans *Orphée et Eurydice* (1975). Il a collaboré occasionnellement avec Carolyn Carlson, Peter Gross, Josef Nadj. Il fut aussi le compagnon de P. Bausch avec laquelle il a eu une fille.

Le danseur apparaît comme un alter ego artistique de l'auteur, de façon d'autant plus évidente que tous deux portent le même prénom.

5- *Ibid*, p.61.

6-La pièce dure environ une heure et vingt minutes et a été créée le 30 décembre 1982 à Wuppertal, avec Lutz Förster comme interprète

l'interprète, extraite du film documentaire de Chantal Akerman¹ sur P. Bausch (*Un jour Pina m'a demandé*, 57mn, 1983). D. Fourcade révèle à cette occasion que la danse n'a pas besoin de musique². Pour l'écrivain, le film de Chantal Akerman sur Pina Bausch, que la chorégraphe elle-même n'appréciait pas, est « le plus beau film de danse » qui soit. D. Fourcade indique, au sujet de L. Förster, qui interprète la chanson "The man I love" en langage des signes : « Est-ce un danseur ? Un écrivain ? Un musicien ? En tout cas c'est sublime. C'est vrai, on est tous construits par "The man I love" »³. « Tous les moyens de poésie sont réunis et c'est très beau. »⁴ Pour l'auteur de *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, l'idéal inaccessible « au centre du désir »⁵ est d'égaliser cette scène, avec comme seule ressource l'écriture : « je n'y crois pas mais j'ai ça dans le cœur. »⁶.

Concernant l'influence de P. Bausch, l'auteur confirme dans notre entretien l'importance égale de la surfiguration et de l'abstraction dans son œuvre, avant de noter :

Il faut toutefois préciser que tout art est abstrait. C'est une abstraction en tant qu'effort d'essentialisation d'une chose donnée. En ce sens, l'art chorégraphique de Pina Bausch et de Merce Cunningham sont tout aussi abstraits. De même Poussin, tout figuratif qu'il soit, est tout aussi abstrait que Mondrian ou Cézanne.⁷

Il ajoute : « Franchement, j'ai été bouleversé par Pina Bausch. » et relève, au sujet des chaises dans *Café Müller*, « il n'y a pas un jour où elles ne sont pas présentes en moi »⁸. Il fait au passage remarquer qu'Anne-Teresa de Keersmaeker doit une grande part de son inspiration à Pina Bausch, à commencer par le dispositif des chaises, qu'elle lui a emprunté⁹.

D'autres passages font possiblement référence de manière implicite à l'univers esthétique de P. Bausch, comme celui-ci, qui cache peut-être, avec la mention du vêtement, une allusion à *Café Müller* cité dans les livres suivants de D. Fourcade :

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 séquence de mots venait à m'effleurer
partant dans des piqués
et ne pouvant jamais compter sur des intervalles réguliers (entre les mots, à l'intérieur des rafales)
jusqu'à ne plus rien contrôler de mes cris
moi deux : poussant un cri quand je l'ai vue en déshabillé pour la première fois et que j'ai compris qu'elle ne
s'était pas encore engagée dans le jour
qu'elle ne savait pas si elle allait s'engager et qu'elle voulait me faire connaître l'importance du nu, du négligé,

historique du rôle indiqué par D. Fourcade.

1- Réalisatrice belge et enseignante de cinéma née en 1950 et décédée en 2015.

2- D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, *op.cit.*, p.88.

3- Le danseur avait pris un congé d'un an pour apprendre le langage des signes, que Pina Bausch a ensuite intégré dans une séquence filmée par Chantal Akerman, rappelle D. Fourcade. D. Fourcade, Entretien cité en annexe.

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

6- *Ibid.*

7- D. Fourcade, Entretien cité en annexe.

8- D. Fourcade, Entretien cité en annexe.

9- Dans *Rosas danst Rosas*, pièce en quatre mouvements créée en 1983 par Anne-Teresa de Keersmaeker pour quatre danseuses, onze chaises de bois sont utilisées. Elles sont d'abord alignées sur quatre rangs sur une diagonale, puis placées sur un même rang en fond de scène dans les deuxième et troisième mouvements de la pièce. Les danseuses tantôt réalisent leurs mouvements ensemble, tantôt successivement accompagnés par une musique de percussions. (Voir aussi première partie).

du vêtement pour le jour et de l'engagement dans celui-ci, et des passages et de mon trouble [...]»¹⁰

C'est que les robes dans les pièces de P. Bausch ressemblent souvent à des dessous :

d'une chorégraphie à l'autre, les robes des spectacles de Pina Bausch virevoltent, tangent et s'ouvrent comme autant de fleurs vénéneuses. Sur des dessous chair. Ces robes ne sont pas fermées. Elles godent, glissent, laissent le dos plus nu que nu, déshabillé ou décousu. [...] Légers, fluides, épousant soigneusement la courbe des corps. Ils sont bien plus qu'une seconde peau, mais déjà quelque chose de la chair qu'ils recouvrent et en laquelle ils se fondent. [...] Les tissus sont souples, soyeux.²

Bien plus, au-delà de toute référence ponctuelle à une pièce de danse, certains textes forment de véritables chorégraphies par leur structure. Une fois plongé dans la lecture, on ne peut pas revenir en arrière d'un texte ponctué par les seuls tirets télégraphiques, à moins de reprendre le texte depuis le début ; on est absorbé dans un flot mouvant d'images visuelles qui possède les propriétés d'un flux de conscience. C'est le cas par exemple des « Placets »³ qui se succèdent dans une section spécifique du livre.

PLACET HIRUNDO

hirondelles, en ceci que leur être ensemble est le produit d'une énergie improvisée et destinale comme d'une fable, celle qu'alimente à l'infini mais interdit de modéliser le recoupement de leurs trajectoires. au ras de l'air, qu'elles écrèment – pareillement les mots, they skim it, hirondonately. et on ne sait jamais à l'avance rien de leurs impulsions ; ni ne peut-on connaître simultanément la vitesse et la position des mots d'elles. elles sont infatigables, fémininement telles les mots, inexplicablement infatigables, puis subitement à bout de force et là pas plus que les mots elles ne s'en relèvent. l'énergie cumulée – d'une électricité qu'elles tirent les unes des autres, et c'est dramatique quand se cumule se dissipe du fait de leur départ (ou qu'il n'en reste qu'une attardée) – vu comme ça, de profil, un mot seul (le premier arrivé par exemple, l'avant-coureur, ou l'être de hasard) ne peut rien. Je dis de profil parce que je n'ai jamais vu un mot de face ; le les yeux dans les yeux, ce dont on rêve avec tout être, le les omoplates bien en ligne, bien en face à hauteur, et qui est donné à tout le monde seul avec l'aimée, ou même en public avec elle, m'est refusé dans l'acte d'écrire un mot. L'acte où un mot vous écrit.⁴

Chaque bloc de texte surmonté d'un titre représente un segment de la chorégraphie prise en charge par un protagoniste ou un groupe de protagonistes spécifiques, que sont les mots, « les omoplates bien en ligne, bien en face à hauteur »⁵. Le premier « placet » se désigne ainsi comme « chorégraphie d'hirondelle »⁶. L'art chorégraphique est du même coup redéfini comme « l'acte où un mot vous écrit », le « vous » référant aussi bien à l'auteur qu'au lecteur puisque la chorégraphie de l'écriture demande à être interprétée par ce dernier lors de la lecture.

Par le (dé)placement du mot sur la page, l'écriture est pensée dans *Est-ce que j'peux placer un mot ?* en termes chorégraphiques, ce qui explique les références si nombreuses à la danse dans l'ouvrage. Désormais, l'ekphrasis permet à D. Fourcade d'extraire directement de la danse les leçons du poème.

10- D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, *op.cit.*, p.81.

2-Florence de Meredieu, « Les robes passionnelles et déjantées des chorégraphies de Pina Bausch », <<http://florencedemeredieu.blogspot.com/2010/02/les-robres-passionnelles-et-dejantees.html>>, en ligne, consulté le 19 septembre 2018.

3- D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, *op.cit.*, p.90-100.

4- *Ibid*, p.90-91.

5- *Ibid*, p.90-91.

6- *Ibid*, p.90.

Avec le livre suivant, l'auteur franchira un degré supplémentaire dans le rapport de l'art chorégraphique et de la poésie, en prenant part à un dispositif de collaboration intermédiaire engageant l'écriture, la danse et la photographie.

8- *MW* (2001) : la poésie à l'écart de la danse et de la photographie

*MW*¹ (2001) repose sur la confrontation de trois personnalités artistiques, D. Fourcade, M. Monnier et I. Waternaux², et de trois médiums impliqués dans une expérience de collaboration, l'écriture, la danse et la photographie, à partir desquels se met en place un espace de création commun, un intermédia³. *MW* se présente comme un livre composé de photographies de M. Monnier par I. Waternaux, précédées d'une brève indication liminaire sur les modalités de déroulement de la séance photographique⁴, et d'un essai poétique⁵ écrit par D. Fourcade. La danse y est doublement médiatisée par les images et par l'écrit. Mais que subsiste-t-il d'elle dès lors qu'on passe du volume plastique du corps en mouvements, au volume du livre entre nos mains ? Selon Dick Higgins, « [c]'est le propre de l'approche intermédiaire de souligner la dialectique entre les médias. »⁶ Pour Irina Rajewsky, l'intermédialité problématise la question de la différence : « l'enjeu des pratiques intermédiaires est justement une différence médiale perceptible entre deux ou plus de deux médias distincts »⁷. C'est précisément celle-ci qui est au cœur d'un ouvrage se présentant comme une triangulation inégale puisque la poésie est à l'écart de la danse et de la photographie, tout en étant un terme essentiel de la collaboration.

La mise à l'écart de l'écriture s'envisage d'abord comme différ~~ance~~ance, au sens où l'un des trois médiums engagés dans la collaboration, la poésie, intervient avec retard⁸. Comme l'écrit Clément Dessy, qui a

1- D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, Paris, P.O.L., 2001.

Les paragraphes qui suivent sont inspirés d'une communication que nous avons donnée lors de la journée interdisciplinaire de l'École Doctorale de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand qui s'est tenue le 16 novembre 2015 et portait sur le thème : « Façons de penser la différence ». La communication s'intitulait : « Penser la différence intermédiaire à partir de l'œuvre collaborative : la poésie à l'écart de la danse et de la photographie dans *MW* (2001) ».

2- Isabelle Waternaux (née en 1959) se spécialise dans l'art du portrait, dans la mesure où c'est la relation à l'autre qui l'intéresse. Elle écrit à ce propos sur son site Internet : « Faire des portraits oblige à une constante mobilité, et à travailler dans une incertitude. C'est une confrontation avec un "autre" et son expérience singulière du monde. Être face à cet autre conduit à une fascination – l'extrémité du détachement. » Elle mène des recherches sur l'art chorégraphique en réalisant des portraits de danseurs et de danseuses (Boris Charmatz, Julie Nioche, Julia Cima, par exemple). Elle a en particulier consacré en 2000 une série de sept portraits à a danseuse Emmanuelle Huynh. <<http://www.isabellewaternaux.com/>>, en ligne, consulté le 23 septembre 2018.

3- Dick Higgins, artiste multiple, disciple de J. Cage, membre du mouvement Fluxus, a proposé en 1965 dans sa « Déclaration sur l'intermédia » le concept d'intermédia. Le climat politique des années 1960-1970 « explique l'impact d'événements (Happenings), de pièces incidentes, de média filmiques métissés » selon Dick Higgins. Désormais l'artiste est encouragé à s'aventurer sur des territoires de création étendus : « À moins qu'un compositeur ne compose pour tous les média et pour le monde dans lequel il vit, il est mort. » Le livre d'artiste, produit d'une recherche collective, forme un intermédia. D. Higgins, Déclaration sur l'intermédia, le 3 août 1966.

4- Voir D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.7 à 43.

5- *Ibid*, p.45 à 65.

6- « This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media », Dick Higgins, « Statement of Intermedia », August 3, 1966, in Wolf Vostell (ed.), *Dé-coll/age (décollage) *6*, Frankfurt, Typos Verlag, New York, Something Else Press, 1967. Je traduis.

7- « the point of intermedial practices is precisely a perceptible medial difference between two or more individual media » Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n°6, 2005, p.43-64. Je traduis.

8- C'est Sigmund Freud qui a le premier mis au jour la signification de la différ~~ance~~ance comme retard, différé temporel, qu'a ensuite théorisée J. Derrida, comme ce qui diffère, au double sens de ce qui est reporté dans le temps, et de ce qui est radicalement autre.

proposé une analyse de *MW*, « le travail d'écriture s'est effectué dans le report, l'ajournement, dans la différence même », et le « texte de Fourcade se pose à la fois comme différent et distant du couple de la danseuse et de la photographie (par sa non présence et son usage des mots) »¹. Intervient en effet un différé temporel dans le processus artistique articulé en deux temps : en mars 2001, dans le huis-clos d'un studio a eu lieu une séance où la danseuse a improvisé sous l'objectif de la photographe, en l'absence du poète. Ensuite, D. Fourcade a écrit le texte destiné à être joint aux photographies, texte qui forme la deuxième partie de l'ouvrage, et a été composé après coup, à l'été 2001, entre juin et septembre, soit sur un temps relativement long. À l'opposé, la séance initiale n'a duré qu'« un peu plus de deux heures, un après-midi »², d'après le paragraphe liminaire de *MW*. D. Fourcade est coutumier d'un tel retard, lui qui confiera dans *sans lasso et sans flash* sa propension à être en décalage temporel avec ce qui advient :

pour une chose que je comprends, il y en a au moins deux que j'ignore à jamais, ou par rapport auxquelles je prends un retard fatal. Le retard est d'ailleurs une forme d'existence.³

De la sorte, la partie initiale du processus a été, du point de vue de l'écrivain, une création *in absentia*, et, du point de vue de la danseuse et de la photographe, une création *in praesentia*. De fait, le titre, *MW*, reprenant les initiales des noms de famille Monnier et Waternaux, signale que D. Fourcade a été exclu du face-à-face privilégié de la photographie et de la danse, sans doute du fait de son médium, l'écriture⁴. Le dispositif est inextricable : le processus collaboratif devait retarder l'intervention de l'écriture car celle-ci implique nécessairement un dehors. En outre, D. Fourcade n'a pas vécu cet instant partagé, il n'y a pas eu un accès direct et a donc dû se le faire raconter. Une distance supplémentaire, relative à la transmission, est introduite : d'une certaine façon, sa parole, qui tire aussi sa source de l'observation des photographies, provient en grande partie d'un ouï-dire. Le texte pousse comme un chirurgien indirect de la scène de photographie et de danse. L'asymétrie entre les deux types d'intervention est frappante.

La fonction du texte est de légèrer les photographies, mais aussi de synthétiser les enjeux essentiels de la collaboration entre M. Monnier et I. Waternaux. Tandis que leur complicité se passait quasiment de mots, le poète la déplie, l'explique en l'ancrant dans le champ de l'histoire des arts du XX^e siècle. Le texte agit comme une glose. Le commentaire de D. Fourcade s'avère essentiel pour comprendre la scène puisque, dans l'ouvrage, les photographies se présentent nues, sans information paratextuelle – légende ou titre – autre que celles données par la première page du livre. Finalement, même si la poésie se tient à distance des deux médiums, elle embrasse le rapport entre danse et photographie.

1- Clément Dessy, « (Re)construire la danse à distance : Mathilde Monnier, Isabelle Waternaux, Dominique Fourcade », in Magali Nachtergaele (dir.) et Lucille Toth (dir.), *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites*, Paris, CND, 2015, p.163-169, p.165.

2- D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.7.

3- D. Fourcade, *sans lasso et sans flash*, Paris, P.O.L., 2005, p.45.

4- Même s'il avait été présent lors de la séance, s'il avait observé en temps réel le face-à-face artistique entre la danseuse et la photographe et avait transcrit ses impressions de spectateur, il serait resté à distance du duo. Une autre possibilité aurait été que D. Fourcade lise à haute voix un texte sur lequel auraient improvisé en direct I. Waternaux et M. Monnier, auquel cas l'écriture aurait été en avance.

Mathilde Monnier improvisait, toute la séquence venait à mesure que les photographies étaient prises et comme se réglant sur elles (issus d'elles), ce qui signifie que M a dû s'adapter au temps photographique, qui n'est pas celui de la danse, qui est beaucoup plus continu et plus lent alors que le temps du corps en mouvement est plus fragmenté et plus vite. Donc M a travaillé un état. Veillait à ce que le temps de W ne soit pas bousculé – pour le reste ça a été comme une perte de conscience – la nudité, comble de l'étrangeté, a permis de se recentrer. Continuer bien que la photographie soit là, trop près, continuer parce que la photographie est là – grâce à elle et au bain de néon. M au défi de découvrir ce quelqu'un d'autre qui est elle. Mais hésiter n'est plus possible. Heureuse aussi de l'inédit. Et surprise par la possibilité que quelque chose de très doux puisse se produire, le portrait de ce quelqu'un d'autre qui est elle en silence d'étrangère. De même toute la séquence des photographies d'Isabelle Wateriaux s'est déroulée selon une logique dont elle ne pouvait rien savoir, le temps qu'une danseuse étrangère à elle-même inventait. Parce qu'elle improvisait sans se connaître ça a donné ce storyboard. Et le rythme selon lequel W photographiait (ou rechargeait le Pentax) dépendait du sentiment qu'elle avait que quelque chose devait durer, ou était au bord de s'arrêter. 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).¹

D. Fourcade fournit une information plausible à l'absence du poète lors de la scène initiale, qui justifierait la mise à l'écart de l'écriture. I. Wateriaux voulait réaliser des « portraits » de M. Monnier, « en mouvement et en non-mouvement »². Dans ce contexte, la présence de D. Fourcade aurait été ressentie comme importune puisque, « [d]ans tous les cas de figure, il faut être deux pour un portrait »³. Enfin, concernant la mise à l'écart de l'écriture, il est possible que D. Fourcade ait connu une certaine difficulté ou un certain inconfort à investir la relation symbiotique des deux artistes, qu'il révèle en creux : « de tout l'été je n'ai jamais eu les mains libres »⁴. Par là, le poète renverrait à une prestigieuse expérience collaborative, celle des poèmes de P. Éluard et des dessins de M. Ray pour l'ouvrage *Les Mains libres*, paru en 1937. Filant la métaphore, D. Fourcade éclaire le soin porté au polissage de son texte en vue de l'ouvrage (« la manucure a pris mes mains dans le noir »⁵). En somme, il a été pénible et laborieux pour lui d'écrire ce texte, ce qui peut expliquer la longueur de sa genèse.

encore une fois, vingt fois, cent fois l'été et ses klaxons obscurs qui me couvrent d'ecchymoses je voudrais le dévisser
 [...]
 été
 une oie si androgyne
 [...]
 summer, season of mortality extreme
 so masculine a goose, so feminine e
 [...]»⁶

Replaçant l'expérience *MW* dans un cadre plus général, D. Fourcade historicise la relation entre la danse, la photographie et la chorégraphie au XX^e siècle.

