

Méditations murmurées dans *Son blanc du un* de Dominique Fourcade

Caroline ANDRIOT-SAILLANT
CÉRÉdI – EA 3229

Dominique Fourcade emploie rarement le mot « méditation ». Mais la voix singulière de *Son blanc du un*¹, une voix détimbrée, qui se déploie et se resserre tour à tour en blocs de murmures, suivant les pages d'un journal égrenant les dates de juillet 1984 au 17 octobre 1985, appelle la confrontation à laquelle nous invite cette journée d'étude, comme un objet contemporain reformulant le rapport à la transcendance, au monde et à soi. Ce livre de poésie suit *Le Ciel pas d'angle* et *Rose-déclit*², après dix années de silence poétique qu'on peut bien qualifier de « méditatives », puisque Dominique Fourcade a converti ses vues intérieures sur l'art et la poésie aux leçons de la modernité picturale et plastique, à partir notamment de Cézanne, Matisse, et Simon Hantaï. Ce cheminement est explicite, il le décrit dans un entretien avec Claude Royet-Journoud, à l'occasion de la parution de *Le Ciel pas d'angle* en 1983 :

Je n'ai pu en avoir la vision que grâce aux propositions de la peinture du début de notre siècle, et de la sculpture un peu plus tard, mais pour le transposer dans ma langue il a fallu que je casse toute cette structure – surtout les structures du français, il a vraiment fallu que je casse tout ça, je l'ai fait encore beaucoup plus à fond, et c'est loin d'être fini, dans *Rose-déclit*, mais le chemin de *Le Ciel pas d'angle*, qui va de là où j'étais à là où je suis maintenant, est le chemin aussi de l'établissement de ma nouvelle norme³.

Le « passage » peut-il constituer un type d'exercice spirituel ? C'en est, à tout le moins, une forme d'aboutissement. L'écriture poétique est fonction du « degré d'ouverture de tous mes systèmes⁴ », écrit Dominique Fourcade. Une phase active de négation ou d'évidement est donc corrélative d'une longue période de bouleversement de la conscience : « Il m'a fallu des années d'humilité, de réflexion humble, modeste, pour arriver à ça⁵... » Le parcours de Dominique Fourcade, jusqu'à *Son blanc du un*, articule ainsi la double temporalité de la méditation : celle de l'exercice préparatoire, l'« exercitation » et celle de l'exercice de l'épreuve, quand les anciennes vues se fracassent contre une norme régénératrice qui est mise à l'essai.

Dans *Son blanc du un*, l'état de conscience qui s'exerce à coïncider avec cette « nouvelle norme » se tient dans des postures parfois comparables à celles de techniques méditatives traditionnelles, mais la voie suivie est le plus souvent erratique et ne répond pas à une méthode que nous pourrions nous proposer de retranscrire. C'est l'acceptation

¹ Dominique Fourcade, *Son blanc du un*, Paris, POL, 1986. Sauf mention contraire, tous les ouvrages de cet auteur sont publiés chez POL.

² Respectivement parus en 1983 et 1984.

³ *Banana Split* 11, octobre 1983, p. 21.

⁴ Entretien avec Frédéric Valabrègue, *CCP*, 11, Farrago, 2006, p. 12.

⁵ *Banana Split* 11, *op. cit.*, p. 23.

heideggérienne de la méditation comme « *Besinnung* » qui nous mène dans ces méandres du texte fourcadien : *sinnen*, souvent traduit par « méditer », est « l'indice d'une pensée qui suit ce qui est à penser sans maîtriser souverainement ce cheminement par l'intermédiaire d'une méthode et d'un objectif fixés⁶ ». Dominique Fourcade retient l'idée heideggérienne d'une nécessaire attention au monde « comme espace de manifestation⁷ » irréductible au concept et à la représentation : c'est la vocation de la poésie et c'est aussi la définition de la méditation comme *Besinnung*. La pensée poétique dans *Son blanc du un* s'exerce aux voi(x)es méditantes qui cherchent moins à saisir leur objet par le concept ou la représentation qu'à s'en laisser saisir, habiter, imprimer : ce sont elles qui forment l'espace et le moment de l'invention jaillissante qui les traverse. Il faudra d'abord qualifier cet espace-temps méditatif dans *Son blanc du un*, forme inventée pour que le monde s'y invente, pour en méditer l'*inventio* ou l'inventaire. « En somme, écrit Dominique Fourcade, le boulot consiste en un passage du non-être à l'être, que c'est mon métier de rendre possible et d'actualiser sans cesse, et ultimement le grand rendez-vous c'est le travail de la langue⁸. » Dans cet espace-temps qui fait monde, il faudra donc aussi être attentif à la dimension propre d'un « métier » de poète : la méditation comme *Besinnung* consiste dans un « soin du dire », conformément à l'étymologie : la méditation, issue de la racine grecque *medeo*, *medeor* en latin, signifie « donner des soins à ». C'est ce que la poésie fait au langage lorsqu'elle se porte auprès de l'être comme manifestation.

L'espace-temps de la méditation

Dominique Fourcade emploie le mot « méditation » pour évoquer les portraits de Greta Prozor dessinés et peints par Matisse :

Greta Prozor est bien une nouvelle page de sa méditation sur le monde comme couleur, comme absence de cloisonnement, comme scène de permutations sans fin des plans, des zones, des couches, des sens et des appartenances. Tout contribue à ces échanges respirants⁹.

