Écrire à la chambre - dispositif poétique et esthétique pratique d'Emmanuel Hocquard

Marie-Jeanne Zenetti

▶ **To cite this version:**

Marie-Jeanne Zenetti. Écrire à la chambre - dispositif poétique et esthétique pratique d'Emmanuel Hocquard. Presses du réel. Emmanuel Hocquard : la poésie, mode d'emploi, 2020. hal-04512988

HAL Id: hal-04512988
https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04512988

Submitted on 20 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉCRIRE À LA CHAMBRE

DISPOSITIF POÉTIQUE ET ESTHÉTIQUE PRATIQUE D'EMMANUEL HOCQUARD

Quand lire c'est jouer : la poésie, mode d'emploi

> Il en va de **lire** comme de voir : on lit et on voit comme on a appris à voir et à lire, de manière compulsive, en ramenant ce qui est inconnu à du déjà connu. C'est-à-dire en annulant. Somme zéro[1].

Ce mode de lecture appris, précise Emmanuel Hocquard, ne fonctionne pas pour les textes qu'il a sélectionnés dans son anthologie de poésie contemporaine, *Tout le monde se ressemble*, publiée en 1995 aux éditions POL. D'Anne-Marie Albiach à Keith Waldrop, les « poètes grammairiens[2] » qu'il y rassemble font achopper cette attitude herméneutique, qui échoue tout autant à « expliquer » les textes d'Hocquard lui-même. C'est que leur poésie définit à nouveaux frais le travail de la lectrice :

> L'obstacle n'est pas dans la difficulté de ces textes. L'obstacle, ce sont vos repères habituels de lecture qui le dressent. Quand vous dites, par exemple, devant une page : « Je ne comprends pas ce que l'auteur veut dire », vous partez du principe qu'il y a là un sens caché que vous n'arrivez pas à saisir. Le problème c'est que précisément vous voulez comprendre ce qu'il a voulu dire. Quelle drôle d'idée. Un poème n'a pas la même fonction qu'un mode d'emploi de machine à laver la vaisselle. De toute façon, comme vous n'êtes pas l'auteur, il y a de fortes chances pour que vous ne sachiez jamais ce qu'il a voulu dire (et il se pourrait que lui-même ne le sache pas toujours très clairement). Ce n'est pas la question. La question est de savoir ce que *vous* pouvez faire de ce qu'il a écrit, « s'il y a assez en vous pour en faire quelque chose »[3].

Il y a du défi dans cette invitation. Il a aussi du jeu, et cela en dépit des « connotations rébarbatives qui s'attachent à la grammaire », dans laquelle Emmanuel Hocquard préfère voir « un jeu d'inventions perpétuelles[4]. » Or un jeu s'apprend, s'invente, il s'explique parfois, mais surtout il se pratique – seul, ou mieux : à plusieurs. C'est d'ailleurs comme une « boîte à jouets » offerte à la lectrice qu'Hocquard

---

[1] Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble*, Paris, P.O.L, 1995. Anthologie de poésie contemporaine commandée par Henriette Zoughébi, Directrice du Centre de promotion du livre de jeunesse en Seine-Saint-Denis. « Tout le monde se ressemble », texte de présentation de l'anthologie, a été republié dans *ma haie, Un privé à Tanger* 2, Paris, P.O.L, 2001, p. 225-243. La citation est extraite de l'entrée « Lire », p. 235.

[2] Emmanuel Hocquard y définit les poètes qu'il a sélectionnés comme « ceux qui ont choisi de mettre plus particulièrement l'accent sur le *langage* lui-même, son fonctionnement et ses fonctions, non pas en linguistes ou en philosophes mais, dirais-je, en *grammairiens* ». Entrée « Intention », dans « Tout le monde se ressemble », *Ibidem.,* p. 231.

[3] Entrée « Lire », *ibid*., p. 236. Emmanuel Hocquard renvoie ici à une phrase du poète objectiviste Louis Zukovsky qu'il aime citer : « Il n'y a aucun mot que vous ne puissiez utiliser si vous avez assez en vous pour en faire quelque chose ». Voir entrée « Sincérité », *ibid*., p. 240.