[...] Sa forme [celle de la danse] la plus moderne éta[i]t 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

1- D. Fourcade, M. Monnier, I. Wateriaux, *MW*, *op.cit.*, p.47-48.

2- *Ibid*, p.45.

3- *Ibid*, p.45.

4- *Ibid*, p.52.

5- *Ibid*, p.52.

6- *Ibid*, p.55, p.59, p.60.

pour la signifier. Étonné, l'alter ego, le significatif other.¹

Ainsi, avec les termes « syntaxe » et « grammaire » pense-t-il analogiquement les ressources de la photographie moderne à partir de celles de l'écriture. De même, le choix du verbe « lire », à propos des images du ballet *Agôn*² (1957) de G. Balanchine, montre que la photographie s'aborde comme un texte. Similairement, D. Fourcade jauge le rapport entre la danse et la photographie en termes poétiques : « Et la photographie dans sa forme la plus moderne [...] s'est trouvée en complicité poétique »³. Il détecte de surcroît une proximité entre la photographie et son propre médium en ce que tous deux observent à distance la danse, et génèrent des traces qui pérennisent sa présence sur un support. La photographie n'est pas d'une autre nature que celle du texte puisqu'elle aboutit à un « storyboard »⁴. Le poète s'intègre dans la collaboration MW en dévoilant la complicité poétique de la danse et de la photographie, et en esquissant des lieux de partage médiatiques entre l'écriture et la seconde.

Autre moyen de rapprocher les médiums : l'accent sur l'improvisation comme ressource créative. Photographe, danseuse, écrivain ont en commun d'improviser : « Improvisation : le corps-cerveau ignore ce qu'il va faire, et se jette effectivement dans des choses qu'il n'a pas encore faites. »⁵ Ce procédé est conçu comme une « entrée à l'aveugle »⁶ dans l'informe, qui rend les identités artistiques interchangeables. Ainsi D. Fourcade improvise en écriture sur le thème MW⁷, à partir de réflexions libres. De la sorte, l'improvisation rend les identités interchangeables. De même, une phrase employée à propos de la danseuse s'applique aussi bien à l'écrivain : « Rester en recherche, une improvisation travaillant sur des choses minimales – rendez-vous avec des syllabes inconnues de son corps »⁸. Cette dernière permet d'« être moins étrangère à soi-même en danseuse, en photographe (en écrivain) »⁹. En plaçant le mot « écrivain » entre parenthèses, D. Fourcade marque le fait que sa présence est essentielle, tout en indiquant son effacement apparent au sein de la collaboration. En d'autres termes, il existe une relation MW(F), même si l'activité créatrice de D. Fourcade s'est développée dans l'ombre de celle des deux femmes.

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. M beaucoup plus seule que dans un solo. Un solo suppose une distance d'avec la danse, même infime – ici il n'y en a pas. C'est de la danse dont elle ne se détache pas. Bloc dans lequel elle est prise.¹⁰

Le poète révèle surtout un face-à-face crucial pour lui, par-delà le lien évident entre M et W : celui de

1- *Ibid*, p.57.

2- Voir chapitre 1 de notre première partie.

3- D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.57.

4- *Ibid*, p.47.

5- *Ibid*, p.50.

6- *Ibid*, p.49.

7- Avant d'être le titre du livre, « MW » est celui de l'essai composant la deuxième partie de l'ouvrage.

8- D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.49.

9- *Ibid*, p.48.

10- *Ibid*, p.52-53.

l'écriture et de la danse. Cette dernière se trouve d'ailleurs au cœur de l'essai « MW ». Malgré leur différence, les deux médiums sont d'une proximité extrême. Le véritable jeu de reflets mis en jeu par MW serait finalement celui de M et F. Le poète se considère dans le fond comme un danseur de l'écriture, ce qui en fait l'égal, l'« alter ego », le « significant other »¹ de M. En effet, pour lui, la danse use de syllabes corporelles, autrement dit, il lui applique un paradigme linguistique.

sans legs 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'été²

D. Fourcade n'a de cesse d'exploiter le jeu phonique d'achoppement des syllabes comme avec les photographies de G. Balanchine, à la fois « posées » et « poised »³ (c'est-à-dire, en anglais : prêtes, prises sur l'instant, immédiates). Qu'est-ce qu'une syllabe de danse ? Une petite unité de mouvement, une cellule gestuelle et rythmique de la chorégraphie, répétée et modulée. Par exemple, une syllabe caractéristique de l'écriture dansée de M. Monnier est repérable à partir des photographies d'I. Waternaux : les mollets sont fléchis, le coude gauche se replie sous l'omoplate, paume de la main vers l'extérieur. Autre exemple de syllabe chorégraphique : les mains cherchent le contact avec l'espace du studio, sol ou mur. Rosita Boisseau évoque le style de M. Monnier comme une « danse offensive aux angles nets [qui] attaque et découpe [le plateau] »⁴. En même temps, l'abstraction est contrebalancée par le désir de redonner toute sa place au corps. Sur les photographies, les angles sont adoucis par les courbes : les lignes osseuses contrastent avec le dessin des muscles et les formes du corps nu. À l'instar de l'écriture charnelle et angulaire de M. Monnier, D. Fourcade use d'une écriture poétique osseuse dans « MW ». Le point commun entre les deux artistes, à ce stade, pourrait être une recherche du balbutiement de la « syllabe / quantité d'ombre / système osseux »⁵, par laquelle s'élaborent les deux fils parallèles d'une écriture chorégraphique et poétique.

1- *Ibid*, p.57.

2- *Ibid*, p.64.

3- *Ibid*, p.59.

4- Rosita Boisseau in Philippe Lefait, Mathilde Monnier, « Mathilde Monnier au travail », Ina, 18 avril 2001, 26mn 9 secs.

5- D. Fourcade, *IL*, *op.cit.*, p.70.



M. Monnier, Photographie tirée de *MW*¹.

D. Fourcade explique aussi dans *MW* l'importance existentielle que revêt la danse à ses yeux : « 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 ? »² Cette forme artistique constitue pour lui le trait d'union entre le corps et la sphère mentale. À ce titre, le poète reconnaît l'intelligence du corps-cerveau du danseur, sur lequel se modèle sa propre relation au monde. Dans ses écrits, il exhume le corps, ce grand refoulé de la civilisation occidentale. Le propre de ses livres est précisément d'évoquer cette part « obscur[e] » de l'homme (« l'obscur qui est dans Il et qui est son corps » dans *IL*³). En poésie comme en danse, il s'agit de s'abandonner aux forces gravitaires. La chorégraphie est conçue comme un territoire commun à la danse et à l'écriture.

Le poème n'est pas inconscient, et cette histoire est loin d'être close, ce moment qui pense une 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, se montrer et voir sont la condition l'un de l'autre. Je ne verrai rien d'elle, la danse, la poésie, si je ne me mets pas au jour en me montrant en elle.⁴

En outre, dans *MW*, D. Fourcade parle du corps du poème comme d'un « corps d'ampoule », au centre de gravité bas, à l'instar de celui promu par la danse contemporaine. L'« ampoule » suggère des formes rondes, pleines, celles d'un ventre féminin ou celui de la baleine d'*Outrance utterance*⁵, et révèle la maladresse de l'écrivain, pataud et incapable de danser. L'auteur sait qu'il ne possède pas l'aisance d'un danseur. Il perçoit son corps comme encombrant durant l'été, pour lui saison d'une « mortality extreme »⁶, soit qu'il n'apprécie pas la touffeur de cette saison, soit qu'il distingue dans ce climat une préfiguration des événements du 11 septembre 2001. Dans ce contexte, la « gravité » désigne la lourdeur des corps, ceux des victimes de l'attentat, celui, affaissé et affaibli, de D. Fourcade, celui, enfin, de M. Monnier prenant des appuis au sol au cours de sa danse. L'auteur décrit sa propre gaucherie en

1- L'image originale du livre est en couleur. D. Fourcade, Mathilde Monnier, Isabelle Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.19.

2- *Ibid*, p.53.

3- D. Fourcade, *IL*, *op.cit.*, p.11.

4- D. Fourcade, Mathilde Monnier, Isabelle Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.54-55.

5- D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *op.cit.*, p.10.

6- D. Fourcade, Mathilde Monnier, Isabelle Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.60.

se présentant comme « nu dans un terrain vague (surtout ne pas être photographié) »¹. À l'inverse, le corps de Mathilde Monnier est décrit comme glorieux, lumineux. Est ici pointée l'infériorité somatique supposée de l'écrivain par rapport au danseur. La danse tend un miroir idéal à l'écriture de ce à quoi elle aspire. La collaboration de Monnier et Waternaux cache une équivalence essentielle : MF, où la poésie est le retournement de la danse, et la danse le retournement de la poésie.

Les deux femmes ont partagé le même état intérieur au cours de la séance d'improvisation. S'est créé un espace commun, l'espace MW » suscité par un sentiment d'urgence, le *kaïros*, ou occasion à saisir. La séance a été d'une grande intensité en raison de l'effet d'émulation qui s'est créé. I. Waternaux a encouragé la recherche de matériau gestuel chez M. Monnier. En retour, M « [v]eillait à ce que le temps de W ne soit pas bousculé »², adaptant la production de gestes et de poses au médium photographique. La collaboration est féconde parce qu'elle implique une attention à l'autre, une réciprocité, une interaction et une prise en compte de la différence des médiums. Par ailleurs, les deux femmes étaient unies par un silence quasi-total, hormis quelques paroles échangées (« Le silence faisait partie du portrait au point de ne pas laisser la possibilité de se le dire »³. L'orage a masqué les petits bruits alentour : respiration, cliquetis du néon, déclic photographique, et les bruits blancs qui subsistent même dans le silence le plus complet, jadis enregistrés par J. Cage dans la chambre anéchoïque. Comme dans *Rose-Délic* ou *Son blanc du un*, D. Fourcade se montre attentif aux sons, qui s'échelonnent du tapage urbain au profond silence.

En silence ? À peine croyable, mais confirmé par l'une et l'autre. 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'amnésie⁴

Pour qu'advienne un espace commun, les deux femmes ont dû se montrer, ce qui était l'enjeu de cette rencontre. Or celle qui est vue n'est pas forcément celle qu'on croit. Pendant la séance, I. Waternaux a été confrontée à des « contraintes assez voisines » par rapport à la danseuse, ce qui a dû « lui ouvrir les mêmes espaces qu'à Mathilde Monnier »⁵. Elle a dû « s'exposer » « de la façon la plus crue ». C'est la réversibilité des postures de M et de W qui frappe le poète : « [a]ujourd'hui et c'est surprenant, on voit bien que M, devenant photographie, a montré W. »⁶. Les deux femmes se reflètent l'une en l'autre. D. Fourcade observe l'abolition de leurs différences, un effacement des « identités, au point que parfois en regardant les photos j'ai le sentiment que c'est M qui filmait et je vous laisse penser ce que faisait alors W »⁷. Par W, M est reconnue comme M, c'est-à-dire comme non W. Inversement, M renvoie à W le

1- *Ibid*, p.56.

2- *Ibid*, p.47.

3- *Ibid*, p.46.

4- *Ibid*, p.45.

5- *Ibid*, p.51.

6- *Ibid*, p.51.

7- *Ibid*, p.49.

reflet de son altérité. Dans ce contexte, M devient un signe polyvalent, qui signifie aussi bien Monnier que Waternaux et « W peut être le renversement de M »¹, dès lors que la différence se conçoit comme identité dans l'altérité. Pour que le renversement advienne, il faut que leurs traits individuels s'épurent, ainsi Monnier n'est pas tout à fait M, pas plus que Waternaux n'est tout à fait W. D'une certaine façon, M. M. et I. W. se sont « absentes », si bien que dans cette création, on ne peut distinguer ce qui revient à l'une ou à l'autre. M et W deviennent des inverses, c'est ce que signifie le titre de l'ouvrage estampillé de leur chiffre. Leur relation a donc à voir avec l'en-creux de deux formes en négatif qui se compléteraient, telles les deux moitiés d'un symbole.

Monnier espace. M ne savait pas ce qu'elle allait faire. Est entrée à l'aveugle dans ce qui n'était au départ ni espace ni temps, aucune forme préconçue, et cet aveuglement lui a permis de ne jamais être en représentation. Rester en recherche, une improvisation – travaillant sur des choses minimales – rendez-vous avec des syllabes inconnues de son corps. La nudité a obligé à cela, et même a obligé à cet aveuglement (notre propre corps nous aveugle). [...] Nue pour se fragiliser, pour tout radicaliser, la seule décence est dans la danse, ou plutôt dans l'improvisation de la danse. Dire aussi, ou dire à nouveau : M nue W devenait impensable, invivable, invisible même – mais M nue seulement du fait de la présence de W. [...] Je pense que la nudité signifiait aussi être aussi présente que possible, entrer dans une écriture précise comme elle ne l'avait jamais risqué auparavant, être présente jusqu'à la dissolution de soi (ou absence), et c'est seulement à ce stade que W peut être le renversement de M.²

D. Fourcade relève aussi la complémentarité de la danse et de la photographie, en ce sens que la première a besoin de la seconde pour être pérennisée car elle est « cet état où rien ne s'imprime »³, pour le spectateur. Fondamentalement, la danse est cette présence qui échappe. La photographie a donc pour fonction de fixer la mémoire de la danse et de la révéler (« Indéniablement, W l'a regardée », « elle était peut-être plus constamment et plus entièrement dans cette action de regarder la danse que dans celle de photographier »⁴).

Mais danse et photographie divergent en ce que la seconde dépend largement de la première, qui n'a, fondamentalement, besoin de nulle autre qu'elle-même pour advenir. Or il est en particulier un motif qui revient dans les analyses de D. Fourcade, pour mesurer la non réciprocity stricte de leur rapport, celui du regard : « la photographie, regardant la danse, regarde quelque chose qui ne regarde rien »⁵. La danse est l'admiration ; elle ne rend pas le coup d'œil qu'elle reçoit puisqu'elle est tournée en elle-même. Le mythe qui structure en profondeur ce jeu de regards est celui d'Actéon, motif récurrent sous la plume de D. Fourcade et constante de l'art pictural occidental. Dans le mythe, le chasseur Actéon qui épie Diane au bain devient proie et est médusé. Celle-ci s'en aperçoit et, furieuse, le punit de sa témérité en le transformant en cerf. Le chasseur est alors dévoré par ses propres chiens. Le pivot du mythe est ce moment où l'épieur devient l'épié. Dans *MW*, la danse, à l'instar de Diane, interdit la présence d'un

1- *Ibid*, p.50.

2- *Ibid*, p.50.

3- *Ibid*, p.46.

4- *Ibid*, p.48.

5- *Ibid*, p.57.

témoin. Comme la déesse au bain, la danseuse se trouve volontiers dans une relation solipsiste à elle-même. L'œil de la photographe est subjuguée par la puissance médusante de la danse, à distance. Néanmoins, la réécriture du mythe demeure pacificatrice : la danseuse ne saurait foudroyer sa comparse. Mais, au prisme des structures mythiques qui éclairent en profondeur la collaboration, il est bien quelque chose dans le regard photographique qui chercherait à s'emparer de la danse, voire à l'annihiler. M. Monnier devient une proie sous l'objectif, ce qui est mis en évidence par le réseau sémantique de la traque. Se produit un « flash aveuglant, c'est elle [Mathilde Monnier] l'aveuglée »¹. En fait, le geste est double : la photographe réifie M, l'accule, tout en lui offrant le moyen d'échapper à cette impasse et, ce faisant, de se réaliser artistiquement : « le seul moyen de dépasser l'inhibition est de danser »². Le flash crée une situation d'urgence qui l'expose, en lui donnant la possibilité de se dépasser. La présence de la photographe favorise donc le processus de création dansé.

À un autre niveau, sur le versant de la critique d'art, la danse, en avance sur la photographie, fait entrer cette dernière dans la modernité.

À peine né, le moderne trouve son photographe. J'observe que Nijinsky sujet moderne force Adolph de Meyer à se moderniser. Pour lui il repense sa méthode, syntaxe et grammaire, ses approches. [...] Jamais le sujet danse et le sujet photographie n'avaient pareillement échangé. [...] ³

D. Fourcade cite en exemple V. Nijinski qui a incité Adolph de Meyer à se moderniser, à adapter son art photographique, sa « syntaxe » et sa « grammaire »⁴, aux nouveautés chorégraphiques⁵. Il est aussi question de la modernisation de la danse entreprise par G. Balanchine, dans le sillage de la danse classique. Le chorégraphe a suscité l'avènement du moderne. Dès lors, le tutu des danseuses de G. Balanchine, peut être qualifié de « présence si peu candide »⁶. Le maître a pour ainsi dire « déniaisé » la danse classique, en la délestant de l'arsenal de poncifs romantiques auquel elle était jusque-là associée. La modernité de G. Balanchine est que la danse est désormais coupée de la logique d'illustration qui prévalait jusqu'alors. Elle n'est plus au service d'un contenu narratif ou allégorique, elle existe désormais pour elle seule. C'est ainsi que l'alchimie opère et que le tutu « candide », emblème de l'esthétique classique, devient

par la grâce de Monsieur B., le filtre qui arrête toutes les poétiques anciennes. Une apostrophe un balancier, puissant repoussoir, un signe abstrait, suspens codifié très abstrait – qui fait décoller le corps ancien du corps moderne.⁷

1- *Ibid*, p.50.

2- *Ibid*, p.50.

3- *Ibid*, p.58-59.

4- *Ibid*, p.58.

5- D. Fourcade commente une photographie de *L'Après-midi d'un faune* par Meyer datant de 1912. L'album dont est tiré cette photographie consiste en une série de trente épreuves photographiques réalisées par colotypie. Adolph de Meyer (1868-1946) devint le photographe attitré des Ballets Russes en 1912. Il est aussi considéré comme le premier photographe de mode du monde.

6- D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.55. Secondairement, on peut voir là une allusion aux relations amoureuses que G. Balanchine entretenait avec ses danseuses.

7- *Ibid*, p.56.

Néanmoins, le poète n'adhère pas à la vision selon laquelle le moderne serait l'antithèse du classique. Ainsi s'interroge-t-il pour savoir si la modernité de son époque marque un changement d'ère épistémologique qui sonnerait le glas du paradigme classique¹ incarné par le tutu :

Quelque chose a encore changé, je le sens. Est-ce la fin du tutu ? La fin du tulle ? Il faudrait demander à Pina Bausch.²

Bien que la question soit laissée en suspens, D. Fourcade semble postuler implicitement une parenté entre la danse moderne de Pina Bausch et la danse classique. De même que G. Balanchine a introduit une révolution à l'intérieur de la danse classique, D. Fourcade entend révolutionner l'écriture de l'intérieur, sans rompre avec les codes littéraires traditionnels, c'est pourquoi il affirme porter un « tutu ». *L'Après-midi d'un faune* de V. Nijinski est lui aussi cité car aux yeux de D. Fourcade, il marque une étape décisive du moderne, plus encore qu'I. Duncan. À propos du vêtement, M. Wigman dans une photographie de Hugo Erfurth de 1914 est également évoquée³.