La métaphore de la page dans un livre de méditation articule l'espace et le temps : il s'agit, sur le modèle de Matisse, d'instaurer, dans et par l'art, un espace-temps conforme aux qualités du « monde », celles d'un ouvert mobile. La page de poésie peut être cet espace-temps que l'on tourne et retourne, et qui, n'étant pas clos, est en rapport avec soi et avec l'autre, avec l'ensemble, simultanément. Cette ouverture fait événement dans une vie de poète, salué dans *Le Ciel pas d'angle* : « Ce qu'il y a de nouveau dans ma vie c'est que / La page est ciel¹⁰. » Cette page est dite « réserve géante du ciel plan / Pleine¹¹ ». La structure attributive « La page est ciel » est réversible, reversion du ciel dans la page, et les paronomases suggèrent l'accueil réciproque du « plan » et du « plein », de la page et de l'être. Dominique Fourcade prend acte de la chance que l'art moderne a offerte à la poésie : son matériau peut faire monde. Dans sa nudité et sa planéité sans arrière-monde, la page comme la toile offre une potentialité maximale d'accueil et d'exposition du tout. La page est alors l'espace-temps de l'attitude méditative. Elle centre l'attention sur le présent de sa blancheur où ne peuvent servir que ses moyens propres, et où l'échelle ne se mesure plus à l'aune d'une donnée

⁶ Adeline Froidecourt, article « Méditation » du *Dictionnaire Martin Heidegger* (dir. P. Arjakovsky, F. Fédier et H. France-Lanord), Paris, Cerf, 2013, p. 831.

⁷ Nous nous appuyons sur l'article « Dominique Fourcade » d'Hadrien France-Lanord dans le *Dictionnaire Martin Heidegger*, *ibid.*, p. 500.

⁸ Entretien avec Frédéric Valabrègue, *CCP*, *op. cit.*, p. 10.

⁹ Dominique Fourcade, « Greta Prozor », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1983, n° 11, p. 106.

¹⁰ *Le Ciel pas d'angle*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*

extérieure. Dès la deuxième page de *Son blanc du un*, la coïncidence des échelles s'opère dans la typographie choisie : « *Juillet 1984* J'ai donc commencé par écrire un murmure en Univers cinquante-cinq corps onze interligné zéro¹². » L'Univers est une police de caractère inventée en 1957 qui devait d'abord s'appeler « monde¹³ ».

L'attention est d'emblée arrimée, dans ce geste de réflexivité métalittéraire, à son propre espace, et à sa dynamique portée par un mode du discours, nommé « murmure », dont l'image persiste par la répétition indéfinie de ce mot, de la première à la dernière page du livre. Les premiers mots, « Page du murmure », fondent un grand bloc soutenu par l'épiphore « du murmure » parfois délié, dérivé en « murmurement » ou « murmurant ». La poursuite du texte est engagée dans cette dynamique de reprise qui assure la mise en rapport des blocs, c'est-à-dire, pour reprendre le mot de Fourcade à propos de Matisse, « l'absence de cloisonnement », ou encore l'ouvert, mais un ouvert sans éparpillement : c'est le monde comme totalité de rapports que désigne le terme heideggérien « Bewandtniszusammenhang », que Jean Wahl traduit par « tournure d'ensemble¹⁴ » et François Vezin « conjointure¹⁵ ». Le « murmure » circule, assuré d'être la forme-force adéquate de cet espace-temps par une analyse linguistique initiale : « motion d'*u* purs redoublés sur la route » (p. 11). Nommée « parole-véhicule », elle conduit dans la page, mais le redoublement qui est au cœur du « murmure » offre l'image graphique et sonore d'une linéarité d'arabesque, qui se déploie en reliant et se reliant. Le murmure passe de place en place, sans conduire vers un ailleurs mais ravivant au passage l'intensité des lieux. Le deuxième fragment de *Son blanc du un* qui comporte la méditation métalinguistique sur le « murmure » se clôt sur cette autre image du mot : « une hélice fait tourner les choses sur elles-mêmes comme elles espéraient le pouvoir de tout temps » (p. 11).

Le « murmure » crée ainsi un continuum, d'un paragraphe à l'autre, par anadiplose quelquefois, comme entre ces deux remarques d'août 1984 : « le lierre qui monte étouffer l'arbre il est étranger au murmure » et « De murmures les oliviers en sont le bouquet » (p. 13). La cohésion est pourtant légèrement dé-suturée, chaque paragraphe trouve ses ramifications hors de son cadre mais dans la page, ou d'une page à l'autre, de sorte que le saut rythme et qualifie de manière dynamique l'espace-temps. L'ouvert est conçu comme passage, mais c'est le passage des passeurs, dont la liste, autre forme de continuité discontinue, est dressée le 8 octobre 1984 : « voici quelques passeurs de murmure » :

La phrase ah mais c'est une Panhard
 Billie Holiday
 Les oliviers
 Titien peignant *Le Dépeçage de Marsyas*
 Des Ferrari quatre valvole
 Martin Heidegger
 La frise du Parthénon
 Les silex taillés
 Le Portugais
 Les aquarelles de Cézanne [...] (p. 15).