[4] *Ibid*., p. 232.

définit son anthologie : « un ensemble très ouvert de propositions amusantes et utiles, dont on se servira, si on le désire, pour d'autres jeux de construction. Un *manuel* de lecture[5] ».

Six ans plus tard, dans *ma haie,* Emmanuel Hocquard a dressé l'inventaire de sa propre boîte à jouets poétiques. Parmi les sept index publiés en fin d'ouvrage[6] figure d'ailleurs un index des « jouets[7] », dont certains semblent s'apparenter aux jeux de langage de Wittgenstein (« anecdote », « liste », « carte postale »), d'autres à des formes littéraires connues (« élégie », « sonnet »), tandis qu'un troisième ensemble regroupe des objets qui apparaissent à plusieurs reprises dans l'œuvre : la « table », le « bassin », le « barrage », la « haie ».

Pour tenter d'illustrer et de mettre en pratique la méthode de lecture à laquelle invite Emmanuel Hocquard, son « mode d'emploi » de la poésie, j'ai choisi ici, parmi les jouets disponibles, la sixième entrée de l'index : « *canale* ». Jouer le jeu auquel il nous convie ne nécessite pas de connaissances préalables. Comme dans la plupart des jeux de langage, il n'y a pas de règles définies à l'avance. On apprend en jouant, sur le tas, en manipulant les jouets – en l'occurrence, des textes. Il s'agit de les lire en vérifiant qu'« il y a assez en vous pour en faire quelque chose », en essayant non de comprendre ce que l'auteur a *voulu dire* mais d'examiner ce qu'il *fait* et nous invite à faire.

La partie peut commencer.

Le *Canale* : *« une proposition grammaticale »*

À quoi joue-t-on ? L'entrée « *canale* », dans *ma haie,* renvoie à trois textes, situés respectivement aux pages 85, 251 et 372 du livre. Tour à tour mentionné dans un feuilleton en vers, *Allée de poivriers en Californie*[8]*,* et dans un poème de *L'Année du goujon*[9]*,* le *canale* n'est précisément évoqué que dans une lettre adressée à « Xanthippe ». Décrit comme un « bassin conceptuel extrêmement temporaire », il y est pensé comme la pièce d'un « dispositif » qui comprend également « les deux bassins qui communiquent », « la souche brûlée de l'autre côté de la charmille », « la bambouseraie », « et bientôt le prolongement de la haie[10] ». Ce jouet s'inscrit donc dans une topographie du jardin qui s'étend derrière la « cabane », où d'autres jouets prennent place. Au sein du livre, il n'existe que dans sa relation à d'autres textes, et nous ramène à l'index via les entrées « bassin » et « haie ». Mais *Le*

[5] *Ibid*., p. 226.

[6] Y figurent : un index des animaux, un index des destinataires, un index des groupes, institutions, maisons d'éditions, revues…, un index des jouets, un index des noms, un index des titres et un index des villes.

[7] Emmanuel Hocquard, *ma haie, op. cit.,* p. 574. L'index compte les entrées suivantes : « anecdote », « barrage », « bassin », « blaireau », « cabane », « *canale* », « carte postale », « élégie », « haie », « liste », « phrase », « sonnet » et « table ».

[8] « Ils avaient dîné ensemble au restaurant. Plus tard, /comme ils marchaient sous les étoiles le long du *canale*, / Pise lui avait dit : " Venez chez moi " ». *Allée de poivriers en Californie*, feuilleton publié dans le quotidien *L'In-plano, de janvier à mai 1986*, puis dans la revue *ZUK*. Publié dans *ma haie, op. cit*., p. 69-92.

[9] « Visite au bras mort/ tous les ans de nouvelles chutes cèdent/ – une archéologie de l'eau…/ le petit *canale*/ chute dans le ciment ». « En remontant le courant », dans Emmanuel Hocquard ou Juliette Valéry, *L'Année du Goujon,* éditions À Passage/Le Coupable, 1993, publié dans *ma haie, op. cit*., p. 356-376.

[10] « Chère Xanthippe », dans *ma haie, op. cit*., p. 251.