En outre, il est question dans *MW* du collant, au sujet de la fonction du vêtement en danse au XX^e siècle. Cette modernité du « collant » remonte à 1911, quand V. Nijinski a refusé de passer un costume de scène par-dessus son collant et a ainsi ouvert l'ère du moderne.

Je me dis que peut-être il y a une date significative : quand, en 1911, dansant *Giselle* au Théâtre Marie à Saint-Petersbourg, Nijinsky a refusé de passer le vêtement d'usage par-dessus son collant. Il est donc entré en scène en collant, il est entré en corps et il a été congédié. Dès lors il était voué au moderne.⁴

Par ailleurs, M. Graham et G. Balanchine imposaient à leurs danseurs le port du collant, pour que l'on distingue mieux le travail musculaire. Finalement, dans *MW*, D. Fourcade explicite a posteriori certains enjeux de *Le Sujet monotype*. L'auteur arrive qui plus est à la conclusion que ce n'est pas le collant qui fait la modernité de la danse car Martha Graham et Mary Wigman, danseuses modernes, dansaient en robes,

[r]obes dont la fonction était d'accompagner et d'amplifier la gestuelle, de conférer une sorte de permanence aux orbites décrits, presque une lenteur au sein de la rapidité, et qui en tout cas, loin d'occulter la dynamique des impulsions du corps et le vocabulaire que celles-ci forment, les globalisent en un volume mental auquel elles sont indispensables et qui est tout ce qui nous reste d'elles.⁵

Dans l'ouvrage, il est aussi question de la collaboration entre M. Graham, B. Morgan et W. C. Williams autour de la photographie « War Theme », et du poème « War, the Destroyer » (1942)⁶, parus tous deux dans le *Harper Bazaar* du premier mars 1942, ce qui permet de replacer la collaboration MWF dans une histoire du moderne. D. Fourcade rappelle la relation privilégiée des poètes à la danse au XX^e siècle, en

1- Nous parlons de paradigme classique et non de danse classique parce qu'ici il nous semble que l'allusion au « tutu », se situe au-delà de la différence des médiums.

2- D. Fourcade, *Le sujet monotype*, *op.cit.*, p.101.

3- *Ibid*, p.55. Hugo Erfurth (1874-1948) est un photographe allemand célèbre pour ses portraits, et ses prises de vues de danseurs.

4- D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, *op.cit.*, p.54.

5- *Ibid*, p.55.

6- *Ibid*, p.63. Voir aussi le chapitre précédent.

citant le vers de W. C. Williams : « only the dance is sure »¹. Ce faisant, il se place dans la filiation du maître objectiviste américain, déjà mentionnée dans *Le Sujet monotype* à propos du poème « The Red Wheelbarrow »². Il est question des traces photographiques des pièces chorégraphiques, et du rapport des photographes, fascinés, à la danse moderne, notamment à propos de Loïe Fuller. La photographie apparaît comme un alter ego de la danse moderne, traduisant le « déplacement orphique au sein de la mort »³ propre à cette dernière.

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 écrivait ensuite un poème. [...] 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.⁴

Combinant poésie et critique, D. Fourcade replace l'expérience collaborative de *MW* dans l'histoire du moderne en danse, notamment sous l'angle du costume, mais aussi de ses rapports avec la photographie et la textualité. Plus que jamais, la danse apparaît comme l'autre de l'écriture.

À la suite de *MW*, D. Fourcade a composé un cycle de trois ouvrages formant un ensemble « simultané » (« des trois livres simultanés nul n'est venu le premier, ni le deuxième, il n'y a que des troisièmes, le triangle est en rotation »⁵), publiés ensemble en 2005 : *éponges modèle 2003*, *en laisse* et *sans lasso et sans flash*. Ces volumes peuvent être considérés comme des ensembles indépendants, mais ils forment surtout les éléments d'un triptyque. Chaque ouvrage entre en résonance avec les deux autres en des points souterrains de leur structure, déclenchant une lecture, pour ainsi dire, en mouvement puisque le lecteur est amené à détecter au fur et à mesure de son parcours textuel des échos entre les trois livres, qui participent à la compréhension du tout⁶.

9- La traduction poétique du rythme dansé des pièces d'Anne-Teresa de Keersmaecker dans « masculin féminin » tiré de *en laisse* (2003)

en laisse est composé de six sections-poèmes, chacune dotée d'un titre. Il constitue une méditation poétique autour de la photographie d'une soldate américaine qui, défiant les lois de l'humanité, tient un prisonnier irakien en laisse lors de la guerre en Irak.

La « laisse » du titre désigne en premier lieu l'objet-laisse symbolisant la barbarie que l'homme impose à son semblable, dans les conflits mondiaux de notre époque. En second lieu, la « laisse » est le nom

1- *Ibid*, p.53.

2- Voir le chapitre précédent.

3- *Ibid*, p.57.

4- *Ibid*, p.64.

5- D. Fourcade, *éponges modèle 2003*, Paris, P.O.L., 2001, p.20.

6- On repérera par exemple des traces des deux autres ouvrages dans *éponges modèle 2003* (une allusion à *en laisse*, p.29 : « dans cet uniforme il est impossible de distinguer si c'est une femme », une autre à *sans lasso et sans flash*, p.23 : « ceci est peint sur fond d'or »).

d'une forme poétique ancienne utilisée dans la chanson de geste au Moyen Age. Elle consistait à l'origine en une séquence extensible de vers assonancés, destinés à être récités devant un public avec un accompagnement musical. Elle a ensuite été reprise à la fin du XIX^e siècle par les poètes symbolistes, rénovateurs des formes poétiques anciennes, où elle désignait un ensemble de vers libres séparés par deux plages de blancs. Avec un tel titre, Dominique Fourcade se définit comme un héritier d'une tradition poétique française qu'il conserve tout en la réformant, puisqu'il associe la laisse à la quête d'un langage en accord avec la teneur du réel contemporain, entre poésie et prose (« je suis la laisse de quel livre du cœur d'amour épris / slag d'indoeuropéanité »)¹. La laisse serait une sorte de filet poétique, qui, comme l'accessoire du même nom, retient en donnant une certaine liberté aux mots et au rythme. La laisse désigne en outre ce qui est abandonné par la mer sur le sable, ce qui s'accorde avec le désir de l'auteur de créer une « houle » de vers « holorimes » dans *Son blanc du un*. On pourrait voir enfin dans la laisse la marque de la contrainte inhérente au travail de l'artiste selon D. Fourcade, lui pour qui les possibilités de création émergent lorsque cette dernière est enserrée dans des limites : « Le travail relève d'une méthode et la méthode rend possible que les choses aillent de soi. »².

L'ouvrage, dans le prologue duquel est dressé le plan du triptyque *sans lasso et sans flash, éponges modèle 2003* et *en laisse*, s'inscrit dans le droit fil des préoccupations soulevés par MW. Après avoir écrit ce dernier livre, l'auteur n'a pas réussi à sortir de sa sphère d'attraction, comme ce fut le cas entre *Rose-Délic* et *Son blanc du un*. Ainsi le premier texte de *en laisse*, intitulé « MW, chute », évoque les vestiges du désastre, « la robe de Martha Graham pour « War Theme » qui « [f]lotte parmi les débris »³.

24 septembre 2001. J'ai dû arrêter MW il y a quelques jours, j'étais hors-délai au-delà du raisonnable. Fatigue extrême, hors temps, hors espace, brute, ou tellement liée au moment qu'elle me projette hors de tout espace connu de moi, désarroi aussi, un désarroi bien plus important (et plus fatigant) que la fatigue, je ne sais plus où j'en suis, c'est l'état dans lequel me laisse toujours l'écriture, accru cette fois d'un sentiment de catastrophe qui n'épargne rien. Flotte parmi les débris la robe de Martha Graham pour *War Theme*, et je me surprends 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.⁴

D. Fourcade définit, à travers *en laisse*, une « écriture comme vulnérabilité », un « rapport instantané » au réel, de l'ordre d'un « enregistrement », une « sismologie »⁵. Les événements du monde sont une « gelée »⁶, une rosée noire que le poète récolte. Le corps est meurtri par la guerre du fait du « défaut de l'armure »⁷, criblé de balles, « couvert de bleus »⁸, sachant que bourreau et victime, à chaque bout de la laisse, ne font qu'un. D. Fourcade affirme aussi que, dans un contexte post-moderne, « la mort est

1- D. Fourcade, *en laisse*, Paris, P.O.L., 2005, p.40.

2- D. Fourcade, *sans lasso et sans flash op.cit.*, p.44.

3- D. Fourcade, *en laisse., op.cit.*, p.15.

4- *Ibid*, p.15-16.

5- *Ibid*, p.8.

6- *Ibid*, p.18.

7- *Ibid*, p.44.

8- *Ibid*, p.45.

[devenue] le plan même du poème »¹.

Dans *en laisse*, le tutu, fait d'une matière moderne, est en « acier ». Le propre de la poésie est d'associer des éléments contradictoires, tel est le sens de l'expression « mon tutu est en acier »², où le « tutu » symbolise peut-être une féminité vulnérable, l'« acier », un masculin belliqueux. À l'instar de William Carlos Williams qui consacre le poème « The Rose », tiré de *Spring and All* (1923), à l'ekphrasis d'un tableau de J. Gris, *Flowers* (1914), dont il transforme le sujet en rose aux pétales de cuivre et d'acier, et fait de ce motif conventionnel de la lyrique amoureuse, l'emblème d'une écriture moderne, D. Fourcade, s'inspirant des innovations du costume de danse, crée un nouveau type de tutu³, métaphore d'un art poétique moderne. L'écriture, articulée métaphoriquement par la figure du tutu, est décidément façonnée par la danse.

Parce que l'activité poétique est pensée comme une danse, et parce qu'elle doit inclure une part de féminin, l'auteur se rêve en danseuse. On songe à l'univers chorégraphique de P. Bausch et à son usage du costume, notamment dans *Les Œillets*⁴.

Dans *Les Œillets*, Dominique Mercy est ce ludion, cette ballerine qui fait pour le spectateur la démonstration de quelques figures du ballet classique. Doublée d'une seconde robe, qui est du rose même des œillets qui parsèment la scène, sa robe ou sa peau de satin noir virevolte de manière gracieuse et comique, révélant ses dessous masculins.⁵

Cependant, chez D. Fourcade, le rêve ne parvient pas à prendre forme : le sujet poétique est présenté comme un danseur en tutu, non comme une danseuse. La transfiguration sublime échoue et se résout en travestissement ridicule. Le sujet poétique ne se fond pas avec le costume ; au contraire, c'est l'hétérogénéité entre le corps de l'auteur et celui de la danseuse qui est exhibée. Il s'avère finalement étranger au féminin comme à la danse, situation qui traduit la destitution de l'entreprise poétique, alors que chez P. Bausch,

[]le vêtement s'affranchit des différences sexuelles. Les hommes aussi, dans les chorégraphies de Pina, portent des robes qui s'épanouissent en corolles. Et exhibent des dos nus, des décolletés, des épaulettes instables... Le danseur est la ballerine de ce nouveau ballet, de ce monde où la grâce, le féminin même, ne sont plus l'apanage d'un seul sexe.⁶

Il n'y a pas d'épiphanie dans *en laisse* ; le port du vêtement s'avère une expérience décevante. Qui plus est, le port du tutu génère un sentiment d'inconfort : « mon tutu est en acier, gênant, blessant, impossible, demandez programme »⁷. Comme une tunique empoisonnée, il se retourne contre celui qui

1- *Ibid*, p.21.

2- *Ibid*, p.35.

3- L'« acier » est en contexte une métonymie des armes, puisqu'il est question de l'engagement militaire des États-Unis dans la guerre en Irak. D. Fourcade nous rappelle, à l'instar d'un W. C. Williams dans *The Wedge*, que la tâche du poète est en prise avec le réel, et qu'il doit écrire sur la guerre et les catastrophes mondiales. Voir le chapitre 2 de cette partie.

4- La pièce n'est pas citée dans *en laisse*, alors qu'elle l'est dans *Est-ce que j'peux placer un mot ?*.

5- Florence de Meredieu, « Les robes passionnelles et déjantées des chorégraphies de Pina Bausch », *op.cit.*

6- *Ibid*.

7- D. Fourcade, *en laisse*, *op.cit.*, p.35.

le porte, se fait « blessant », coupe les chairs. À vouloir être une danseuse de l'écriture, l'auteur risque de perdre son intégrité. Le « tutu » révèle donc à l'auteur sa situation d'altérité face au féminin, face à la danse et, en dernier lieu, face à l'écriture.



D. Mercy dans *Bandoneon* de P. Bausch (1980)

Le médium photographique occupe tout naturellement, à la suite de *MW*, une grande place dans *en laisse*, mais la danse n'est pas absente, dont la présence est concentrée dans l'ekphrasis que forme « masculin féminin », le troisième poème du livre. À travers ce dernier, l'art chorégraphique, qui implique la conscience de l'apparition-disparition de formes, reste emblématique de ce qu'a pour vocation de réaliser l'écriture.

« Masculin féminin » est un texte unique en son genre sous la plume de D. Fourcade en ce qu'il est sans doute l'unique exemple d'un poème de bout en bout chorégraphique. Le texte, comme de coutume, prend sa source dans plusieurs strates de matériaux dont il forme un palimpseste : la « page de Steve Paxton »¹, le livre *Si et seulement si étonnement*², le spectacle *Once* d'A.-T. de Keersmaeker au Théâtre de la Ville, l'exposition des vingt ans de *Rosas* à Bruxelles, auxquels il faut ajouter, références majeures, les pièces chorégraphiques *Fuse*, *Tippeke*, *April me*, accompagnées d'allusions à E. Degas et à *Sequenza III*³ du compositeur italien Luciano Berio⁴.

MASCUNIN FÉMININ

Dans la même semaine de décembre, j'ai eu en mains *Si et seulement si étonnement* (et, comme il arrive souvent et non sans une pointe d'angoisse lorsqu'on feuillette un livre pour la première fois, on est conduit tout droit à ce qui est fait pour nous éblouir, ou à ce qui nous fera le plus de mal... comme si un livre demandait à être ouvert ici et non là, ici et maintenant en tant que nous nous adressons l'un à l'autre, dialogue dont une force qui n'est ni nous ni le livre semble tenir les rênes, ainsi la page de Steve Paxton m'est apparue

1- L'allusion est énigmatique ici.

2- *Rosas*/Anne Teresa de Keersmaeker, *si et seulement si étonnement*, ouvrage collectif, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002.

3- Il s'agit d'une pièce vocale composée en 1965 par L. Berio, pour Cathy Berberian, incluant un texte de Markus Kutter. « In *Sequenza III* I tried to assimilate many aspects of everyday vocal life, including trivial ones, without losing intermediate levels or indeed normal singing. In order to control such a wide range of vocal behaviour, I felt I had to break up the text in an apparently devastating way, so as to be able to recuperate fragments from it on different expressive planes, and to reshape them into units that were not discursive but musical. » <<http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1>>, en ligne, consulté le 22 septembre 2018. « Dans *Sequenza III*, j'ai essayé d'assimiler de nombreux aspects de la vie quotidienne de la voix, y compris les aspects triviaux, sans perdre les niveaux intermédiaires ni le chant habituel. Afin de contrôler un tel éventail de comportements vocaux, j'ai senti que je devais diviser le texte d'une manière apparemment dévastatrice, afin de pouvoir en récupérer des fragments sur différents plans expressifs, et de les transformer en unités non discursives mais musicales. » Je traduis.

4- Luciano Berio (1925-2003) est un compositeur italien précurseur de la musique électroacoustique.

aussitôt, analyse spectrale, regard d'un absent, écrite du dedans et du dehors). J'ai vu *Once* d'Anne-Teresa De Keersmaecker au Théâtre de la Ville, avec le sentiment que le présent était inventé devant nous et que du coup nous étions à notre tour, ce qui paraissait si peu probable, présents au présent, inventé solo juvénile, d'une intelligence et d'une tendresse sans pareilles, jamais je n'avais vu quelqu'un de moins seul en scène. Et j'ai visité l'exposition des vingt ans de *Rosas* à Bruxelles, électrisante instantanée, tous les systèmes sont en alerte, il n'y a plus qu'à transcrire, transcrire encore, défigurer c'est bien le moins (jusqu'où ? guère loin, dans mon métier seuls d'infimes écarts sont possibles, la figure est sans cesse rappelée à l'ordre et mon métier n'est pas à moi). Dès le retour dans le Thalys à côté d'elle j'ai trouvé le titre sous lequel j'écrirais les ballades qui me venaient.