Cette liste n'a pas à s'achever et chaque page est susceptible de se prolonger sur son plan, ou d'en prolonger la ligne, comme le suggère la référence du paragraphe daté de la fin octobre 1984 : « Rogier van der Weyden ajout à la liste du 8 octobre » (p. 17). Le rapport prend ici la forme du report, mais qui fait surgissement, réactivant entièrement

¹² *Son blanc du un*, *op. cit.*, p. 10. Les prochaines références à cet ouvrage seront mentionnées par un numéro de page dans le corps du texte.

¹³ Elle devait d'abord s'appeler « monde » pour s'adapter à toutes les langues.

¹⁴ Jean Wahl, *Introduction à la pensée de Heidegger*, Paris, Librairie générale française, 1998, p. 35.

¹⁵ Cité par Jean Wahl, *ibid.*, note 1.

dans le présent ce qui a été posé plus haut. Ainsi les lignes sont à la fois toutes contemporaines mais aussi paroles d'occasion, placées sous l'égide du *kairos*.

Ainsi la datation réinterprète-t-elle la forme du journal sans instituer un exercice méditatif systématique. L'inscription de chaque date instaure une nouvelle page, un nouvel espace, qui n'est pas prévisible : au fil des jours, il manque des dates, ou certaines dates sont répétées. La méditation comme « *Besinnung* » ne suit pas ce qui reste à penser suivant un cheminement prédéterminé, puisque l'être lui-même, tel qu'il se manifeste, ne se manifeste pas à une conscience qui le prédétermine. Se déroulant ainsi, l'espace-temps est celui dans lequel « tout arrive », suivant la devise inscrite sur le papier à lettres de Manet et chère à Dominique Fourcade. Dans son essai *Exercices spirituels et philosophie antique*, Pierre Hadot fait de la « concentration sur le moment présent » un principe des pratiques méditatives antiques : « Cette attention au moment présent est en quelque sorte le secret des exercices spirituels », « elle facilite la vigilance en la concentrant sur le minuscule moment présent, toujours maîtrisable, toujours supportable, dans son exigüité ; elle ouvre enfin notre conscience à la conscience cosmique en nous rendant attentifs à la valeur infinie de chaque instant¹⁶ [...] ». Les notes journalières de *Son blanc du un* font jaillir ainsi la ressource de chaque moment. Dominique Fourcade date du 1^{er} juin 1985 la note suivante : « Surface profonde du 1^{er} juin un feu une lactence (mèches-sons existentielles des martinets – dans le ciel) » (p. 57). Le rapport à la vastitude, au plan d'appartenance, au ciel, est une ligne qui poursuit en parallèle la voltige des martinets, et cet agencement des lignes amène à la conscience la possibilité oxymorique d'une « surface profonde », dans l'ici et maintenant. Toutefois la perspective stoïcienne que formule Pierre Hadot, celle qui nous « fait accepter le moment de l'existence dans la perspective de la loi universelle du cosmos », n'est pas celle de Dominique Fourcade : l'inscription de la date, du jour, de l'instant, capte une impulsion qui vient du dedans de l'espace-temps vécu, de la page ouverte par cette date. La situation particulière n'est pas mise en rapport avec une loi générale qui en déplacerait la valeur, qui en atténuerait le relief singulier.

La réinstauration continuelle de l'espace-temps méditatif est réinstauration d'une possibilité pure de jaillissement, par instauration du vide. Le texte du 1^{er} juin 1985 se poursuit ainsi : « tu me communique mon amour un vide des vides une rythmique du vide un très bon disque un long playing la totale désuétude du contraste vie-mort. » Le *kairos* est l'antinomie de la désuétude dont il faudrait se consoler. L'espace-temps poétique de *Son blanc du un* cherche à convertir la caducité en occasion, l'occasion étant le propre de l'être qui se manifeste. L'écriture accueille le monde comme nouvelle. Dominique Fourcade écrit en date du 1^{er} février 1985 : « Mort de Pierre Souvtchinsky j'apprends la mort » (p. 31). La syllepse sémantique de « j'apprends » maintient vives, simultanément, la signification de la nouvelle qui tombe littéralement et la signification d'un apprentissage. La nouvelle de la mort ne peut tomber dans la page que si la page est vidée de toute signification antérieure, la mort est par excellence le monde qui se manifeste comme finitude, et rien d'avance ne peut en être dit. Il est sa propre origine, et non son commencement car le commencement peut être prédit. La parole du monde se médite comme refus de la préméditation. Dans un autre espace typographique de la même journée, le 1^{er} février 1985, Dominique Fourcade écrit :

J'apprends les contre-lieux éventuels de la présence j'apprends les contre-modèles possibles j'enlève encore du commencement au murmure mort de Pierre le murmure vie de Pierre a le même âge exactement la même force le même tempo la même absence de source la même absence de naissance le même contre-lieu comme origine.

¹⁶ Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 27.

La temporalité de la poésie fourcadienne n'est pas celle de la préparation, du projet et de la maîtrise que Pierre Hadot analyse dans la *meletè* grecque qu'il traduit par « méditation¹⁷ ». Ce terme, qui renvoie aux exercices préparatoires des rhéteurs, désigne, dans sa traduction par le terme de « méditation », « un effort pour assimiler, pour rendre vivants dans l'âme une idée, une notion, un principe¹⁸ ». Il s'agit pour le méditant de tenir prête cette idée pour le moment vécu. Cette dimension préparatoire est exclue de la poésie de Dominique Fourcade. L'exercitation fourcadienne est instantanée. L'instant, dans sa valeur propre, n'est pas éligible à l'enchaînement causal ou chronologique. Les images de circulation fluide donnent à voir, dans *Son blanc du un*, un mouvement indéfini, voire réversible. Le texte s'attache ainsi quelque temps au motif du saumon qui remonte à la source, comme incarnant le mystère d'un savoir qui cherche son origine sans le savoir : ils « ne savent rien de cet orgasme sinon qu'il faut qu'ils aillent puis laissent leurs chairs dans les eaux natales » (p. 28-29). Pourtant ce renouvellement de l'être passe par un schème sacrificiel qui a sa temporalité constituée d'étapes : il sous-tend le déploiement d'une parole qui se reprend, médite son propre mouvement de régénération et d'auto-engendrement instant après instant, jour après jour. Sa dynamique se confronte à la question de la succession sur fond d'anéantissement. Mais la note du 24 janvier 1985 est suivie d'une autre datée du même jour, qui déjoue le schéma cyclique rituel : « Après est un mot immense dans le cas du cours du murmure c'est le plus immense de la langue puisqu'après le murmure la chair du père demeure dans les eaux natales » (p. 29). Le lieu de l'origine, à l'horizon, mêle la naissance et la mort, la chair des pères et l'engendrement des fils. L'étirement indéfini de l'après est tel qu'il déjoue la « structure d'horizon » que définit Michel Collot¹⁹ comme axe d'articulation du visible et de l'invisible, du visible à la pluralité des points de vue qu'on peut prendre sur lui. L'horizon est moins le lieu de la bascule du visible à son dehors qu'une demeure qui s'allonge dans l'horizontalité du texte²⁰. L'horizon de l'« après » est un ici qui déjà n'en finit pas de finir, un instant qui se dilate au point de toucher à son origine, ou plutôt, un point sur le même plan que l'origine, suivant la note du 29 janvier 1985 : « Naissance remontée de la mort la naissance est un surfacisme de la mort » (p. 31). L'instant et la durée, le temps d'avant et le temps d'après s'agentent et se présentent ensemble dans la matière poétique méditative nommée, comme le psaume 125, « psaume du retour » (27 janvier 1985) : « Psaume du retour ils reviennent ce sont des fils les pères sont morts murmures reviennent nous mènent à l'horizontale je n'ai pas senti le temps qu'ils nous menaient horizontaux bref psaume du murmure de l'immense parcours » (p. 29). Si la poésie de Dominique Fourcade est « méditative » dans *Son blanc du un*, elle se médite d'abord comme configuration spatio-temporelle d'une parole où la pensée du monde serait possible.

Dans *Son blanc du un*, les blocs, les segments, sont contemporains les uns des autres : ils sont tous de leur instant, ce qui crée le rythme, et tous de l'intérieur dilaté de l'instant, c'est-à-dire de la surface. Le langage est délinéarisé, de telle sorte qu'à l'intérieur de la note journalière, le sens ne tient pas à la successivité syntagmatique. La parataxe, la valeur subjective ou objective de la préposition « de », la prédilection pour l'apposition ou l'accumulation plutôt que la subordination, et avant tout l'absence de ponctuation, déhiérarchisent la conduite du discours, mettent en lumière la plénitude de sens de chaque groupe, de chaque mot, et son double rapport simultané, avec l'avant et

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸ *Ibid.*, note 2.

¹⁹ Dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

²⁰ Laurent Jenny redéfinit ainsi la différence à l'œuvre dans la « structure d'horizon » en s'appuyant sur la théorie deleuzienne du « champ tensionnel » : « La différence est distension mais non séparation », dans *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 90.

l'après, avec l'ensemble même du texte. Il s'agit d'aplanir l'espace de la page pour que le réel advienne dans la création comme manifestation sous sa forme propre, pour que le monde s'y invente. À la date du 30 novembre 1984 figure cette note, qui porte sur *Rose-déclie* :

Je te confirme mon amour ce que j'ai inventé cet après-midi [...] j'ai seulement mis à plat la polyphonie il n'y avait pas à combattre l'éruptivité de ce poème mais à la faire venir sur un plan vertical d'air et le verso de l'air est blanc je le répète il n'y a ni envers ni revers. (p. 19)

Dans *Son blanc du un*, Dominique Fourcade prend radicalement parti pour la planéité d'un espace-temps. Il écrit cette formule quasi deleuzienne : « rien qui ne soit un plateau ». Il s'agit de trouver l'air dans le plan pour que s'y présente, par aspiration, le monde dans sa forme mobile : « l'être aimé véloce dans la surface ». Cette surface n'a pas de revers, donc pas de double face, elle n'a pas de soubassement, elle n'est pas elle-même structure d'horizon : c'est en anglais que le sens littéral de cette découverte peut se dire : « *Faceless murmur* » (p. 23). L'espace-temps du langage poétique pose alors moins sa réversibilité que sa continuité et la contemporanéité de ses composantes, où le retour n'est pas retournement mais liberté de faire (volte-)face. Ainsi Dominique Fourcade décide-t-il de supprimer la forme versifiée entre *Le Ciel pas d'angle*, *Rose-déclie* et *Son blanc du un* : « Déposant le vers j'ai défait la verticalité à quoi entraîne la versification j'ai pu faire (dévider) une écriture horizontale avec pour seule structure un système d'échos » (p. 38). Poussant sa quête vers la nudité horizontale de la face, Dominique Fourcade ne préfigure pas son langage d'après une transcendance de ses structures sur l'espace-temps de la manifestation, transcendance à laquelle les mots « verticalité » ou « revers » peuvent renvoyer, tous deux reliés à la forme versifiée. Il poursuit dans la note du 13 février 1985 :