structure émotionne émotion stop
rend émotion émouvante
stop émotive stop et on
recherche structure au cœur stop le fait cesser de battre stop de l'émotion stop
quand j'aurais trouvé je ferai repartir l'énoncé stop et ne séparerai plus jamais nettement les phrases
de même une charge émo
structure stop le cœur des structures stop recherche
la si
c'est ça le sujet il fallait le dire plus tôt (moi je pensais le dire au tout dernier moment

dernier moment encore faut-il savoir
en tant que suspens est-ce du même ordre que le premier moment
ou, sinon le même, identique
et si oui, que comprendre du premier moment lui-même perte immense

question d'imminence dont pas la moindre notion
question d'arrivée
dernier moment premier moment
commencement-fin ou l'inverse
dernier tout premier)
présent gagné c'est si intense
folie que ça ait commencé cardiologie quand *Fase*
enveloppe ayant la forme de l'objet qu'elle protège
s'arrête

la robe de *Fase* pend à un cintre dans les bois avec l'indépendance royale qui a toujours été la sienne ses
smocks et ses fronces
ses voltes et les petites culottes récurrentes
composées sur ordinateur pendent à des cintres
le phrasé de *Fase* son visuel
en bipédie adorable
(dans cette clarté que se disent-elles elles se disent tout du corps des secondes)

une gestuelle, sabre et variations sécateur, un code en totale surprise et adhésion de l'espace, répétitif humain,
forte présence Degas, dans l'invariant musical les phrases se calent, puis une arythmie se fat 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

le chemisier de *Fase* le pantalon les tennis
les quarts de flexion
trois duo s et un
seul o
en socquettes
son sur place en serge
grisant
Fase est plein de nids mobiles

elles sont vues, elles le savent, elles s'inquiètent

se sentent nues
la terre les voit
il me semble
que c'est la même chose pour moi
fébrile est *Fase*
ce n'est pas une question de temps c'est une question d'espace
dont toutes les faces sont visibles simultanément le côté le dos
le devant électronique lexique
rien n'est écrasé rien
je commence à lire j'épelle
depuis toujours étonnamment les mêmes mots

forme
et en tant qu'elle est seule
jamais isolée du vivant
en surimpression de la mort
à plat ventre sur la moquette fatiguée de la chambre du motel
les seins-œil de *April me* me regardent encore et encore devant la télé, idolâtrie
l'ordre des lignes de cet ensemble l'ordre des mots dans les lignes peut se déplacer à loisir
je ne te demande pourtant pas grand chose juste de ne pas t'épiler les aisselles
et de mettre ta tête dans l'abat-jour (je suis timide tu es)
et aussi mais ça j'ose à peine de répéter à satiété la devise je maintiendrai

dans la forêt en lisière de l'autoroute continuelle, *Tippeke* :
elle danse dans une forêt en chantonnant
les gestes d'une écriture qu'on n'attendait pas dans une forêt ni ailleurs
haletante crue juste précise
elle traverse une forêt à la lisière de laquelle le vacarme de l'autoroute ajoute au charme puissant elle a raison
dès le premier geste et pour toujours
autoroute en forêt au bord de l'écriture qui prend les phares dans les dents
l'époque en solitude effroi et intelligence se résume
à une gestuelle dans une comptine c'est comme avant

compter ce qui n'était pas comptable avant de commencer à le compter immense découverte
et voir avec une oreille flottante le son
la danse a beau effacer
la rose se reconnaît même à l'état de sables infimes
infimes grains de fables coupantes
au départ l'espace est plein la seule consigne est dégage dégage
elle n'a rien dansé qu'elle n'ait compté
ce qu'elle n'a pas compté n'est pas au monde
dans la privation d'espace elle improvise un décompte majeur, une fugue emmurée
sans oublier le nombre de choses qu'elle a comptées mais pas dansées
en tout cas ici toute
lettre d'amour commence par
je t'aime fibonaccienement

et moi si on me demande
on ne me demande pas mais si on me demandait
de quelle époque je suis je répondrais
de l'époque de *Fase*, de celle de *Sequenza III* de Berio, de *Tippeke* effroi dur
et si on me demande quel métier (on me demande souvent mais on n'écoute pas la réponse, ou l'on s'enfuit)
je réponds je fais l'écris de personne c'est l'époque la grande personne et l'écriture écrivain

fermeture éclair marque déposée
dis ce que j'ai fait qui n'allait pas
tu portes des talons hauts que les circonstances ne dictent pas
tu essuies tes larmes à la main trajectoire
je voulais t'apprendre à tousser tu n'entendais pas
tu n'as pas parlé assez fort tu ne pouvais pas
la chanson et le refrain ne se convenaient pas
tu n'as pas crié assez bas tu ne savais pas

je suis ta langue tu m'as perdue faute d'avoir appelé fixement

cette difficulté abyssale cette perte de la langue, perte de l'être le plus improbable de ma vie, le plus destinal,
j'étais sur la route je m'étais permis de m'absenter, j'ai juste éprouvé une immense lassitude que je n'ai
comprise que quand j'ai découvert mon deuil, plus tard dans la journée, par un téléphone auquel je n'ai
pas su répondre, spasme déposé,
depuis j'appelle, j'ai encore l'expérience du temps mais je n'ai plus celle de l'espace, je ne sais pas comment ça
s'appelle, s'il te plaît, je ne sais plus rien du possible, épelle pour moi, montre-moi où montre-moi quoi
épelle dedans,
oh locution locution absence totale présence immense,
je ne suis pas loin d'une voie ferrée j'entends les trains passer tandis que je suis sans parole, en toi je présume
ou en ton absence qui se confondent, perplexe de vide et de jouissance scandés,

pour commencer le long chemin du retour puis-je s p e deux l épeler le mot *spell*
qui signifie charme, je suis sous son, ton
courte période, laps, relais (de la mort)
petite sieste (dans ce relais)
et dont la forme verbale veut dire écrire, orthographier, signifier, former, donner, épeler (ne pas confondre
avec *peel*, peler, bien qu'il s'agisse de peau ici aussi), et, si on ajoute out, expliquer bien clairement en sorte
qu'il n'y ait aucun doute
ainsi je puis mettre les points sur les i, te dire que t o i donne *you*
et si j'épelle appelle reviendras-tu

avec brusquerie presque
qu'est-ce qui est possible alors ? *il est possible* dit-elle *d'accompagner le mot ballon par un mouvement rectangulaire, ce qui
arrondit la balle de plus belle*
c'est de quelqu'un qui danse ces mots le poème est nu et regarde
la même encore, sans qu'on lui demande rien : *quand j'étais petite fille* avec chewing-gum spécial disputes mâché
très fort *j'avais peut-être simplement envie d'un tutu* le mot est lâché
débutante
unement une
la syllabe
entre sort
massé fée
est-ce de l'avoir identifié qui m'apaise
magenta brillent les aréoles amovibles
mon tutu est en acier, gênant, blessant, impossible, demandez programme¹

Le poème représente la synthèse de plusieurs pièces de la chorégraphe belge, d'une exposition et d'un ouvrage, les références étant passées au filtre de la conscience, de la mémoire, et du goût esthétique de l'auteur. L'ekphrasis se découpe en deux grands temps successifs : 1) l'introduction retraçant les sources de l'écriture du texte, élaboré pendant le voyage retour en Thalys de Bruxelles à Paris (le premier paragraphe), 2) le texte lui-même² : une écriture de style télégraphique, marquée par des retours à la ligne, qui constitue le reste du poème.

La danse est absorbée par le texte poétique fourcadien et se révèle au travers de la disposition verticale du poème, des syncopes rythmiques incluant des reprises de mots (« premier moment », « dernier moment » ; « question d'arrivée », « question d'imminence ». En d'autres termes, elle passe par une intensification de l'effet poétique et par un « déphasage » d'énoncés issus d'une même trame. Le poème se caractérise en premier lieu par son écriture rythmique et visuelle. Le bloc horizontal de prose du premier paragraphe laisse place à un canevas poétique vertical fait de fréquents retours à la ligne. La

1- D. Fourcade, « masculin féminin », *en laisse, op.cit.*, p.23-35.

2- Rappelons que chez D. Fourcade, le paratexte est toujours intégré au texte dans la mesure où l'écriture intègre toujours une dimension métatextuelle de commentaire.

transcription de la danse s'effectue à l'aide d'une écriture qui s'exhibe elle-même comme télégraphique. Le lecteur suit les avancées et les arrêts d'une machine à écrire ou d'un ordinateur en train de produire des mots ; le processus de conversion intersémiotique est donc exhibé (« structure émotion émotion stop / rend émotion émouvante / stop émotive stop et on »). D. Fourcade réalise un montage, par énumération, d'éléments disparates, dé-hiérarchisés et placés en contiguïté les uns avec les autres ; la composition est abstraite, tout en exprimant une certaine tendresse.

La ponctuation est absente, du moins sous la forme des virgules et des points. Elle est remplacée par des retours à la ligne, et par l'indication « Stop », qui intervient irrégulièrement en début, milieu et fin de vers. Une discordance est visible entre la syntaxe télégraphique et la ligne. Chaque « stop » marquerait ainsi un bref arrêt, tandis que chaque retour à la ligne indiquerait un changement d'énergie ou de cadence. Il s'agit d'un enregistrement de la danse, ou, selon les mots de D. Fourcade, d'une « sismologie ». L'ekphrasis consigne des éléments du spectacle, mais produit aussi une partition rythmique à interpréter par le lecteur, chargé de l'incorporer.

Il est par moments difficile de déterminer le contenu thématique du poème, éclipsé par des effets formels. Le plan de la signification bascule sur celui de la signifiante. On relève l'utilisation des mêmes mots comme « structure » ou « émotion », qui amènent à se focaliser sur le mouvement dansant émergeant du tissu des répétitions, aux niveaux lexical et phonique. Le contexte du voyage en train crée aussi une tension entre l'horizontal et le vertical. Le retour à la ligne semble figurer une bifurcation, un changement de trajet, une discontinuité dans la structure de la danse. Le trajet met aussi l'accent sur la composante spatio-temporelle que l'écriture partage avec la danse. Décrivant une performance, le texte se présente lui-même comme une performance. Loin de décrire en extériorité un objet chorégraphique posé devant lui, il en capte par le langage les lignes essentielles. Non seulement il intègre l'horizon de ce qui a eu lieu, mais il place sous les yeux du lecteur-interprète une nouvelle proposition chorégraphico-textuelle à incarner lors de l'événement de la lecture, qui ne possède pas de sens stabilisé hors de cette actualisation spécifique. Les mots pré-forment une chorégraphie à interpréter par le lecteur¹. Au passage, l'intensité du présent est relevée, qui vaut comme commentaire de la teneur événementielle de la lecture (« présent gagné c'est si intense »).

Le texte accomplit ce qu'il dit de la même manière que la chorégraphie qu'il place sous les yeux du lecteur. Il en va ainsi de la proposition « Sabre et variations sécateur », qui mime dans ses sonorités en [s] la stylistique tranchante de la danse. L'ekphrasis moderne se situe donc dans un au-delà de la description. Dans une fidélité à la logique de défiguration caractéristique des œuvres précédentes, la silhouette des danseuses s'efface au profit de leurs gestes ou de leurs vêtements. Les costumes sont des

1- Nous reviendrons dans notre troisième partie sur l'interprétation qu'un lecteur peut donner du passage.

habits de petites filles ou de toutes jeunes femmes (« socquettes », « chemisier », « smocks », « fronces »¹) en « serge »². La référence au textile signale de façon métapoétique l'attention portée par l'auteur à la facture du texte.

La quantité des syllabes décalque les quantités mathématiques chères à Anne-Teresa de Keersmaeker. Ainsi le texte se présente-t-il tout aussi bien comme une partition musicale et chorégraphique, par le truchement de la phrase, commune à ces différents médiums. Au niveau rythmique, on relève par exemple une structure en six / six / quatre (pour « recherche structure au cœur stop le fait cesser de battre stop de l'émotion stop »³), la mention « stop » servant à délimiter le compte de chaque unité. À l'instar d'A.-T. de Keersmaeker décalant dans *Fase* les mouvements par rapport à la musique, D. Fourcade pratique un télescopage dans l'emploi des mots ou le placement des lettres, par rapport à ce qui est attendu (« de même une charge émo », « trois duo s et un / seul o »).

L'écriture se fait « enveloppe ayant la forme de l'objet qu'elle protège »⁴. D. Fourcade joue sur l'ambiguïté du terme « écriture » (« j'ai en commun cette écriture »⁵) et du « phrasé [...] en bipédie »⁶, au sens chorégraphique ou littéraire. Outre le terme de « phrasé »⁷, lui aussi, est commun à la poésie et à la danse. L'auteur exacerbe en outre le mouvement dansant du texte, par la déclinaison d'assonances (« ongles », « ombres » ; « sable », « fable »).

L'auteur s'approprie la chorégraphie de A.-T. de Keersmaeker pour la redécouvrir dans son propre médium. Pour cela, l'accent est placé sur l'introspection du « je », par un transfert de perceptions, des danseurs au sujet poétique. Celles-ci communiquent entre elles par un langage non-verbal de l'ordre d'une « clarté », s'ajustant à un temps instantané. Le sujet se met à leur place dans le moment de la réalisation du geste (« la mienne se retire de la tienne, plus lente ou plus vite »). Comme dans *Le Sujet monotype*, D. Fourcade lie la danse de A.-T. de Keersmaeker à l'art d'E. Degas (« forte présence Degas »), et met en relief à propos de la chorégraphie l'importance de l'espace (« ce n'est pas une question de temps c'est une question d'espace »).

Dans *Fase*, A.-T. de Keersmaeker décline à l'infini la même phrase chorégraphique, modulée par de légers changements au niveau de la forme du mouvement. Elle en ajuste la durée avec celle de la phrase musicale, avant de la décaler (« une arythmie se fait jour ») subtilement, dans la répétition (« répétitif humain »), par des changements de vitesse d'exécution des mouvements, « plus lent[s] ou plus rapide[s] », de quart de temps en quart de temps, jusqu'à finalement la replacer. De plus, dans *Fase*, les

1- *Ibid*, p.26-27.

2- *Ibid*, p.27.

3- D. Fourcade, *en laisse.*, *op.cit.*, p.25.

4- *Ibid*, p.26.

5- *Ibid*, p.27.

6- *Ibid*, p.26.

7- *Ibid*, p.26.

danseuses peuvent être vues de tous côtés à la fois. De même, l'écriture ambitionne de ne pas avoir de « face » et d'être perçue simultanément de partout, ce qui n'est pas possible. Il faudrait supposer qu'une interchangeabilité des lignes des mots peut advenir, pour que l'écriture poétique réalise ce qu'accomplit l'écriture chorégraphique, où « l'ordre des lignes de cet ensemble l'ordre des mots dans les lignes peut se déplacer à loisir ».

D. Fourcade détache dans un paragraphe distinct le passage consacré à *Tippeke*. Dans sa compréhension du spectacle, autant que dans la recreation qu'en offre le texte, la danse s'accorde à la musique, au niveau de la chanson fredonnée par l'interprète (« une gestuelle dans une comptine »), qui articule « les gestes d'une écriture qu'on n'attendait pas dans une forêt ni ailleurs ». D. Fourcade met au point un type particulier de scansion pour embrasser la stylistique commune des différentes pièces de A.-T. De Keersmaeker citées. Celle-ci permet, pour ainsi dire, de « voir le son » en lisant le texte. D. Fourcade discerne en la danse la prophétie de ce qu'il lui faut écrire. L'écriture de la danse est « haletante crue précise », à la fois physique et exacte. C'est l'évidence du geste qui est dévoilée, qui ne se fonde pas sur un régime de signification : « elle a raison dès le premier geste et pour toujours ». L'écriture poétique est, en quelque sorte, aveuglée par le dispositif de révélation du spectacle chorégraphique (elle se « prend les phares dans les dents »).

Même quand la danse s'estompe au profit d'effets théâtraux dans *April me*, elle reste identifiable (« la rose se reconnaît même à l'état de sable infime »). Ainsi le style d'A.-T. de Keersmaeker est-il figuré sous la forme de la rose, qui réfère au nom de sa compagnie. La mention du « sable » n'est pas fortuite non plus, puisqu'elle apparaît dans la pièce *Rosas*, où la danseuse évolue en tournant, laissant à la fin, comme trace de son passage, la forme d'une rosace dessinée sur une arène de sable.

Les « infimes grains de fable coupant » définissent aussi la qualité de mouvement d'une danse qui ne dépend pas de l'extériorité d'une narration, mais dicte d'elle-même sa « fable ». La structuration musicale, et partant, mathématique, de la composition des danses d'A.-T. De Keersmaeker est relevée (« elle n'a rien dansé qu'elle n'ait compté / ce qu'elle n'a pas compté n'est pas au monde »). Quant au « dégagement », il s'agit d'un pas de danse et d'un moyen de parvenir au sens.

Dans la suite du texte, qui porte sur la perte de la langue, il semble que D. Fourcade évoque sans nommer la pièce *April me*, avec l'expression de « talons hauts ». L'écriture de ce paragraphe dévide alors un tissu d'associations d'idées générées chez l'auteur-spectateur en regardant la pièce. Ayant perdu le contact avec la danse, le sujet poétique perd l'expérience de l'espace simultané. Il est livré à la disparition de l'aura, une « absence totale » qui se renverse en souvenir de la « présence immense » de ce qu'il a vu. Dans la fin de « masculin féminin », l'auteur commente les sens possibles du mot « spell », qui signifie « charme » ou « épeler » en anglais, et qui devient l'anagramme, au fil de métamorphoses successives, du verbe « peel », par une fausse étymologie intervenant aussi dans *éponges modèle 2003*. Avec

les dernières lignes du poème, les mots « demandez-programme » sont employés, qui seront utilisés au début de *manque*, le livre suivant.

Ainsi, ce n'est pas parce qu'il porte le souvenir d'une performance réelle que le texte est dansant, mais en vertu de sa structure non-linéaire, de sa rythmique ciselée, du compte mathématique des syllabes, et du (dé)placement des énoncés poétiques, répétés avec des modulations, autant de traits empruntés à l'art chorégraphique d'A.-T. de Keersmaeker. L'ekphrasis est à lire comme un texte performatif, matrice pour l'interprétation du lecteur le déployant en son for intérieur.

Cependant, D. Fourcade entretient une relation ambivalente à A.-T. de Keersmaeker, comme en témoigne son propos lors de notre entretien¹. Il confie à cette occasion que l'influence de la chorégraphe belge sur son écriture est apparue plus tard que celle de G. Balanchine, de P. Bausch et de M. Cunningham, présents dès *Rose-déclic*. Ce n'est pas *Rosas danst Rosas* qui l'a nourri, mais les pièces cardinales que sont *Fase* et *Tippeke*, ce que vient confirmer la lecture de « masculin féminin ».

10- Sans lasso et sans flash (2003) : la charge tactile du regard et la défiguration du lisible dans *Écriture rose* du peintre Simon Hantaï (1922-2008)

Sans lasso et sans flash est centré sur l'évocation d'une peinture de Simon Hantaï² chère à Dominique Fourcade, intitulée *Écriture rose*³. Plutôt qu'une analyse d'historien de l'art – l'écrivain, autodidacte, refuse de se définir comme un spécialiste de la peinture –, le texte consiste en une évocation amoureuse de l'œuvre, une tentative de compréhension délibérément partielle de ses enjeux poétiques. Pour le poète, *Écriture rose* est « l'une des œuvres les plus importantes de la deuxième moitié du XX^e siècle »⁴ et une peinture qui « éteint [...] toute faculté autre que celle de l'aimer »⁵.

D. Fourcade retrace dans l'ouvrage les circonstances de sa composition. S. Hantaï y a travaillé 365 jours durant. Pendant un an, il a reporté à sa surface à l'encre de Chine des extraits de textes bibliques et mystiques chrétiens en caractères minuscules. Chaque matin, il s'est astreint à cette besogne comme à une ascèse. Comme l'écolier recopie des lignes, le peintre s'est forcé à écrire, après quoi, les encres verte, rouge, violette et noires ont été raclées pour rendre l'écriture illisible. Un travail de défiguration s'est donc opéré.

De fait, le spectateur qui contemple *Écriture rose* ne peut pas déchiffrer les textes, grattés de la main

1- Vers le milieu de l'entretien, D. Fourcade nous confie une anecdote : il a un jour envoyé une lettre à A.-T. de Keersmaeker où il lui proposait de collaborer autour d'un projet chorégraphique ayant pour départ l'un de ses textes poétiques. Elle ne lui a jamais répondu. Plus tard, il a appris par une amie commune qu'elle aurait avoué ne pas comprendre ce que D. Fourcade voulait. Par la suite, il a été « horrifié » par l'usage « expressionniste et figuratif de la littérature » dont elle faisait preuve dans les créations élaborées avec sa sœur, Jolente de Keersmaeker. Voir entretien en annexe.