Claude [Royet-Journoud] a bien vu qu'y persiste une surponctuation (un intravers) un rythme sans commencement m'en défaire cette nuit ou une autre est une question plus dure plus blanche que celle du vers c'est la question froide de l'écriture quand je lui ferai face je ne serai alors nulle part ni dans la nuit les blés je ne serai pas même mort je serai un écrivain enfin le un. (p. 38-39)

L'espace-temps du « un », du monde comme manifestation, tient par une absence de disposition qui est l'ouvert au lieu du « vers ». Il écrit le 9 janvier 1985 : « Il est une disposition graphique fatale au murmure le vers » (p. 27). La parole méditante inverse la hiérarchie des parties de la rhétorique en écartant la *dispositio* au profit de l'*inventio*. Cette décision est aussi celle des moralistes du XVII^e siècle qui méditent les ressorts de la vanité, et qui pratiquent « le blanchiment ». C'est le mot que Pascal Quignard emploie au sujet de La Bruyère dans *Une Gêne technique à l'égard des fragments*²¹. Le « blanc » a une valeur pragmatique : elle invite le lecteur à inventer le passage d'un fragment à l'autre, à s'y réfléchir, à y méditer. On peut entendre dans tous les sens cette phrase dans *Le Ciel pas d'angle* écrite à propos de Simon Hantaï : « C'est le blanc qui fait les passages²². » Le blanc est actif, acteur, espace conducteur. Dans *Son blanc du un*, la question est de savoir comment se placer dans la conduction, dans la « question blanche », pour se mettre en disposition subjective, avec le lecteur, de manifestation plurielle et simultanée du monde. La couleur instaure son espace-temps propre qui retient : elle est donc rejetée de *Son blanc du un*, comme l'indique la note du 11 juin 1985 : « Ne pas faire de poème en couleurs. Faire son travail en noir et blanc. Aller par les intermédiaires fabuleux ou sauter fabuleusement les intermédiaires. Vite, vite. À peine jalonner les passages. » (p. 60)

²¹ Publié aux éditions Fata Morgana, 1986.

²² *Le Ciel pas d'angle*, op. cit., p. 69.

La méditation comme soin de dire ce qui reste à penser

La planéité de l'espace-temps méditatif, animée de lignes de conduite qui sont aussi des vitesses, ne tient pas la méditation du monde dans une immanence radicale. Jean-François Lyotard, dans *Discours, Figure*²³, désigne, pour s'en démarquer, une attitude de l'esprit qui exclurait le sensible de toute lisibilité, qui en ferait l'Autre, où l'œil du peintre serait en quelque sorte condamné à surimposer des rapports, une représentation. Lyotard prend la défense d'une localisation de l'œil qui, certes, ne postule pas d'emblée le monde comme discours, mais qui admet la figure déchirante du monde dans le discours. Inventer les rapports du monde ne signifie pas y déceler des unités linguistiques, ni l'interpréter, ce qui reviendrait à lui supposer un verso de signification. Mais il ne s'agit pas non plus d'un *Gegenstand* : faire face n'est pas se tenir en face, à l'encontre. Le discours de *Son blanc du un* se donne cette figure en travail, réfléchissant la modification intérieure de la conscience dont elle procède. Voilà pourquoi les yeux se ferment dans la note du 7 juin 1985, non pour se représenter mais pour ouvrir la conscience à la figure du monde :

Les champs le livre impensable des galaxies baigneuses vertes vécu du train entre Zürich et Berne les yeux fermés les champs le train sont dans le cerveau le tout et ses segments entre le bleu et le jaune les verts fermés les verts ouverts impression divine de voler dans le seigle. (p. 59)

Pierre Hadot écrit que dans les exercices spirituels, la « pensée se prend en quelque sorte pour matière et cherche à se modifier elle-même », mais il ajoute aussitôt : « l'imagination et la sensibilité interviennent d'une manière très importante dans ces exercices²⁴ ». L'expérience poétique touche au sublime par la perception intériorisée d'un monde présent à la pensée sans être d'emblée postulé ni comme objet de pensée ni comme pure extériorité. Sa figure fait livre pour la conscience sous sa figure propre qui n'est pas celle d'un livre donné : « livre impensable des galaxies baigneuses vertes ». C'est un « vécu » intériorisé, survenant dans les intervalles entre les jours du livre, ses dates, et marquant leur occasion dans les notes datées. Voilà pourquoi la parole poétique ne peut dire ce qu'elle médite, qui est de l'ordre de l'événement figural et non de la *mimesis* ou du concept. Dans *Son blanc du un*, la décision de ne pas employer la forme versifiée se rapporte à la quête d'un dire qui ne cherche pas à tracer des lignes prédictives, à ne pas découper les contours de l'être, à ne pas en faire un objet d'emprise. La visée du dire sans vers est ainsi exposée dans la note du 7 janvier 1985 :

[...] un harpon pour harponner le temps l'espace la langue (est de l'espace et du temps) ma mémoire c'est pour tenter de ne plus le faire que je n'en écris pas dans ce livre un vers l'acte de dégoupiller la grenade ici je voudrais laisser faire un livre qui n'explose pas le vers est un tranchant le murmure n'en a pas [...] je ne savais pas comme ce serait dur de n'en plus écrire on est perdu dans l'océan avec les masses mouvantes on est dans l'espace noir houleux sans rayon noir comme ça j'apprends à ne rien dire. (p. 26)

L'exercice de la parole non prédictive construit des relations attributives mobiles, comme dans la note du 30 août 1985 : « Le livre la matière liquide le-nombre-les-êtres qui fonce sous cette surface tous les sillages perdus qui font le livre leurs sillages aimés plus que l'être plus que la surface sont l'être » (p. 85). L'attention à la manifestation et à ses traces qui font le livre ne vise pas une thèse sur un objet : elle rejoint la définition de la méditation comme *Besinnung*, dans laquelle la métaphore liquide est également présente. Heidegger écrit dans la *Lettre sur l'humanisme* : « Depuis longtemps, trop

²³ Publié aux éditions Klincksieck, 1971.

²⁴ *Exercices spirituels et philosophie antique*, op. cit., p. 20.

longtemps, la pensée est échouée en terrain sec. Peut-on maintenant nommer « irrationalisme » l'effort de ramener la pensée dans son élément²⁵ ? »

Néanmoins, la volonté de se porter auprès du « monde comme monde²⁶ » est énoncée dans *Le Ciel pas d'angle*, où Dominique Fourcade rend hommage à Cézanne : « il fallait en finir avec les choses pour en venir au monde. Le monde, sa justesse, son volume, sont un fait d'art. Il entendait la question du monde²⁷. » Le monde adresse, comme phénomène, une question, un appel. Le verbe « entendre » est à prendre au sens perceptif, plutôt qu'intellectuel. À partir de cette question, la quête se tourne vers le monde un, comme totalité de rapports. Entendre la question signifie se disposer soi-même au cœur du monde, comme rapport : « La question est : voulons-nous être des hommes achrones ? Nous ne le voulons pas. Il s'agit d'une immersion. Vouloir devoir plonger au cœur de l'espace temps, croître en lui pour qu'il gonfle et règne en nous²⁸. » Cet échange théorisé dans *Le Ciel pas d'angle* rend compte de la fluidité de l'écriture et des motifs dans *Son blanc du un*, évoquant la plongée aveugle et jouissive dans la dynamique de la *physis*, telle que Pierre Hadot l'identifie dans la « fête » de « chaque jour », partage des images sensibles « que sont le soleil, la lune, les étoiles, les fleuves dont l'eau coule toujours nouvelle et la terre qui fait croître la nourriture des plantes et des animaux ». Ce sont les mots de Plutarque dans *De tranquillitatis animae*²⁹. Toutefois le soubassement métaphysique de cette attitude méditative antique, qui fait de l'homme le spectateur des « images sensibles des essences intelligibles », n'est pas celui de *Son blanc du un*. La manifestation phénoménale du monde, dont la poésie de Fourcade médite les possibilités d'expression, ne tend pas à faire de l'espace-temps un espace de signes mais un espace figural, à penser comme aléthique. Le voilé-dévoilé n'est pas scindé, il se donne simultanément et ni la représentation ni la conceptualisation ne viendraient combler le manque de réalité idéale d'une poésie qui en produirait seulement des signes de surface. Dominique Fourcade écrit : « La surface aimée plus que l'être la surface est l'être » (p. 84).

La *Besinnung* se porte vers ce qui reste à penser, comme ce qui reste à penser. Ce reste inconvertible en représentation dans l'événement figural, tel que Laurent Jenny le situe en poésie, permet de faire coïncider le langage dans *Son blanc du un* et la forme-force du monde comme manifestation. L'événement figural tient à l'inachèvement, à l'absence de résolution sémantique, que Laurent Jenny formule ainsi à partir d'une expérience de lecture d'un poème en traduction :

Un moment, tout est suspendu dans ces quelques mots qui hésitent entre deux articulations syntaxiques et où se dessine une aire de sens en attente. Ce que l'énoncé perd en représentation sémantique, il le gagne d'ailleurs en force tensionnelle. Son inachèvement me mobilise dans un travail interprétatif³⁰ [...].

L'événement ou l'invention dans la poésie se figure dans une relation non réductrice, l'écart avec le monde est maintenu et la conversion des vues intérieures au monde ne le résorbe pas : la tension naît de cette marge impossible mais elle est celle du désir. La note du 17 février 1985 dit cette exigeante tenue : « Rythme sans qualité je dormais contre toi j'étais ton inégal être sans effet de sens tu m'as demandé d'attendre et j'attends tu m'as demandé d'être loin et je dors contre toi loin » (p. 41). L'oxymore arrête, lui-même événement figural dans le discours : il donne à penser ce qui reste à penser, une relation d'amour vers le non-atteint, la parallèle, le proche, vers le non-aimé

²⁵ Martin Heidegger, GA 9, 315. Cité par Adeline Froidecourt, *op. cit.*, p. 832.