2- Peintre hongrois né en 1922 et mort en 2008, ami de D. Fourcade, auquel ce dernier consacrera avec Isabelle Monod-Fontaine et Alfred Pacquement une exposition du 22 mai au 2 septembre 2013 au Centre Pompidou. Voir le catalogue de l'exposition : *Simon Hantaï*, sous la direction de Dominique Fourcade, Isabelle Monod-Fontaine et Alfred Pacquement, Paris, Centre Pompidou, 2013.

3- Simon Hantaï, (*Sans titre ; Écriture*), 1958 – 1959, encres de couleur, feuilles d'or sur toile de lin, 2 morceaux cousus, 329,5 x 424,5 cm, Centre Pompidou.

4- D. Fourcade, *Sans lasso et sans flash*, *op.cit.*, p.52.

5- *Ibid*, p.25.

même du peintre. Bien qu'ils aient participé au processus artistique, ce sont des strates ensevelies dans l'œuvre, dont on peut seulement deviner la présence grâce au titre du tableau. Pour parachever le tout, Simon Hantaï a ajouté trois symboles religieux : une croix grecque sur une feuille d'or, une tache argentée qui est en fait une étoile de David, et une éclaboussure qui est le signe de Luther. Au terme de ce processus, est apparu *Écriture rose*. Un miracle, une épiphanie si l'on veut, dans la mesure où la superposition des encres colorées a produit une couleur rose, celle-là même qui a donné son titre à la peinture, alors qu'elle n'intervient pas comme pigment. *Sans lasso et sans flash* renvoie dos à dos les figures du peintre et du poète, et sert de détour à D. Fourcade pour exprimer sa relation lyrique à une écriture recelant, dans l'illisible même issu du geste du peintre, un potentiel chorégraphique :

les balcons sont bondés pour voir de l'écriture :
 les lettres traversent la place en se donnant le bras serrées crochetées
 pour se protéger des garçons
 c'est fabuleux de traverser comme ça lumineux fémiligne il n'y a de scène
 que grâce à ce défilé insoumis
 gang tu sais
 force physique de la lettre
 le mot toutes les filles le rêvent
 toi je ne t'ai pas sifflée
 combien ça coûte
 le lissage que tu as fait
 les lettres se donnent rancard pour se fritter
 en fait quand je parle je parle en marchant en me promenant j'aime pas rester sur un endroit
 il y a trop de ragots [...]¹

D. Fourcade unit la conception mallarméenne de l'espacement, à celle de l'étoilement chez Simon Hantaï, qui confère une qualité tactile à l'espace visuel de la peinture en le faisant respirer. De même, l'auteur crée une poésie qui s'observe, se lit, et se touche en même temps qu'elle se regarde, une poésie de nature picturo-chorégraphique. Visant à dilater l'espace textuel, l'étoilement haptique atteint à l'épaisseur du signe, à sa chair et à sa texture. C'est parce que le mot est, selon lui, en-deçà du visible que Pierre Soulages, contemporain de S. Hantaï, dit qu'appeler la couleur par son nom « [c]'est voir avec ce que l'on a dans la tête et pas avec les yeux. »². P. Soulages a analysé cette question, non pas à propos du rose de S. Hantaï, mais au sujet de l'outrenoir, dont il s'est fait le spécialiste. Si, pour ce dernier,

[l]e mot qui désigne une couleur ne rend pas compte de ce qu'elle est réellement. Il laisse ignorer l'éclat ou la matité, la transparence ou l'opacité, l'état de surfacé, lissé strié, rugueux...³

D. Foucade cherche au contraire à rendre leur chair, leur pleine dimension tactile, aux mots.

Parallèlement à *Écriture rose*, durant la même période 1958-1959 mais l'après-midi, S. Hantaï a travaillé à une seconde œuvre, *A Galla Placidia*⁴. La peinture, dans des tons dominants de gris, est structurée par

1- *Ibid*, p.9-10. Il s'agit de l'incipit de l'ouvrage.

2- *Ibid*, p.58.

3- Pierre Soulages, préface de *Le Noir. Dictionnaire des mots et expressions de couleur XX^e XXI^e siècle*, d'Annie Mollard-Desfour, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 20.

4- S. Hantaï, *A Galla Placidia*, huile sur toile, 1958-1959, 326 x 400cm, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

une grande croix qui découpe en quatre zones la surface rectangulaire de la toile. Elle est recouverte de très petits traits horizontaux et de traînées de peinture couleur de gravier. Mais D. Fourcade se penche sur un mystère : alors que S. Hantaï reconnaît comme sienne *A Galla Placidia* peinte l'après-midi (il dit que c'est *sa* peinture), il ne parle jamais d'*Écriture rose*. Or si *A Galla Placidia* est la favorite de l'artiste, D. Fourcade, lui, chérit par dessus tout *Écriture rose*. Pour lui, c'est « l'une des œuvres les plus importantes de la deuxième moitié du XX^e siècle »¹, aussi lui consacre-t-il *Sans lasso et sans flash*. La peinture, qui ne dit rien, appelle à son transfert poétique. Illisible, elle a besoin des mots de l'écrivain, qui, à son tour, a besoin d'elle pour expliciter sa propre pratique d'écriture.



S. Hantaï, *Écriture rose*.

Avec *Écriture rose*, S. Hantaï écrit. Il écrit mais il n'écrit rien. Il n'invente pas, il copie. L'écriture est saisie en son sens pleinement matériel. Et D. Fourcade de saisir toute la sensualité qu'il y a dans le geste du poignet du peintre pour recopier ces lignes graphiées en tous petits caractères. S. Hantaï s'annihile dans cette tâche de copie pendant un an puis rend le texte illisible. Pour D. Fourcade, la peinture est inspirante parce qu'elle le renvoie à son propre besoin absolu d'écrire, sans raison, juste parce qu'il le faut : une « écriture [qui] court son affolement de ne rien dire »². La première fois qu'il a vu la toile, D. Fourcade a éprouvé la sensation d'être face à un objet pictural non identifié. Précisément pour cette raison, c'est une peinture par laquelle le poète se sent happé. Il écrit à son propos :

Du jour où j'ai vu ce tableau pour la première fois je n'ai cessé de le regarder ; je l'ai regardé chaque fois qu'il était possible de le voir, et j'ai continué de le regarder même quand je ne le voyais pas.³

Mais, ajoute-t-il, « toute chose intensément regardée tôt ou tard vous regarde à son tour. Aujourd'hui plus que jamais *Écriture rose* me fixe et me demande qui je suis. »⁴. Comme dans *MW*, un échange fulgurant des rôles se produit entre celui qui contemple et l'objet de sa contemplation, exprimé par la réciprocité de l'énoncé : « le regard, noyé d'*Écriture rose* / *Écriture rose*, le regard noyé »⁵. En intervertissant simplement l'ordre des mots et en déplaçant la virgule, D. Fourcade révèle le chiasme du

1- D. Fourcade, *Sans lasso et sans flash*, *op.cit.*, p.52.

2- *Ibid*, p.21.

3- *Ibid*, p.12.

4- *Ibid*, p.12.

5- *Ibid*, p.16.

voyant et du visible¹, qui supprime toute séparation entre l'œil et l'objet. Cette projection du regard du spectateur sur la surface rose de la toile est aussi de l'ordre d'une noyade, d'un bain, d'une immersion à grande profondeur.

D. Fourcade est venu à cette peinture parce que la femme qu'il aimait, se plaisait à noyer son regard en elle. *Sans lasso et sans flash* est ce serment d'allégeance à la femme, à la peinture. *Écriture rose*, pour D. Fourcade, c'est la création comme acte d'amour, amour du corps vrai de la peinture, du corps vrai de l'écriture, puisque toute différence est abolie. D'ailleurs, dans les mots « Écriture rose », en abrégé, on lit Éros. D. Fourcade dit en effet d'*Écriture rose* que c'est une peinture qui « éteint [...] toute faculté autre que celle de l'aimer »².



S. Hantaï, *A Galla Placidia*.

En outre, dans *Sans lasso et sans flash*, l'auteur relate une performance chorégraphique à laquelle il a participé à Gand. Il se décrit dans un premier temps comme gauche, par contraste avec l'intelligence corporelle des danseurs qui l'environnent, mais le malaise se résorbe quand il entre dans la danse en lançant son ouvrage *Est-ce que j'peux placer un mot* à l'un des interprètes³. Alors même qu'il n'écrivait pas, D. Fourcade relève que « c'est la première fois qu'[il] [a eu] ce sentiment d'ultraviolet »⁴ : « Jamais je ne me suis senti à ce point écrivain. Je jure que j'étais à bout et que je risquais ma vie. »⁵ L'écriture et la danse engagent le geste dans un temps immédiat supposant un réponse instantanée.

Les plus mauvais jours je vis hors de l'écriture, de toute façon sans dieu pour toujours, les moins mauvais jours je vis moins loin de l'écriture, et même quelques secondes dans l'écriture. Disons : quelques secondes de porosité maximale, liée à une vulnérabilité qui ne peut déboucher que sur un livre ou sur la mort. Souvent lui succède un abîme. Ce matin, ce matin dans le texte me submerge l'expérience vécue il y a un an sur une scène de danse. C'était à Gand en janvier 2004, j'étais invité par Vera Mantero à improviser avec elle et ses amis Mark Thomkins, Benoît Lachambre, Antonija Livingstone, Frans Poelstra, Steve Paxton et deux musiciens, D.J. Olive et Nuno Rebelo. On peut difficilement réunir plus de dons dans cette discipline. Je suis en perdition, cloué de gaucherie et de terreur. Debout, dans un coin du plateau, je tiens *Est-ce que j'peux placer un mot ?* ouvert à n'importe quelle page, et pousse des hurlements que je fais semblant de lire. Frans Poelstra s'approche de moi, à cinq mètres je lui lance le livre, je le lui lance miraculeusement bien et il l'attrape dans un réflexe génial à hauteur de l'épaule, la salle retient son souffle, comment nous avons fait nous ne saurons

1- Voir Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1976.

2- D. Fourcade, *Sans lasso et sans flash*, *op.cit.*, p.25. On lirait volontiers aussi dans le titre de la peinture « Écriture rose ».

3- Voir le deuxième chapitre de cette partie.

4- D. Fourcade, *Sans lasso et sans flash*, *op.cit.*, p.68.

5- *Ibid*, p.68.

jamais nous ne le referons jamais, il pose le livre par terre et s'éloigne, je vais le chercher à cloche-pied dans des figures de marelle et reviens de même à mon poste.

Est-ce la première fois que j'improvise ? Certainement non, je suis écrivain et dans mon métier les improvisations abondent et même s'enchaînent les unes à partir des autres. Mais c'est la première fois que j'ai ce sentiment d'ultraviolet. C'est aussi la première fois que je lance un livre à quelqu'un – pourtant j'ai déjà souvent lancé des livres à personne. Personne attrape réflexe. Jamais je ne me suis senti à ce point écrivain. Je jure que j'étais à bout et que je risquais ma vie. L'impro, comment l'amortir dans le texte ? En tout et pour tout un geste – de l'écriture comme expérience publique à fond – de ce moi personne très privée. L'encre, l'encrier et l'écriture de Luther, rien à voir avec ce que j'ai jeté ? C'est fou ce que le rose absorbe. Je comprends que transcrire cet épisode ne m'éloigne nullement d'écrire *sans lasso et sans flash*, mais au contraire me met dans les meilleures dispositions pour le bain. Et même, je vois bien que c'est écrire *sans lasso et sans flash* qui a rendu possible d'avouer l'improvisation de Gand ; c'est ce texte qui en a dégagé l'énergie et le gouffre. Et puis, ce geste d'un dixième de seconde d'écriture et la foulée de l'écriture d'une année sont sœurs.

Et maintenant délire pour délire
et solitude pour solitude je suis fondé à dire : si j'avais écrit de plus beaux poèmes, et que j'avais écrit de plus beaux livres, les hommes ne se seraient pas massacrés. Je vous mets au défi de prouver que ça n'a rien à voir et que je ne suis pas coupable.

impro pour vivre
je lance un livre, de l'encre
je vise pas toi pas dieu
je lance la plaie et le couteau
tiens attrape personne réflexe très sobre
il y a plein d'yeux, joli ton le tout pour tout
menu principal
écarte les lamelles du store
écriture rase
viens vers moi nue marelle¹

« [*S]ans lasso et sans flash* part d'un tableau de Simon Hantaï, *Écriture rose*, dont le regard ne se détache ni plus ni moins que l'on se détache d'un tremplin merveilleux »². Le livre, consacré à l'ascèse entre poésie, peinture et danse, de l'artiste hongrois, explicite en miroir la pratique d'écriture de D. Fourcade. Coutumier d'ordinaire des allusions intermédiaires aux arborescences complexes, l'auteur se concentre pour la seule et unique fois sur l'œuvre d'un seul artiste. L'ouvrage, qui constitue tout entier une ekphrasis de la peinture, se caractérise par son unité de thème et de ton. La toile détermine un certain mode de réception esthétique, un regard haptique, à la fois visuel et tactile, à la forte dimension amoureuse.

11- *éponges modèle 2003 (2005) : l'extase noire de la langue*

éponges modèle 2003 (2005) fait partie du même triptyque. Il faut noter que l'œuvre ne compte ni sommaire ni explication sur les circonstances de son écriture ou de sa publication, contrairement à une pratique dont D. Fourcade est coutumier. Les « éponges » désignent chacun des 86 textes sans titre composant le livre. À l'intérieur de chacun d'entre eux, se trouve déposé un fragment de réel. Les poèmes sont de longueur variée, de deux lignes à deux pages, et occupent en moyenne une page. Ils

1- *Ibid*, p.66-69.

2- Site des Éditions P.O.L., <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-785-2>>, en ligne, consulté le 18 novembre 2018.

sont tantôt écrits en vers libres, identifiables par des retours à la ligne, tantôt en prose, et ne sont pas numérotés. Chaque « éponge » est séparée de la suivante par une plage de blanc. D. Fourcade utilise comme de coutume la laisse, cette forme poétique à la facture extensible. Certaines des « éponges » sont identifiées comme des « élévations », qui sont au nombre de neuf¹.

au moment de commencer ce livre j'ai tout oublié de lui
je suis à lui en toute amnésie
ainsi commence-t-on perfection d'absence et de peur
de répulsion aussi
le moment où l'on finit
très mauvais lui-même
est seulement beaucoup moins parfait, plus lourd
et toujours souillé, dans la cruauté de la perte
le jeu est atroce et calme²

La danse est singulièrement absente de cet ouvrage, tant par l'emploi des champs lexicaux, que par les références à des chorégraphies existantes. Cependant, l'éponge est un accessoire du peintre sur le travail duquel l'écrivain se modèle, comme dans *sans lasso et sans flash*.

Le livre, « atroce et calme »³ est l'un des plus torturés que D. Fourcade ait jamais composés. Ce dernier y pratique une « écriture noire »⁴ de la « cruauté »⁵, « excitante » et « dure » jusqu'à l'insoutenable⁶, qui sort de la plume et du corps en « un sperme corbeau »⁷. Le sujet de l'œuvre est la non-opposition du masculin et du féminin, la jouissance de l'écriture, dans un livre où l'espace euclidien devient un espace clitoridien⁸. Il est question des actes de barbarie et des « charnier[s] »⁹ du génocide au Rwanda, de la question du viol, de la guerre en Irak, et des mines antipersonnel. L'auteur continue à composer par « improvisation »¹⁰ et, faisant feu de tout bois, y compris du pire, il jongle de manière légère avec le langage sur des sujets dramatiques, en une « chambre / de sons infâmes »¹¹.

Cette écriture qui réalise « l'extrême gravité / de la littéralité »¹², soulève le cœur du lecteur revendiquant « l'imprescriptible droit de vomir »¹³, en un transport qui frôle l'« extase »¹⁴. L'être aimé y est « amputé des deux jambes », sinon « des deux lèvres »¹⁵, tandis que le sujet poétique « titube »¹⁶ et

1- D. Fourcade, *éponges modèle 2003, op.cit.* Voir : première élévation : p.44, deuxième élévation : p.45, troisième élévation : p.46, quatrième élévation : p.48, cinquième élévation : p.50, sixième élévation : p.51, septième élévation : p.52, huitième élévation : p.53, neuvième élévation : p.76.

2- *Ibid*, p.7.

3- *Ibid*, p.7.

4- *Ibid*, p.16.

5- *Ibid*, p.7.

6- Voir *Ibid*, p.8.

7- *Ibid*, p.37.

8- Voir *Ibid*, p.9.

9- *Ibid*, p.11.

10- *Ibid*, p.32.

11- *Ibid*, p.56.

12- *Ibid*, p.82.

13- *Ibid*, p.39.

14- *Ibid*, p.87.

15- *Ibid*, p.34.

16- *Ibid*, p.43.

« [s]e désassemble »¹ en « maillot de métal amputé »². Sur le « théâtre de la guerre », au-dessus duquel planent de « grands corbeaux thoraciques », le « corps » est « abandonné », éclaté en « moignons de [...] cuisses »³ ; ne subsiste de l'humain qu'un « feu vertébral »⁴.

grand reporter sur le théâtre de la guerre :
accourus de l'été vers le printemps et au-delà
cris des grands corbeaux thoraciques
mobiles tampons d'éther noir
rocheux doux croassiques
et le lendemain et le lendemain encore mêmes exercices numériques
cri au corps abandonné
ou au au corps d'abandonné
à l'énorme énergie finale
dans un système cristallin
dont j'inventorie chaque plan
je me désassemble je m'inventorie je m'identifie je ne me réassemble pas⁵

L'« éponge » intérieure de la perception retient les massacres qui résonnent dans tous les journaux télévisés du monde. Le poète absorbe en permanence un réel lui fournissant sa seule matière poétique, sans le moindre arrêt possible de cet afflux d'informations. Lui-même ne représente qu'un canal par lequel opère l'écriture, aussi doit-il demeurer à l'écoute de tous les sujets susceptibles de faire jaillir l'étincelle poétique, pour ensuite les retravailler à la surface de la page. L'éponge représente donc le poète comme une figure absorbant un réel qu'il régurgite dans l'écriture, le dedans se changeant constamment en dehors. Elle figure aussi possiblement le lien entre l'écriture fourcadienne et la respiration, puisque le terme d'éponge désigne, en argot, le poumon.