²⁶ *Le Ciel pas d'angle*, *op. cit.*, p. 91.

²⁷ *Ibid.*, p. 65.

²⁸ *Ibid.*, p. 66.

²⁹ Cité par Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 55.

³⁰ *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 23.

encore, et pourtant déjà présent dans son rapport de monde avec le monde, postulé déjà là en livre mais insoluble en livre, ne faisant pas un. La note du 1^{er} septembre 1985 le traque dans une fuite en avant :

l'être non aimé du livre l'être en dehors de l'amour du livre ne connaît pas de déflagration il reste à jamais l'espace explosif le partout du livre tout au plus il y a des dégazages des pfaff pfaff des ksitt des ksiieeshsh pfaff en de changeants lieux centraux le un du livre the-inside-of-the-book-the-outside-of-the-book est cet espace introuvable. (p. 85)

L'autre langue, l'anglais, rapproche et écarte en même temps. La disposition d'écoute, d'attention, resserre dans la note du journal cette dynamique centripète. Elle procéderait d'une *prosochè* du livre lui-même, comme attention à soi, dans laquelle Pierre Hadot voit le cœur de l'attitude méditative. Le livre est attentif et ouvert aux allures multidirectionnelles du monde, et c'est ce qui en définit la poétique, dans la note du 23 mai 1985 : « le livre de l'accueil que nous écrivons le contraire du recueil le livre de l'accueil de partout » (p. 54).

« Partout » est ce qui est accueilli, et la forme accueillante. Les deux se disent ensemble, se forment ensemble, en dehors du rapport d'un « je » au « Tout ». La formule déplace la quête spirituelle de l'identité du « je » vers le livre, de l'identité du « tout » vers l'espace « de partout ». Dominique Fourcade aplanit la hiérarchie des instances de la méditation que Plotin distingue dans la sixième *Ennéade* :

En devenant quelqu'un, on n'est plus le Tout, on lui ajoute une négation. Et cela dure jusqu'à ce que l'on écarte cette négation. Tu t'agrandis donc en rejetant tout ce qui est autre que le Tout : si tu rejettes cela, le Tout te sera présent... Il n'a pas besoin de venir pour être présent. S'il n'est pas présent, c'est que tu t'es éloigné de Lui. S'éloigner, ce n'est pas le quitter pour aller ailleurs, car il est là ; mais c'est, alors qu'il est présent, se détourner de Lui³¹.

Le sujet méditatif ne se pose pas en sujet individualisé mais en présence à. Chez Dominique Fourcade, le sujet se livre d'emblée au « partout » et réciproquement se pose comme pluriel : « j'ai commencé ce livre par un chorus sans savoir où je me perdais » (p. 25). Pierre Hadot place au cœur de l'activité méditative l'interlocution, le dialogue avec soi et avec l'autre. Ici, le chorus trace la ligne des voix mêlées, et la polyphonie est aussi un poly-poïein, évoqué dans la note du 3 janvier 1985 : « le livre sans vers n'est pas quelque chose que je fasse il est une récolte on le sème on s'aime je récolte c'est une aspersion » (p. 26). L'homophonie « on le sème on s'aime » rassemble dans la *physis* la relation à l'autre et la germination du monde. Le sujet est libéré de la subjectivité métaphysique de l'ego, de la subjectivité active de l'écrivain, de l'autorité de l'auteur qui augmente le monde. Il est dans le « on » de la co-présence qui se dit relation d'amour, ou relation de reconnaissance aux grands « passeurs ». Mais il ne s'efface pas dans le Tout, pour être avec et ek-sister, il faut se tenir dans l'écriture. *Son blanc du un* médite ainsi sa tenue à l'intérieur des mots « personne » et « rien » qui peuvent être aussi bien négatifs que positifs, et à l'intérieur de la tournure « être aimé » qui peut être aussi bien nominale que verbale passive. Ce travail s'accomplit dans deux fragments en date de la Saint-Valentin, le 14 février 1985 :

Qui êtes-vous quand j'écris je suis quelqu'un qui écrit personne quand je n'écris pas je suis quelqu'un qui n'écrit pas rien quand j'écris je pense à ce qu'il y a de Sumer dans murmure je suis un inégal l'inégal de Cézanne (je ne suis même pas son égal dans la défaite).

Deuxième note du 14 février : « Qui êtes-vous êtes-vous aimé oui je suis aimé je suis l'inégal du fait d'être aimé » (p. 39). La question du nom, de la signature, porte sur le « je » comme sur le texte. Et les dernières pages du livre posent cette hypothèse récurrente, dans plusieurs notes datées du 8 septembre 1985 : « C'est un livre inondé », « C'est un livre d'où s'efface le nom » (p. 87). Puis la dernière note, du 17 octobre

³¹ Cité par Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 20-21.

1985 : « C'est un texte sans nom c'est un corps un livre pour entrer dans un corps c'est un livre entré dans un corps c'est un corps qu'un corps n'oubliera pas » (p. 93).