Un passage du livre se donne pour une « élévation-épellation »⁶. La présence de la danse est indirectement pointée dans l'extrait par l'emploi du terme « élévation »⁷. Le verbe « épeler » vient du francique **spellôn* : « expliquer »⁸, qui a donné ensuite le verbe anglais « to spell ». Le poète épelle, ce qui peut éveiller trois faisceaux de sens : 1) Il est toujours un débutant, il doit toujours tout recommencer car il s'y prend chaque fois laborieusement. ; 2) Il décortique, met à nu les mots, les syllabes, la chair de la langue. Cela lui procure cette joie sensuelle qu'il éprouvait, enfant, en lisant les poètes car, au fond, lire n'est pas différent d'écrire. ; 3) Son propre travail d'écriture est de l'ordre d'une compréhension analytique, d'un mode de déchiffrement du réel. Quoi qu'il en soit, le mot « épeler » est employé dans son sens littéral, par une fausse étymologie⁹ : é-peler, au sens d'enlever la peau, ce qui révèle la teneur corporelle de l'épellation en tant que mécanisme linguistique. L'auteur pèlerait ainsi les mots comme

1- *Ibid*, p.49.

2- *Ibid*, p.50.

3- *Ibid*, p.86.

4- *Ibid*, p.67-68.

5- *Ibid*, p.49.

6- Voir *Ibid*, p.76-77. Ce thème de l'épellation apparaît régulièrement dans le livre. Voir *Ibid*, p.79, 80, 81, 82, 84 et 85.

7- « Mouvement circulaire perpendiculaire au sol décrit par les jambes ou les bras soit vers l'avant, soit vers l'arrière » Définition du dictionnaire du TLF.

8- C'est un point que D. Fourcade relève, voir *D. Fourcade, éponges modèle 2003, op.cit.*, p.79.

9- Le verbe « peler » provient d'un étymon latin signifant « arracher les poils, épiler ». Définition du dictionnaire du TLF.

une orange, avec un jeu phonique sur les verbe « appelle » et « épelle » : « j'ai laissé / sur la table / une orange / pour que tu l'appelles »¹.

élévation-épellation

J'épelle les mots. Que je lise, que j'écrive, je n'y échappe pas. Cette attitude m'est venue très jeune, lisant les poètes. Découvrant le corps. J'épelais Villon, Jean de La Fontaine. Jeune peau de leurs syllabes. Délectation, pour le moins. Ou Leopardi. L'usage vient vite, ça s'épelle tout seul un mot. Toujours non seulement je prononce avec eux, mais j'épelle dans le poème avec les poètes. Et à la longue dans le poème sans les poètes. Façon de lire façon d'écrire façon d'épouser. Ça m'est utile en prison. Et plus encore en laisse. [...] ²

L'auteur évoque le plaisir sensuel, tactile, procuré par la langue poétique des grands auteurs. L'expression « Jeune peau de leurs syllabes »³ suscite l'image d'un corps féminin caressant ou caressé. Les syllabes se touchent comme des êtres qui se frôleraient. « Syllabe » est d'ailleurs un mot féminin en français, ce qui renforce cette féminisation charnelle du langage. D. Fourcade confie par ailleurs avoir découvert le corps dans la poésie française de la Renaissance et de l'âge classique. L'épellation convoque l'image de l'écolier qui apprend à lire et qui récite par cœur des poésies. Une continuité est maintenue entre le passé et le présent par l'épellation, commune à l'enfant et à l'adulte, avec la répétition en miroir des tournures « j'épelle » / « j'épelais ». Rythmiquement, l'expression-clef du passage, « élévation-épellation », repose sur un rythme en 4/4, avec une rime riche. Or la phrase à huit temps représente une unité en danse. Du point de vue de la signifiante, on observe des phénomènes de répétition-déformation, puisqu'on passe d'un signifiant à l'autre, par un principe de différenciation dans l'identité, principe qui se retrouve dans tout le poème : ainsi, dans l'expression « élévation-épellation », les mêmes sons vocaliques sont usités, seules les consonnes diffèrent.

Par ailleurs, les « lèvres », élément récurrent du passage, désignent les muqueuses du corps féminin, ainsi que la bouche du poète qui vocalise les mots, ouvrant l'écriture à l'espace charnel du désir. Les deux réseaux de sens s'associent étroitement dans la mesure où, dans la logique fourcadienne, le poète est une femme⁴. Le « tu » semble désigner l'écriture, qui prend les traits de la femme aimée. Le lien éculé entre la lyrique et la création poétique se trouve réaffirmé dans sa dimension ouvertement sexuelle.

De surcroît, dans *éponges modèle 2003*, le poète prête l'oreille à la voix du poème qu'il entend en lui et qui lui dit quoi écrire. Il n'est pas l'auteur, mais un simple notateur, un greffier de ce qui est « dicté ». Pour ce faire, il doit se montrer attentif à ce qui se trame en lui et autour de lui. Dès lors qu'épeler, c'est mettre en voix, donner une incarnation aux syllabes par le timbre et le souffle, la mention du texte lu à voix haute assure le lien avec l'univers de la performance. Il semble – mais cela, D. Fourcade ne l'écrit pas noir sur blanc – que, dès lors qu'il y a du corps dans la voix, la lecture à l'oral constitue déjà une forme de danse. Enfin, l'échange entre le « je » et le « tu » dessine un pas de deux dans l'espace du

1- D. Fourcade, *éponges modèle 2003*, *op.cit.*, p.80.

2- *Ibid*, p.76.

3- *Ibid*, p.76.

4- Voir plus haut notre analyse de l'extrait de *Oustrance utterance et autres élégies*.

poème, arpentage entre la distance et la proximité. De la même façon, nommer revient à prendre conscience des directions du réel dans l'espace de l'écriture (« À droite et à gauche et dessous et dessus, et devant et dans la profondeur. L'espace de moins en moins contigu. »¹). Comme le chorégraphe place les danseurs sur un plateau, dans *éponges modèle 2003*, le poète dispose les mots en égrenant leurs lettres à la surface de la page. L'expression « J'épelle l'espace. », dans cette perspective, ne serait rien d'autre qu'une façon de désigner le métier d'écrivain, appréhendé à l'aune du faire chorégraphique.

D. Fourcade met en œuvre une poétique du contact au bord de l'obscène où, dans l'épellation, la syllabe devient entité charnelle. Avec l'écriture noire d'*éponges modèle 2003*, les structures du langage épousent l'art chorégraphique.

12- *Citizen Do* (2008) : l'écriture-contact et la syntaxe poétique comme musculature

Dans *Citizen Do*² (2008), comme dans les ouvrages de la même période, l'écriture se conçoit comme une danse de couple sensuelle et lente entre le sujet poétique et des partenaires au visage changeant – tour à tour le mot, la mort, l'angoisse –. Danseur peu expérimenté, D. Fourcade s'élance dans la salle de bal métaphorique que représente l'espace mental de l'écriture. Lui dont la poétique s'enracine dans un appétit de contact avec le réel, se sert notamment du tango pour exprimer son aspiration à un rapport sensuel avec le monde et l'écriture, engageant désir et dimension tactile³. Que le rapport physique soit rompu et le sujet cesse d'être dans la danse qui s'identifie à la vie l'écriture⁴. Jouant sur toutes les couches de significations, l'auteur comprend principalement le mot « tango » dans le sens latin d'un « je touche », qui a pour fonction de garantir que le « contact »⁵ avec le réel soit maintenu. D. Fourcade serait enclin à interpeller le réel et l'écriture par un « volo tangere », doublé d'un « tange me », dans la mesure où les objets du monde et le « je » se trouvent engagés dans un rapport où le touchant devient le touché, et le touché s'inverse en touchant.

Par conséquent, la matière de l'écriture est puisée dans la chair palpable du réel. Elle est présentée comme un tango avec le poème, fait d'avancées et de reculades, qui met en jeu une panoplie de contacts

1- D. Fourcade, *éponges modèle 2003*, *op.cit.*, p.77.

2- L'ouvrage contient cinq sections-poèmes désignées par un titre, dont une intitulée « Char » sur le poète René Char qui fut le mentor poétique de D. Fourcade à ses débuts, et une autre, les « Chansons et systèmes pour Saskia », composée de poèmes verticalisés déployant une énergie rythmique. D. Fourcade, *Citizen Do*, Paris, P.O.L., 2008.

Le titre du livre renvoie au premier long-métrage d'Orson Welles, *Citizen Kane* (1940). « Rosebud », « Bouton de rose », est le mot inscrit sur le traîneau de Charles Foster-Kane, incarné à l'écran par le réalisateur. Il correspond à la dernière parole du personnage avant de mourir, et constitue aussi la clef de l'énigme, puisque c'est pour en découvrir le sens qu'un reporter mène l'enquête. Kane jouait avec le traîneau dans la neige quand il était enfant, et le mouvement très vif de l'engin est dramatisé dans le film. Même si *Rose-Délic* est antérieur à *Citizen Do* dans la production de D. Fourcade, un fil souterrain est tissé entre les deux ouvrages par le biais de cette référence intertextuelle.

3- Le sujet poétique désigné par le « je » apparaît comme l'un des deux partenaires du couple, tantôt en position de guide, tantôt en position d'être guidé. L'autre partenaire du tango varie en fonction des passages, et, parfois, n'est tout simplement pas nommé.

4- Cette expression « la vie l'écriture » imite le titre donné par Paul Éluard à son recueil *L'amour La poésie* (1929), où la suppression de la virgule pose une équivalence sémantique entre les deux mots. Dans la perspective cosmique de P. Éluard, l'amour se fond avec la poésie. De même, pour D. Fourcade, qui rend mouvantes les significations des mots à l'intérieur du poème, la vie se confond avec l'écriture.

5- D. Fourcade, *Citizen Do*, *op.cit.*, p.16.

tactiles : « seul dans la durée », l'auteur danse sur la musique (« un bandonéon subreptice »¹) un tango où « tout partenaire est insignifiant mais pas la forme »². Dans un autre poème³, le tango s'enracine dans la « mémoire musculaire ». Le partenaire de danse est « le souffleur », au cœur d'un chant gestuel (« dans un laboratoire reculé / tu dances avec le souffleur / au plus fort de l'incognito »⁴).

38.
tandis que :
bien dans la mémoire musculaire (de l'orange sombré du tango)
dans un laboratoire reculé
tu dances avec le souffleur
au plus fort de l'incognito

la forme est sur le prompteur
s'il te prenait de chanter
chance et détermination
défilent et se confondent
en excuses et salamalecs⁵

Le motif reprend la séquence chorégraphique en langage des signes de P. Bausch, déjà citée dans *Est-ce que j'peux placer un mot ?*. De même que dans *IL* et *Le Sujet monotype*, le tango est compris comme une couleur (« l'orange sombré du tango »⁶).

Concernant la typologie du mouvement, il est question de nage, d'un « balancier » et de « leçons de phrasé », issus des précédents ouvrages. On lit que : « Le rythme fait partie de l'intelligence de ce rendez-vous »⁷. Dans « Post-scriptum », l'écriture apparaît comme un balancement⁸, un vertige⁹, au rythme d'« une bossa nova mortelle »¹⁰, ainsi que comme un alphabet de la vie et de la mort. Au fil du livre, apparaît le corps en moignons de l'écrivain issu de *éponges modèle 2003* et les « prothèses » qui referont surface dans *manque*.

[...] De toute façon c'est une histoire d'orphelinat. Et l'objet de ces pages n'est pas tant de montrer les protagonistes sur la balançoire, où ils sont pourtant bien visibles, que d'acter la réalité : l'écriture fait balancer la vie d'un bord asymétrique à l'autre, et ainsi être en place le monde, mouvement intérieur. Dès les premiers jours de l'orphelinat, j'avais identifié le lieu de la berceuse centrale, toute la suite n'a été qu'étapes d'une confirmation. [...] ¹¹

M. Cunningham est également présent dans *Citizen Do*. Le livre *Chance and Circumstance*¹² de la danseuse

1- *Ibid*, p.87.

2- *Ibid*, p.87.

3- *Ibid* p.88.

4- *Ibid*, p.88.

5- *Ibid*, p.88.

6- *Ibid*, p.88.

7- *Ibid*, p.14.

8- Voir *Ibid*, p.18-19.

9- Voir *Ibid*, p.9.

10- *Ibid*, p.14.

11- *Ibid*, p.18-19.

12- Carolyn Brown, *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*, Northwestern University Press, 2009.

C. Brown¹ au sujet du chorégraphe américain est cité, qui se lit d'un trait « sans respirer »². Bien qu'il n'y eût pas de soliste dans la compagnie, elle était une « danseuse majeure »³, dont les talents d'interprétation sont loués : « Elle est la froide et l'émotive, et son intelligence situationnelle est bouleversante. »⁴ La lecture du livre, qui joue le rôle d'un agent de remémoration, ramène le sujet poétique au temps de son « adolescence », à un moment éprouvant pour le corps et les « tendons » car « tout était à créer »⁵. La découverte de la danse moderne par D. Fourcade en 1965-1970 se joue ici, transcrite en une page partiellement sténographique :

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 1965, 1970 – danse comme centrale d'expérience et grand schéma poème – tights and leotards. Une mouche se pose à l'instant sur la page, se déhanche, pose ses pattes arrière sur ses ailes, fait quelque chose de très impudique, puis invente un long plié arabesque et court des diagonales dans mes lignes, je te connais je te connais petite sœur cunninghamienne. 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. Je revois quel temps j'ai pris en marche sans le dire à personne – et en me le disant à peine à moi-même. Mais moi-même c'était qui – c'est qui ? Quelqu'un non sans instinct non sans antennes et pourtant obtus, propre à être ébloui et sujet à la peur : enfin je voyais la pure performance de mon époque, nues grammaire et syntaxe, il y avait juste à me rendre à l'évidence, d'ailleurs me rendre à l'évidence a été plusieurs fois dans ma vie ce que j'ai eu à faire de décisif. Comme c'était beau, là où j'ai puisé !⁶

Le champ lexical de la danse est relativement limité dans le passage puisqu'on ne compte qu'une occurrence du verbe « danser », et deux emplois du substantif « danse ». Quant à son paradigme sémantique, plutôt étoffé, il se compose du verbe « déhanche », des noms « arabesque », « performance », « chorégraphie », et de termes référant au corps. D. Fourcade se désigne comme un M. Cunningham de l'écriture, en se désignant comme son disciple et en faisant un usage polyvalent de termes linguistiques, appliqués à la conception du « poème » et à l'art chorégraphique : il est question de « la poétique de M. Cunningham », de sa « grammaire et syntaxe ». La première moitié du passage exhibe, au moyen d'un style télégraphique, le caractère résolument moderne de la composition du chorégraphe américain. Les tirets, en vogue chez les modernistes américains comme e.e. cummings, manifestent une mise à mal de la linéarité de la langue, au profit d'une esthétique de la fragmentation. L'ancienne « syntaxe » de la danse, dont l'équivalent textuel est la « syntaxe » de la phrase, est démantelée. À la fin du passage, la danse est associée phoniquement et sémantiquement par deux fois à l'« évidence », introduite par la mention au début de l'extrait du « cas ». Ce dernier définit une situation

1- Carolyn Brown est une danseuse, pédagogue et chorégraphe née en 1927. Elle a fait des études de philosophie et a reçu une formation à la Denishawn School. Elle fut l'une des membres historiques de la Merce Cunningham Company et l'une des danseuses principales du chorégraphe, ayant pris part à la création d'une quarantaine de ses pièces. Elle est aujourd'hui consultante pour la Merce Cunningham Company.

2- D. Fourcade, *Citizen Do*, *op.cit.*, p.19.

3- *Ibid*, p.19.

4- *Ibid*, p.20.

5- *Ibid*, p.19.

6- *Ibid*, p.20.

tributaire de circonstances données, en vertu de la signification du titre de l'ouvrage de C. Brown, mais il réfère aussi à une désinence casuelle en « grammaire ». Cela, D. Fourcade ne peut l'ignorer, lui qui joue sur les deux signifiants du mot, afin de montrer les qualités proprement poétiques de l'art de M. Cunningham. Le transfert de la danse à l'écrit opère une essentialisation, une concentration des leçons du chorégraphe américain, qui sont plus précisément détaillées.

Le « thorax d'une grande nouveauté » réfère certainement aux célèbres *curves* cunninghamiennes, qui consistent à incliner le torse en avant, en gardant la taille immobile, sans tordre la colonne vertébrale¹. Concernant le travail des « diagonales » en studio chez le maître américain, I. Marteau note qu'elles étaient accomplies « (dans un léger *twist*, c'est-à-dire une torsion de la colonne au-dessus de la taille), qui permet de réveiller et d'étirer la colonne vertébrale. »², ajoutant la précision suivante :

Dans une de ses pièces, il a donné une diagonale « impossible » à Holley Farmer – danseuse particulièrement virtuose, c'est vrai. Il y avait des articulations qu'on ne comprenait pas visuellement, des choses qui nous échappaient totalement. Elle les a faites. Quand on lui demande comment elle s'y prend, elle répond : « je ne sais pas ! »³

M. Cunningham conserve la technique classique, l'en-dehors et l'« arabesque », mais il la renouvelle en profondeur au point de produire une « chorégraphie nouvelle ». Il demande à ses danseurs de travailler à des isolations inhabituelles, de sorte que le mouvement donne l'impression de « disloque[r] [le] corps ». L'auteur a embrayé le pas au chorégraphe, pour inscrire dans le « temps » de ce dernier, celui de sa propre existence. La logique du poème est « multi-directionnelle »⁴ et imprévisible, la linéarité succédant à la fragmentation.

Le détail amusant de la mouche rappelle l'importance de l'observation du monde animal pour M. Cunningham, tout en se révélant le détail d'une vanité baroque, au sein d'un passage qui met en relief le passage du temps, plutôt que le sentiment de l'espace. La mort du chorégraphe sera d'ailleurs mentionnée dans l'œuvre suivante de D. Fourcade, *manque*. Qui plus est, les pattes de mouche constituent une allusion à l'écriture, envisagée dans sa réalisation graphique. La mouche indique enfin que le réel accomplit une chorégraphie (une « performance »), dans un présent contemporain de tout lecteur. L'auteur (et le lecteur) « court des diagonales dans mes lignes », dans un acte d'appropriation improvisée qui ne tient plus compte de la linéarité de la ligne de temps.

1- « La courbe (*curve* en anglais) chez Cunningham est particulière en ce fait qu'elle peut être isolée à trois endroits du dos, le haut, le milieu et le bas. Il s'agit d'un mouvement d'inclinaison vers l'avant, l'opposé de l'*arch* qui est une extension de la colonne [...]. On parle de *curve* quand le seul moteur du geste est situé dans l'ouverture des lombaires, vers l'arrière. Le bassin et les épaules accompagnent alors le mouvement par la force des choses, mais c'est tout. » Isabelle Marteau, « La technique Cunningham », *Repères, cahier de danse*, 2009/1 (n° 23), p.13-15, <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-1-page-13.htm>>, en ligne, consulté le 21 septembre 2018.

2- D. Fourcade, *Citizen Do*, *op.cit.*, p.20.

3- Isabelle Marteau, « La technique Cunningham », *op.cit.*

4- *Ibid.* « Ce n'est pas une technique qui suit la logique du mouvement ; elle est multi-directionnelle, aussi bien pour les différentes parties du corps que pour les trajets. La virtuosité réside dans les déplacements et les changements de direction extrêmement rapides qui sont demandés. On n'est pas dans le relâché, ou la rondeur, on ne cherche pas la sensation : on va vite et clairement dans la direction demandée. »

[...] Un livre est une réalisation-improvisation, dont le coup d'envoi est absolument inattendu et dont le chemin est inventé – mais pas inventé par l'auteur, celui-ci y est pour très peu, il n'a besoin que d'être très disponible très attentif et surtout immergé – plutôt : inventé, décidé au fur et à mesure par une cascade de conséquences toutes nécessaires, c'est une conduite de langue, un mot un son-sens et lui seul en fait venir un autre, une combinaison en déclenche une autre, un épisode de mots crée la surface pour le suivant. Une pensée sérielle. [...]¹

Dans le quarante-troisième texte des « Chansons et systèmes pour Saskia », D. Fourcade réfère en outre à *Summerspace* de M. Cunningham, et se questionne pour savoir si le point de départ en fut l'espace ou le temps (« quand Cunningham a formulé / *Summerspace* / lequel des appels, espace ou été, il a entendu en premier »²). L'interrogation rhétorique, est aussitôt balayée : « écoute / la vérité : l'espace s'est proposé / comme la seule instance possible / du mouvement de l'existence / l'été n'a fait qu'être là, beau corps tout trouvé »³. Dans « Système pour moi », le dernier poème du livre, Nicolas Poussin (1594-1665) apparaît comme « l'architecte d'une scène » où Merce Cunningham danse en solo, « en solitude de pensée ». L'ancien prépare l'avènement du moderne ; en retour, l'art du présent se nourrit de celui du passé (« [...] Poussin l'appréciation esthétique, toutes les fluctuations anachroniques, tous les échanges intermédiaires sont permis. À l'architecture, la peinture et la danse, s'adjoint la musique, avec l'allusion à un « immense solfège dedans »⁴.

43.
mais peut aussi être détachée
une voix
de sa chanson

quand Cunningham a formulé
Summerspace
lequel des appels, espace ou été, il a entendu en premier
je tiens pour l'un et toi pour l'autre
ainsi nous lançons-nous la raquette
tout l'après-midi du tennis
et le filet tourne la tête

écoute
la vérité : l'espace s'est proposé
comme la seule instance possible
du mouvement de l'existence
l'été n'a fait qu'être là, beau corps tout trouvé

tandis que j'inventais des toasts éternués⁵

Dans la quarante-quatrième chanson, D. Fourcade réfère à l'ode X⁶ du livre IV des *Odes* (1550-1552) de Pierre de Ronsard, poème qui déplore la fuite du temps, qu'il tient pour un texte chorégraphique

1- D. Fourcade, *Citizen Do*, *op.cit.*, p.15.

2- *Ibid*, p.94.

3- *Ibid*, p.94.

4- *Ibid*, p.107.

5- *Ibid*, p.94.

6- L'ode, à la tonalité lyrique, se compose en sizains d'octosyllabes, chaque sizain consistant en deux rimes plates et en un quatrain de rimes embrassées.

impliquant des « pas sur la scène »¹.

44.

ça commence par quelque chose de tout petit qui s'appelle la nuit et qui s'approche
il y a foule à la levée de son corps
les hérons lui prêtent leurs ailes dont les gris diurnes recèdent en faveur de grands battements noirs et les
gravelots rasant la surface de la Loire
nombre de dernières fois argentées
il faut sans cesse changer de costumes et de frissons
et dans les îles je ne te dis pas les amours

mais la jungle des villes aussi est très belle, avec ses astringences, ses assourdissements de caoutchouc et ses
berlines

c'est l'heure où nous nous séparons, toi pour flotter, l'allée est plus belle que le château, moi pour sombrer

Ronsard, dans tout ça j'en fais quoi ? avec admiration au chalumeau
je découpe sa rhétorique, la fais déchanter
calques et lambeaux
et puis, ode X du livre IV, en termes de pas sur la scène
« quand je suis vingt ou trente mois sans retourner en Vandômois » c'est beau comme du Balanchine, tu ne
trouves pas
et mêmes pensées vagabondes

ôte-moi
à même moi
les adhérences de l'aimant
fer et magnésie

amber gel
enduis-moi²

Ce faisant, il compare le style de P. de Ronsard à celui de G. Balanchine, sans reculer ni devant l'anachronisme ni devant l'écart des médiums. Avec cette référence intertextuelle, D. Fourcade rend hommage à deux de ses modèles poétiques et met en abyme de manière ludique sa propre pratique post-moderne de la décomposition-recomposition (« Ronsard dans tout ça j'en fais quoi ? avec admiration au chalumeau / je découpe sa rhétorique, la fais déchanter / calques et lambeaux »³).

Citizen Do, dans un réglage subtil, est aussi une avancée par étape dont les bonds syntaxiques, en prose comme en vers, décontenancent la phrase, la faisant sortir de ses ornières. Le programme est dit dès les premières pages : " j'ai tout de suite transposé le potentiel d'un muscle cinématisé aux usages de ma page, au risque de perdre la commande. C'est très beau, ça passe par les moignons à la cicatrice, mon métier est de voir nu". Tout commence et tout arrive à partir de ce membre fantôme. Il est la marque du manque, de l'absence, de la coupure, celle de la fin de l'innocence, la possibilité de la torture et celle du meurtre. Face à cela, le citoyen (citizen) Do(minique), le poète Dominique Fourcade, sans héroïsme aucun, fait l'épreuve qu'il n'y a pas d'écriture sans confrontation à son époque.⁴

Dans *Citizen Do*, D. Fourcade affirme une poétique du contact, à travers la reprise d'un motif chorégraphique dont il est coutumier, le tango. L'œuvre nous donne également l'occasion de comprendre comment il transfère les enseignements de M. Cunningham sur l'espace et le temps au

1- D. Fourcade, *Citizen Do*, *op.cit.*, p.94.

2- *Ibid*, p.95-96.

3- *Ibid*, p.95.

4- Emmanuel Laugier, *Le Matricule des anges*, mars 2009, cité sur le site des Éditions P.O.L., <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-253-4>>, en ligne, consulté le 18 novembre 2018.

texte poétique, en considérant l'art chorégraphique sous le prisme d'un modèle linguistique.

13- *manque* (2012) : un « destin chorégraphie » l'événement

Dans *manque* (2012), livre de deuil composé de quatorze sections-poèmes, la danse fait à nouveau office de métaphore poétique. Ainsi lorsqu'il rend hommage à la disparition de son ami, le poète Godofredo Iommi¹, D. Fourcade le présente comme un créateur maîtrisant l'art corporel de la respiration : la poésie « respirait par la parole, par tout son corps. D'où un effet juke-box follement dansant. »². Il s'apparente à un voltigeur, un funambule : « Là où les autres ont le vertige, ou ne mettent pas les pieds, [...] il avait un aplomb léger, inspirant ; il montrait l'exemple. »³ Est rappelée ici la nécessité pour le poète d'exister chorégraphiquement. Être authentiquement poète, c'est maîtriser son corps et son souffle, comme le ferait un danseur. Par la suite, nous est confirmée cette association de la poésie et de la danse par le biais de la mention du collant : « C'est invraisemblable mais je crois l'avoir vu en collant, en collant pour un poète, être poète en collant. »⁴. Plus loin, le sujet poétique jauge ses propres capacités poétiques à l'aune du port du collant.

En nylon bleu sur l'ocre du corps, ou en nylon ocre sur le corps bleu. Je me surprends à vérifier si je porte un collant, ce n'est qu'une impudeur de plus, et se confirme que le souvenir et le rappel des morts induisent à une lecture de nous-même.⁵

Parce que le collant et le tutu sont depuis *MW* les attributs du danseur, et donc, de l'écrivain, le sujet poétique cherche à les revêtir. Mais cette appropriation reste vaine : le tutu blesse le corps et, de collant, il n'y a trace. Est ainsi exhibée par l'image du costume, métaphore d'une danse impossible, la difficulté essentielle de l'activité d'écriture aux yeux de D. Fourcade.

En outre, les souvenirs exprimés sont marqués par la danse ou, du moins, par un certain sens kinesthésique. Jean Fournier, autre ami de l'auteur, ressemble par sa physionomie à un cygne⁶, nouveau moyen de signaler le lien entre chorégraphie et l'écriture. D. Fourcade évoque également un souvenir festif de jeunesse où la danse eut son rôle à jouer, une nuit, dans la boîte de nuit « L'Éléphant blanc ». À cette occasion, son ami B. Malle n'a pas dansé avec une belle Brésilienne, comme s'il s'infligeait une sorte de pénitence. « Et c'est seulement après qu'il déferlait, piste de danse ou pas, parfois jusqu'au néant. Elle dansait d'ailleurs divinement. »⁷

Le motif du balancement apparaît dans le deuxième des « deux silences », pour atteindre à une

1- Godofredo Iommi (1917-2001) est un poète et professeur d'architecture chilien qui fonda dans les années 1960 à Paris la *Revue de Poésie*, avec le poète Michel Deguy et un groupe de poètes, philosophes, peintres et sculpteurs, François Fédier, Robert Marteau, Josée Lapeyrère, Edison Simons, Dominique Fourcade, Enrique Zañartu, Jorge Pérez-Roman, Henry Tronquoy, Claudio Girola.

2- D. Fourcade, *manque*, Paris, P.O.L., 2012, p.19.

3- *Ibid*, p.20.

4- *Ibid*, p.20.

5- *Ibid*, p.21.

6- *Ibid*, p.30.

7- *Ibid*, p.43.

nouvelle connaissance de l'espace, dans une « *oscillation / en nous-même, d'immense ampleur* »¹.

[...] Trapèze. Si j'essaie de comprendre ce moment j'en reviens toujours à ceci : je me balance avec plus d'ampleur que d'habitude, au point qu'il est impossible de se balancer avec plus d'amplitude ; et de ce maximum j'acquiers une nouvelle connaissance de l'espace, ainsi qu'un nouveau sens de la durée ; sans l'avoir du tout prévu je mesure les limites et la rigueur du parcours, limites et rigueur amoureuses. Je croise une femme, également à son trapèze, toute à son balancement – bien qu'en phase, nous nous ignorons. Nous sommes intensément concentrés et rêveurs, essentiellement nous nous balançons pour nous-mêmes, et c'est ce qui fait que les lecteurs ne nous quittent pas des yeux. [...]²

De plus, avec *manque*, D. Fourcade réaffirme, dans la continuité des œuvres précédentes, l'importance de l'écriture-« tango ». Se cette danse est une figure de l'écriture, c'est que le tango se présente comme un échange fluctuant entre deux partenaires, une négociation permanente des pas, qui incarne pour lui l'accès poétique à la forme :

Je me rends compte que ce livre n'est qu'un tango (du genre de ceux, qu'il a fallu être deux pour danser et qui même à deux, ou surtout à deux, demeure solitaire), l'évidence est que mes partenaires n'ont pas arrêté de changer et qu'ils m'ont maintenant tous quitté, les morts indistinctement les vivants et laissé pour ce que je suis, un étrange étranger qui à toutes choses aura préféré la danse. Solitaire ou non mais obscène, l'injustifiable permanence de ce tango, ma permanence odieuse, cela s'appelle l'écriture et j'en ai la nausée. [...]³

Bien que l'écriture constitue au fond un duo avec la « forme » incréée, que J. Derrida appelle « khôra », elle s'apparente à un tango « solitaire » en ce que l'écrivain demeure seul face à sa table de travail⁴. Dans le processus de recherche, l'auteur étreint une forme aux contours flous, qui est l'objet de sa quête. Un tango avec la forme, telle est la définition indépassable de l'activité poétique, D. Fourcade affirmant « l'injustifiable permanence de ce tango, ma permanence odieuse, cela s'appelle l'écriture [...] »⁵. La danse sera rejouée dans la lecture, sorte de tango du lecteur avec le texte.

En l'absence des êtres chers, le sujet poétique est « laissé pour ce que je suis, un étrange étranger qui a toutes choses aura préféré la danse »⁶. Or *manque* contient « eux deux fées », une élégie d'une quinzaine de pages formant le neuvième poème du recueil. Le texte se veut un hommage au décès conjoint⁷ de deux phares de la danse moderne, M. Cunningham et P. Bausch, en 2009, dont D. Fourcade a intériorisé la poétique. La mort de ces deux grandes figures du monde chorégraphique crée un désarroi sans précédents par le vide qu'elle laisse. Leur disparition excède le monde de la danse, pour affecter l'époque dans son ensemble. Parce qu'ils représentent la quintessence de l'actuel, D. Fourcade se pose la question de savoir s'il existe un contemporain après la fin du contemporain.

« Eux deux fées » commence par évoquer la quête poétique d'une forme, par-delà la séparation des

1- *Ibid*, p.92.

2- *Ibid*, p.92.

3- *Ibid*, p.100-101.

4- Nous pourrions rappeler la phrase de D. Fourcade prononcée lors de notre entretien de juillet 2016 : « si vous n'êtes pas seul, vous ne ferez jamais rien dans la vie ». (Voir entretien en annexe.) Le travail véritable impose à ses yeux comme condition la solitude.

5- D. Fourcade, *manque, op.cit.*, p.101.

6- *Ibid*, p.100.

7- Merce Cunningham est décédé le 26 juillet 2009 de mort naturelle, à l'âge de 90 ans. Pina Bausch est morte d'un cancer du poumon le 30 juin 2009 à l'âge de 68 ans.

médiums, rappelant le *Timée* de Platon relu par J. Derrida : « Tâtonnant pour la forme, la forme ça ne se trouve pas toujours d'un coup, la forme de la mort ou une autre [...] »¹. Cet espace pour une création à venir, la khôra, se présente comme une aire d'incertitude ou plutôt d'indétermination », une « zone de tôle ondulée »². Le texte est destiné à C. Brown et D. Mercy³, respectivement danseuse chez M. Cunningham et danseur chez P. Bausch. Nous donnons ci-dessous le début du poème, trop long pour pouvoir être reproduit en entier :

eux deux fées

À pas même un mois d'écart dans l'été, 30 juin-26 juillet 2009, Pina Bausch et Merce Cunningham sont morts. Avec étonnement sans doute, et curiosité de la logique de ce nouvel épisode et en intime précision, en tout cas il en a été ainsi à chaque phase de leur parcours, ils ont fait leurs débuts dans la mort. Avec grâce. Tâtonnant pour la forme, la forme ça ne se trouve pas toujours d'un coup, la forme de la mort ou une autre, et non sans détermination, pas plus de détermination cette fois que les autres fois, une détermination gracieuse. Mais ne nous ont pas quittés. Il n'y a dans cette conjoncture ni hasard, ni destin. À moins que le hasard se soit glissé dans le destin, de son pas de patineur, comme ça, sans avoir l'air d'y toucher, c'est loin d'être exclu. Ou est-ce le destin, tapi aux aguets, qui lui porta un coup fatal pour le punir d'être allé là où il était interdit ? Toujours est-il que le hasard ne s'en remettra pas. Été qui veut ça.

L'étonnement de chaque nouvelle phrase. Un début sans fin. Je le sais parce que j'étais là – je sais qu'ils sont morts, j'étais dans cette zone de tôle ondulée où les événements de cette ampleur ont lieu, je puis témoigner. C'était éblouissant. Non que j'aie mon mot à dire – seulement quelques précisions sur les circonstances, observées de tout mon être.

d'ailleurs cette nuit le mot mort n'a pas son poids habituel de drap sur lui
est-ce manque de lin ? ou l'air conditionné ?
dors

Ne nous ont pas quittés, c'est tout le contraire. Cela veut-il dire qu'ils nous ont emmenés là où ils sont ? Très certainement, une part considérable de nous-mêmes en tout cas, cette part qui ne saurait être détachée d'eux. Ou bien les avons-nous si peu que ce soit précédés, dans cette action d'ensemble ? Et tout de suite une voix : tu te prends pour qui, pour dire ça ? Je me prends pour ce que je suis, personne, à ce stade et depuis toujours.

Quand il est arrivé, elle venait juste de finir de se déshabiller, et son visage commençait de prendre cet air de légèreté qu'ont seuls les morts, enfin délestés de la peine de la vie – légèreté et innocence que tous les vivants peuvent leur envier, et que le visage de Merce Cunningham allait bientôt revêtir à son tour. Comme si elles avaient été conçues pour lui – et en vérité elles l'étaient. Aussi est-il resté très peu de temps dans la cabine, entre les mains expertes. Et nous, me disais-je, il y aurait tant et tant de couches à ôter pour nous retrouver cette beauté de traits, peut-être est-ce inenvisageable.

Gestuelle, j'étais émerveillé, elle avait repris son allure d'hirondelle, celle de quand elle dansait *Café Müller*, cette pièce, ou époque, qui donnait à penser qu'aucune hirondelle n'avait volé avant qu'elle fût créée. Et de fait, anticipant l'annonce de sa mort, les hirondelles, en spécialistes du pressentiment, dans ma campagne tout au moins, laissant leurs nerfs aux martinets dans les hangars, s'élancèrent en collants aux coutures de cocaïne (ou cicatrices, difficile à dire d'ici), mauves, violets, noirs, moires, souples sensuelles silencieuses escadrilles du deuil,

hirondelles les traits tirés,

et par mimétisme (qui est l'un des grands ressorts du destin), ou plutôt par tendresse (qui en est un autre), on pouvait voir Merce vêtu d'une culotte emboîtante, en polyamide et élasthanne, montant haut au-dessus de la taille, et soulignant d'autant mieux ses seins d'hirondelle,

et moi, qui ne suis non plus à l'abri d'aucun mimétisme, ni de toute espèce de tendresse, j'aurais dû

1- *Ibid*, p.71.

2- *Ibid*, p.72.

3- Voir D. Fourcade, *manque*, *op.cit.*, p.84.

comprendre à temps que le vrai titre de mon livre était *Citizen birundo*, libellé d'une grande signature antérieure à toute naissance, mais il était trop tard, beaucoup trop tard, pour opérer le moindre ajustement. [...]¹

Le titre du poème provient de l'image des fées « penchées sur [s]on berceau »², remontant à une genèse de l'écriture durant l'enfance. L'auteur se représente les deux artistes comme de bonnes fées veillant de loin sur son existence, leur disparition signe alors la découverte de sa vulnérabilité. Tous deux sont assimilés à des femmes et à des poètes (à des poètes donc à des femmes, dans la perspective fourcadienne). P. Bausch et M. Cunningham, chorégraphes expérimentés, doivent tout réapprendre puisqu'ils « ont fait leurs débuts dans la mort » et que cette dernière équivaut à la danse chez D. Fourcade (« la mort est dans la récurrence de cette chorégraphie »³). Le motif sera développé dans la suite du livre, quand l'auteur traitera de l'écriture de la mort, cherchant à cerner l'expérience de « la nausée » et de « la peur », qui suscite chez lui le sentiment d'être sur le « seuil »⁴.