La méditation comme *Besinnung* est soin du dire. Dans la *Lettre sur l'humanisme*, Heidegger donne le sens d'une attention méticuleuse à ce soin, qui se dépense « avec rigueur », exige la « parcimonie de la parole » : « *die Sparsamkeit des Wortes*³² ». Le refus du nom exprimé à la fin de *Son blanc du un* peut être perçu comme l'accompagnement d'un mouvement ou d'une ligne mélodique, celle d'un saxophoniste de Count Basie, qui relierait les jours et les objets du monde plutôt que de les isoler dans la substantivation, de les classer dans une chaîne encyclopédique ou paradigmatique. Dans *Le Ciel pas d'angle*, la couleur est pensée comme « traité de la nomination des choses³³ ». Dans *Son blanc du un*, la nomination est repensée comme dérivation de chaque nom vers le nom propre, dans un dire qui ravive l'être dans son lieu propre. « Saône » est l'un de ces noms et elle est qualifiée, le 17 février 1985, d'« absolument jeune absolument dite par son nom [...] contenu où tient la totalité du soi » (p. 40). À l'inverse, le nom commun est métissé, comme l'ensemble des signifiants, ce qui le libère de l'univocité de la nomination. Le refus du vers et de son « tranchant » (7 janvier 1985) est l'équivalent prosodique du refus de la substantivation. La ligne est conçue comme une poursuite, un fondu-enchaîné suivant le principe d'une coalescence des signifiants qui prend, le 17 février 1985, le nom grec de la « crase », et l'on entend dans la phrase cette concaténation phonétique (p. 41) : « Saône parole qui savait que je dormais contre elle un trombone t'a modernisée toute la nuit des siècles récents produisant ton son sans effort enfin par douce crase instinctive et comme n'y pensant plus ». Le continuum convertit le langage à la valeur du son, plutôt qu'à celui d'un rythme relevant d'une découpe métrique. Le rythme est dit « sans qualité », comme l'homme de Musil. Les modulations du son, ses mélodies rythment la page à des hauteurs de lignes différentes, selon des vitesses variables, comme le 27 mai 1985, où les lignes fusent simultanément sur la page : le rythme est alors celui du dessin (p. 55). La blancheur du son est celle d'une voix dévocalisée dans le murmure, mais aussi celle de la page qui est le milieu de la parole. La blancheur est le milieu d'un poème du « non-savoir », seul milieu où l'on peut dire, ou faire une diction du monde qui est non-savoir. C'est la grande note du 11 octobre 1985, l'avant-dernière du livre, qui pose cette équivalence : « comment on joue le un comment on joue blanc une mélodie déterminée par son instrument on joue les lèvres neutres [...] il faut jouer jusqu'à un texte alors on ne sait plus quoi l'on joue le monde est un non-savoir » (p. 93). Les lèvres actives dans la neutralité jouent sans savoir quoi : c'est le mouvement des bêtes sauvages dans le premier sonnet à Orphée de Rilke, des « bêtes faites de silence », « *Tiere aus Stille* » qui poursuivent la ligne sonore de « *Da stieg ein Baum* », « *singt* », « *schieg* ». Le chant, le « psaume », dit Dominique Fourcade, fait le lien entre savoir se taire, savoir écouter et savoir dire³⁴ : le soin du dire méditatif a besoin du silence pour ouvrir un lieu de pensée du monde dans le souffle et le son du mot. Dans *Outrance Utterance*, Dominique Fourcade écrit : « En respirant, *Son blanc du un* a été écrit en respirant, en réglant son souffle³⁵. » La technique de soi passe par le corps comme instrument d'une *Dichtung*, d'une diction poétique d'abord audible dans la proximité du murmure, dans le voisinage du monde. La figure de la baleine blanche fait monde dans *Son blanc du un*, en date du 9 janvier 1985 : « Exemple de un les sons des cétacés produits sans corde vocale » (p. 28). Dévocaliser la diction, prendre le risque de déporter le son vers les lèvres (« J'ai

³² Cité par Adeline Froidecourt, *op. cit.*

³³ *Op. cit.*, p. 66.

³⁴ Nous nous appuyons sur les analyses de Michèle Finck dans *Poésie moderne et musique*, Paris, Champion, 2004, p. 121.

³⁵ *Outrance utterance*, Paris, POL, 1990, p. 14.

pris beaucoup de risque avec les lèvres. » p. 92), c'est déployer l'espace de la parole dans un écart au système du signe, dépourvu même d'une suggestion cratylienne de la couleur des timbres ou des accents. Mais la chaleur vient de la vitesse, comme en physique, et comme dans le jazz.

« Ce qui importait c'était de donner à l'un, par l'écriture, sa blancheur. » Cette phrase dans *Outrance Utterance*³⁶ donne la mesure, en quelques mots, de l'ambition d'un livre, de sa quête, et de la disposition poétique qu'elle requérait. La déhiérarchisation des substances, des êtres et des images au sein du langage passe par des techniques de soi et une attitude spirituelle instaurant, par décision et exercice, la possibilité d'une présence du monde et au monde inachevable, dans une vie de relation. Nulle sacralité dans cette psalmodie, mais la reconnaissance de grands ascendants et la conduite sensible au cœur du réel, c'est-à-dire, selon Dominique Fourcade, « tout³⁷ ».

³⁶ *Ibid.*

³⁷ « Le sens du réel, pour moi, c'est le sens du tout. », *Banana Split, op. cit.*, p. 22.