Comment pourrais-je en savoir quoi que ce soit combien présomptueux, combien déplacé de ma part, moi qui ai la certitude de n'avoir pas commencé d'écrire, de n'avoir pas encore débuté dans mon métier en dépit de tant d'années à me tenir sur le seuil, et qui, du degré ultime d'expérience qu'est un début, ne connais que le nausée et la peur ? À moins que tout commence par l'écriture de la mort, un rien avant qu'elle advienne, juste « en avant de l'action », qui est aussi le cœur d'une oisiveté connue de nous seuls – ou longtemps avant ce qu'on tisonne en le nommant mort, de retour d'un bain cruel – mais dans le plein sentiment d'elle – et ce serait la raison pourquoi je suis en éveil ?⁵

L'auteur s'attache aussi au génie de ces deux figures qu'il appelle par leurs prénoms comme s'il s'agissait amis, sans pourtant les avoir fréquentés personnellement⁶. Par-delà leurs différences stylistiques, ils partagent « une grande qualité de langue, de souffle »⁷, et une musicalité extrême. M. Cunningham qui « a disjoint la sono de la scène d'origine » est le « découvreur » d'une « mélodie » unique, tandis que P. Bausch a utilisé des « airs irrésistiblement à la mode avec pour effet immédiat de sortir ce théâtre d'aucun temps spécifique »⁸. Pour mieux leur rendre hommage, le sujet poétique « coupe le son »⁹ et profère un cri sans qu'aucun son ne sorte de sa bouche.

une semi-remorque

[...]

pleine de règles, d'improvisations, de comptes, de répétiteur, de désaccents d'abstractions de valse, d'interpellations aux fenêtres – études de fatigue du métal

[...]

s'y trouvent aussi des étirements aveugles, si bons, modes de connaissance, poussés à la limite de la déchirure au cœur du secret – ainsi que le supplice de secondes que l'on ne comprend plus, positions à tenir pourquoi exige-t-on ça, le corps brûle parce qu'une partie du travail s'accomplit contre lui et c'est alors que tout se joue,

1- *Ibid*, p.71-74.

2- *Ibid*, p.78.

3- *Ibid*, p.75.

4- *Ibid*, p.75.

5- *Ibid*, p.75.

6- *Ibid*, p.75.

7- *Ibid*, p.83.

8- *Ibid*, p.76-77.

9- *Ibid*, p.77.

dans l'épuisement même, on ne peut vivre que détruit – êtes-vous fébriles [...]»¹

M. Cunningham et P. Bausch deviennent des figures complémentaires, comme l'étaient, pour des motifs différents, dans *MW*, M. Monnier et I. Waternaux. Malgré leurs différences esthétiques, c'est le même qui l'emporte : « Elle qui n'est pas l'autre ; si lui est l'un elle est l'un », « qui quelle soie eux deux fées »². Les deux chorégraphes partagent, pour l'écrivain, une même vocation à l'abstraction. De M. Cunningham, il retient son esthétique de la dé-figuration (« il lui a ôté de son caractère figuratif (mais non son caractère humain », son formalisme (il « en a développé les implications formelles »³), la rigueur de son sens de la composition, la création d'un temps-espace simultanée. Dans le reste du livre, D. Fourcade cite à nouveau *Shards* (1987) de M. Cunningham (« je me réfère à ce que les positions de *Shards* de Cunningham ont d'intenable »⁴). Il n'extrait pas des créations de P. Bausch des principes de composition, comme il le fait avec M. Cunningham, néanmoins, il est clair qu'il a puisé, dans l'observation de ses pièces, une esthétique de la sur-figuration⁵ et une théâtralisation des voix du poème. Il tire aussi de l'esthétique de la chorégraphe allemande des instantanés éminemment visuels qui s'enchaînent sans lien les uns avec les autres, un drame de l'angoisse et du désespoir, une certaine écriture de la cruauté, des rapports entre les sexes empreints de violence et d'incompréhension, enfin, un mélange de ridicule et de sublime (« j'improvisai un turban de serpillière, vaste et négligé »⁶).

D. Fourcade emploie la notion d'indétermination, héritée de M. Cunningham, pour caractériser la disparition des deux chorégraphes, une « conjoncture » qui n'est « ni hasard, ni destin »⁷. Cette mort est présentée comme leur dernière prouesse artistique (« c'était éblouissant »⁸), qui invite à reconsidérer le rôle des vivants, laissés à eux-mêmes « dans cette action d'ensemble »⁹, sans guide pour leur montrer les « pas », entre geste et absence¹⁰ (« Pas de premiers pas »¹¹). Les deux artistes sont aussi comparés à des hirondelles. Ainsi de P. Bausch, dans la posture de l'interprète :

Gestuelle, j'étais émerveillé, elle avait repris son allure d'hirondelle, celle de quand elle dansait *Café Müller*, cette pièce, ou époque, qui donnait à penser qu'aucune hirondelle n'avait jamais volé avant qu'elle fût créée.¹²

Le passage convoque en filigrane le texte « Citizen Hirundo » tiré du recueil précédent, *Citizen Do*, et le « Placet Hirundo » dans *Est-ce que j'ai pu placer un mot ?*. Les deux passages se trouvent rétrospectivement

1- *Ibid*, p.82.

2- *Ibid*, p.76.

3- *Ibid*, p.76.

4- *Ibid*, p.100.

5- « Ce même moment, dont elle a également saisi le potentiel, Pina Bausch l'a épinglé, suraccentué et comme surcomposé dans un tel quel prodigieux. » *Ibid*, p.76.

6- *Ibid*, p.77.

7- *Ibid*, p.71.

8- *Ibid*, p.72.

9- *Ibid*, p.72.

10- L'expression peut s'entendre en quatre sens différents : 1) il manquerait un début à la chorégraphie, 2) il manquerait une absence, 3) il s'agirait d'une chorégraphie de première absence, 4) il s'agirait des gestes du début de la chorégraphie. Ce jeu sur le langage montre que le sens des poèmes est fabriqué par le lecteur, et résulte d'une riche combinatoire de facteurs sémantiques renégociés en permanence.

11- D. Fourcade, *manque, op.cit.*, p.84.

12- *Ibid*, p.73.

éclairés par le prisme chorégraphique de « Eux deux fées ». L'auteur mentionne au sujet de M. Cunningham, fasciné par la faune sauvage, les « hirondelles en collants », qui rappellent peut-être *Beach Birds for Camera* (1993). Dans la lignée thématique déjà frayée par *MW*, D. Fourcade porte une attention particulière au costume du danseur, soulignant son androgynie (« Merce vêtu d'une culotte emboîtante, en polyamide et élasthanne, montant haut au-dessus de la taille, et soulignant d'autant mieux ses seins d'hirondelle »¹. De même que, dans *en laisse* et *MW*, intervenait le motif du vêtement de danse, le cortège funéraire est formé d'oiseaux multicolores « en collants », « silencieuses escadrilles du deuil »².

Vers la fin du texte, les danseurs dressent une haie d'honneur pour rendre aux deux artistes un hommage conjoint : « le deuil rend les danseurs très gauches, on ne les a pas entraînés à l'adieu »³, puis « font des études de foules, incontrôlables et de larmes »⁴. Ils possèdent des corps « très dissemblables », selon qu'ils appartiennent à l'une ou l'autre compagnie, mais forment un même « ensemble »⁵.

Étude : à l'heure où j'écris, l'époque qui a cessé d'être continue sur sa lancée tandis qu'une autre a commencé et c'est à ce moment, que mon écriture travaille, les danseurs des deux compagnies font des haies d'honneur – dans leur cœur. Applaudissements, ciao à tout va [...] le deuil rend les danseurs très gauches, on ne les a pas entraînés à l'adieu, ni eux ni personne, ils répètent des gestes éperdus, étonnamment proches des miens. Puis, croyant à un signal, mais en réalité ça s'est fait d'instinct, les compagnies se ruent en scène et se mêlent, et les danseurs de l'une et de l'autre font des études de foules, incontrôlables et de larmes. Leurs corps, selon à laquelle ils appartiennent, sont très dissemblables. Cependant de cet ensemble on ne parlera jamais assez [...]⁶

La vie est de même nature qu'une chorégraphie, qui reste à composer.

Ensemble dont les éléments ne cessent de se désunir, pour se réunir dans un rapport les uns aux autres toujours nouveau, toujours compté, et chacun dans son rapport à lui-même, également anxieux, muette étude de grammaire – papillons d'égale inaccentuation dans l'importance générale – disons un dispositif, chance et nécessité [...] attraction selon la dictée d'une poésie douloureusement actuelle⁷

D. Fourcade essaie aussi de se représenter l'avenir de l'art chorégraphique, après le vide laissé par la disparition de ces deux grands maîtres. Aussi examine-t-il la possibilité d'un corps augmenté, d'une danse inclusive qui représenterait l'actuel. Dans la lignée de l'écriture de la cruauté d'*éponges modèle 2003*, un corps inédit, « d'amputé dur »⁸ devrait advenir, celui de l'extrême contemporain. Désormais, le plaisir esthétique proviendra de l'exhibition d'une faiblesse renversée en surpuissance technique. Le fantasme conquérant de l'ère de la machine, « cheetah legs en fibre de carbone »⁹, surgit, source de déshumanisation. Les danseuses munies de prothèses suscitent un nouveau type de désir. Entre Éros et Thanatos, elles détiennent un

1- *Ibid*, p.73.

2- *Ibid*, p.73.

3- *Ibid*, p.84.

4- *Ibid*, p.84.

5- *Ibid*, p.84.

6- *Ibid*, p.83-84.

7- *Ibid*, p.78.

8- *Ibid*, p.81.

9- *Ibid*, p.80.

avantage de sexibilité exorbitant. Nouveaux galbes, nouvelles cambrures, nouvelle chirurgie, nouvel éros, ces appareils et eux seuls dicteront les chorégraphies appropriées.¹

De même que L. Veza forgeait, à propos de W. C. Williams, le mot de « fleur sexifrage »², D. Fourcade crée le mot « sexibilité ». Par la néologie, la langue s'accorde avec les corps hybridés par le biais des innovations techniques. L'écrivain reste, quant à lui, un polyhandicapé, qui refuse l'usage de prothèses (« Voudrais-je en adopter les prothèses, la poétique, je ne le pourrais, dans mes hanches les fléchisseurs les refuseraient. »³). Son corps démunie est inadapté aux circonstances présentes (« Par rapport à ces nouveaux corps, le mien est bête. » / « S'efface un ancien corps, ou plutôt devient brutalement anachronique le corps – le mien [...] »⁴). De la même façon, Marie Chouinard, qui n'est pas citée dans l'ouvrage, mais avec laquelle on peut établir une analogie, use, dans ses chorégraphies, de béquilles, de harnais et de corsets, pour élaborer des corps de mutants, redéfinir les codes du masculin et du féminin, et définir des rapports interpersonnels empreints de rivalité et de sadomasochisme.

me quitte
la vanesse des cadavres
du champ de bataille tout proche revient cachant mal son ivresse le sablé du sainfoin lourd de mélancolie

15 août – été, comment résister à la bascule funèbre ? Depuis la mort de ses chorégraphes, le monde se demande qui va le comprendre et le mettre en scène. Comme s'il y avait toujours eu quelqu'un jusqu'à présent. La chorégraphie qui s'annonce est spécialement peu rassurante. D'habitude, le chorégraphe précède les danseurs ; cette fois, parmi les successeurs seuls les danseurs sont là, avec leurs prothèses, cheetah legs en fibre de carbone qui confèrent une élasticité, une maladresse, une indécence jamais vues, et donnent, aux danseuses surtout, comparées à celles qui les ont précédées dans le métier, un avantage de sexibilité exorbitant. Nouveaux galbes, nouvelles cambrures, nouvelle chirurgie, nouvel éros, ces appareils et eux seuls dicteront les chorégraphies appropriées. O bionique, o technosolitude.⁵



Marie Chouinard, *bODY_rEMIX/gOLDBERG_vARLATIONS*⁶ (2008),
interprètes : David Rancourt et Lucie Mongrain

Chez la chorégraphe québécoise, les codes de la danse classique sont détournés avec une intention critique : à la barre, le corps nécessite une astreinte permanente, à la limite du dressage. Les silhouettes équipées et rivées à leur supplice deviennent surhumaines, monstrueuses, ou sublimes, selon la vision

1- *Ibid*, p.80.

2- Laurette Véza, *William Carlos Williams*, Paris, Seghers, 1974, p.112.

3- D. Fourcade, *manque, op.cit.*, p.81.

4- *Ibid*, p.81.

5- *Ibid*, p.80.

6- Ballet en deux actes, premier acte : 45 minutes, deuxième acte : 40 minutes, créé au Festival International de danse contemporaine de Venise en juin 2005.

du spectateur, exactement comme celles dépeintes par D. Fourcade. Ce dernier note que l'écriture et la chorégraphie nécessitent des « études de fatigue du métal »¹, que l'on peut comparer au corps outillé et au détournement de la barre du danseur par M. Chouinard.

Après la disparition de ces deux grandes figures chorégraphiques du moderne, D. Fourcade révèle son inadéquation avec le contemporain : « mon regard sur les nouveaux systèmes est inopérant »² Cela ne l'empêche pas de réaliser la chorégraphie du texte. La création tracte une remorque « pleine de règles, d'improvisations, de comptes de répétiteurs, de désaccents, d'abstraction de valse [...] »³. Elle mobilise un travail physique, « des étirements aveugles », au risque de la « déchirure » où, « dans l'épuisement même », « le corps brûle »⁴. Le texte s'achève par un retour aux circonstances contemporaines de l'écriture, avec la mention de la chorégraphie de l'automne. Comme chez W. C. Williams, ce sont alors les éléments naturels qui dansent :

des feuilles mortes séchées, poussées par le vent, courent dans le caniveau le long du trottoir dans un bruit de celluloïd, selon des enchaînements cunninghamiens. Et plus cunninghamien encore les notes de celluloïd. P. Bausch ne perd rien de l'inventivité de la scène. Elle cherche des yeux un figurant qui jure de se rentrer les pas dans la gorge. Pourquoi m'ignore-telle ?⁵

D. Fourcade et P. Bausch sont les deux figures centrales de l'élégie « eux deux fées », auxquelles D. Fourcade rend hommage en extrayant les leçons de leur art, tout en continuant à faire de la danse l'emblème de son écriture. Bien qu'opposées sur le plan esthétique, l'auteur décèle une similitude entre les deux chorégraphes, qui visent par des moyens différents à une même abstraction. Il hérite quant à lui des traits stylistiques de l'un et de l'autre. Dans *manque*, il se questionne aussi sur les prolongements à venir d'une danse moderne en deuil. Dans la perspective de *éponges modèle 2003*, il explore les ramifications d'un corps démembré ou outillé, mis à mal par une écriture de la cruauté qui le rend monstrueux ou sublime, comme dans les pièces de Marie Chouinard, qu'il ne cite pas, mais qui nous semblent fournir un outil pertinent de comparaison intermédiaire avec le texte fourcadien⁶.

* * *

La présence de la danse, tantôt disséminée, tantôt apparaissant de manière plus compacte dans des ekphraseis dédiées, intervient comme une figure essentielle du texte fourcadien, sous la forme d'allusions aux chorégraphes ou à leurs pièces, à différents types de danse, ou d'une sémantique du mouvement. Irina Anelok écrit :

1- D. Fourcade, *manque*, *op.cit.*, p.82.

2- *Ibid*, p.81.

3- *Ibid*, p.82.

4- *Ibid*, p.82.

5- *Ibid*, p.85.

6- Nous ne mentionnerons pas *deuil* (2018), élégie funèbre en hommage à l'éditeur de P.O.L. Paul Ovtchanovsky-Laurens, écrite entre janvier et mars 2018, qui reprend le motif de la mort déjà exploité dans *manque* – « Morts, je mesure mon ignominie, leur départ m'engloutit. », lisait-on dans *manque* (*Ibid*, p.75) – et traite de la culpabilité des vivants après la disparition de leurs proches. En effet, nous avons déjà traité de cet ouvrage dans le chapitre consacré à l'écriture du risque chez D. Fourcade et W. C. Williams. Concernant les allusions à la danse dans *deuil*, elles sont fort rares, excepté l'ekphraseis de *Black Flags* de William Forsythe déjà analysée. (Voir D. Fourcade, *deuil*, Paris, P.O.L., 2018, p.48-52.)

Nonobstant l'abondance de références musicales et chorégraphiques dans les textes fourcadiens et les correspondances structurelles qui se réalisent à différents niveaux de l'écriture, il est important de noter que le poète n'a jamais publié d'ouvrage dont le motif principal serait la musique ou la danse.¹

Si ce constat est vrai, il semble néanmoins qu'il faille redonner à la danse sa place essentielle dans l'œuvre de l'écrivain. En fait, elle émane du cœur même du langage poétique, au niveau du mouvement dansé comme du mouvement dansant. L'art chorégraphique, comme « alter ego, [...] significant other »², est central non seulement comme motif, mais aussi et surtout comme « moteur » rythmique de la poésie. Posant un continuum corps-langage et appréhendant la danse selon un modèle linguistique, D. Fourcade se réalise comme spectateur et critique de danse, mais aussi et surtout comme chorégraphe et danseur de l'écriture. La danse affecte la conception même de l'œuvre poétique, son organisation interne, à travers la mise en place du tissu mouvant de la signifiante, et le placement des mots sur la page. L'œuvre poétique est dansante en tant qu'elle s'apparente à un système ouvert dont les sens multiples doivent être en permanence renégociés dans la lecture.

* * *

De V. Parnakh à D. Fourcade, la présence de l'art chorégraphique, en particulier de la danse moderne, structure le texte poétique et dynamise le procès de la signifiante. Elle intervient de manière variée : dans le placement chorégraphique des mots sur la page, à travers des ekphraseis au premier ou au second degré, éventuellement médiatisées par la peinture, dans la configuration corporelle de l'écriture, ou encore dans la présentation d'une danse accomplie ou observée par le sujet poétique. Si les esthétiques de W. C. Williams et de D. Fourcade, adeptes de l'objectivisme, peuvent être rapprochées en vertu de l'influence avérée du premier sur le second, l'expressivité musicale et cinématique de la langue maximaliste de V. Parnakh, ainsi que sa pratique de l'auto-traduction contribuent à l'isoler au sein du corpus. En revanche, son attrait pour les danses sociales et le lien qu'il établit entre la fête et la crise de la civilisation occidentale, le rapprochent du poète-médecin. Il reste qu'au niveau textuel, le mouvement dansant n'émerge qu'à partir de la mention explicite de l'art chorégraphique – du mouvement dansé du texte poétique –, et que l'étude doit être approfondie par une prise en compte de la sphère de la lecture.

1- I. Anelok, *Les Écrits sur l'art de D. Fourcade : la naissance d'une poétique*, op.cit., p.24.

2- D. Fourcade, M. Monnier, I. Waternaux, *MW*, op.cit., p.57.