Canale est aussi le titre d'un texte publié dans *Le Voyage à Reykjavik* (1997), co-écrit avec Alexandre Delay, et qui prolonge la chronique vidéo *Voyage à Reykjavik*, réalisée en 1994[11]. Sous-titré « synopsis », *Le* Canale associe, sur un ensemble de vingt-huit pages, un texte imprimé sur fond jaune pâle et des photographies de différents formats en noir et blanc.

Qu'est-ce que le *Canale* ? La réponse n'est pas simple. On lit ainsi que :

> Le *Canale* est un bassin.
>
> Le *Canale* est un trou dans la terre.
>
> Le *Canale* est un livre qui fait un trou dans ce livre[12].

Mais c'est aussi « une proposition grammaticale », « jeu d'invention » qui prend ici la forme d'une énigme. Car quand on regarde le *Canale*, nous dit le texte, on voit tantôt un carré, comme sur la photo de la page ii, datée du 2 juillet 1995 [**fig. 1**], et tantôt un trapèze, comme sur la dernière photo [**fig. 2**], non datée, page xxviii. On voit aussi parfois « un rectangle parfait[13] », nous dit-on, sans qu'aucune image cette fois n'en témoigne.

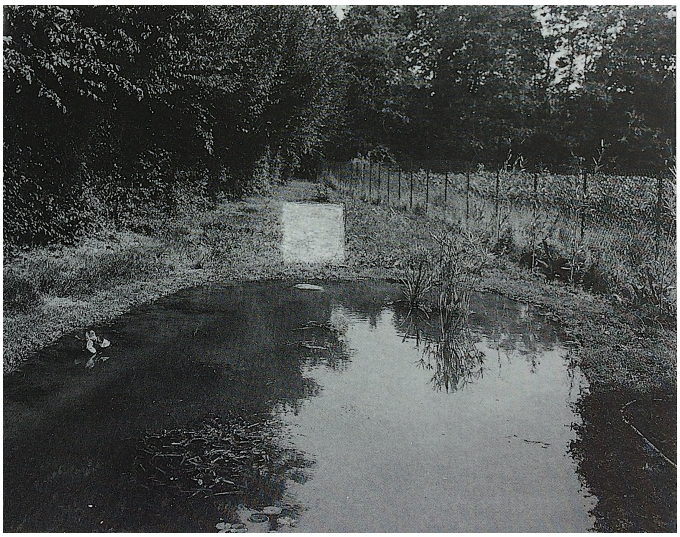

Fig. 1

Fig. 2

L'énigme du *Canale* est donc triple :

a. C'est une disparition : celle du rectangle.
b. C'est aussi un problème de géométrie dans l'espace : comment un carré peut-il aussi être un rectangle et un trapèze ?
c. Et c'est un problème littéraire : comment un livre peut-il rejouer ou donner à voir cette équivalence paradoxale ?

[11] Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *Le Voyage à Reykjavik : chronique,* Paris, P.O.L, 1997. Il est dit que *Le Voyage à Reykjavik* et *Le* Canale fonctionnent ensemble, en « écho » (« Tu dis que ce livre est un écho de notre film », p. 24), et que *Le* Canale constitue à la fois un « trou dans le livre » et un mode d'emploi pour lire *Le Voyage à Reykjavik*.
[12] *Ibidem,* p. x.
[13] *Ibid*., p. iii.

Pour savoir comment faire jouer le *Canale*, il faut donc mener l'enquête. Plusieurs indices permettent d'en reconstituer l'histoire : ils sont disséminés dans le texte éponyme, ainsi que dans plusieurs textes publiés dans *ma haie* [14]. Voici ce qu'en dit le « synopsis » : pendant l'été 1995, deux personnages, « je » et « tu », ont construit derrière la cabane une anamorphose, c'est-à-dire une machine à regarder et à interroger la vision ; ils ont pour cela étendu de la poudre blanche sur l'herbe au fond du jardin, délimitant un projet de bassin qui a depuis disparu, et dont la forme varie selon le point où l'on se place [**fig. 3**][15]. Pourtant, même effacé par la pluie, le *canale* continue de fonctionner comme jouet : il est devenu le nom d'un dispositif poétique, photographique et textuel, qui permet de rejouer l'anamorphose dans l'espace du livre.

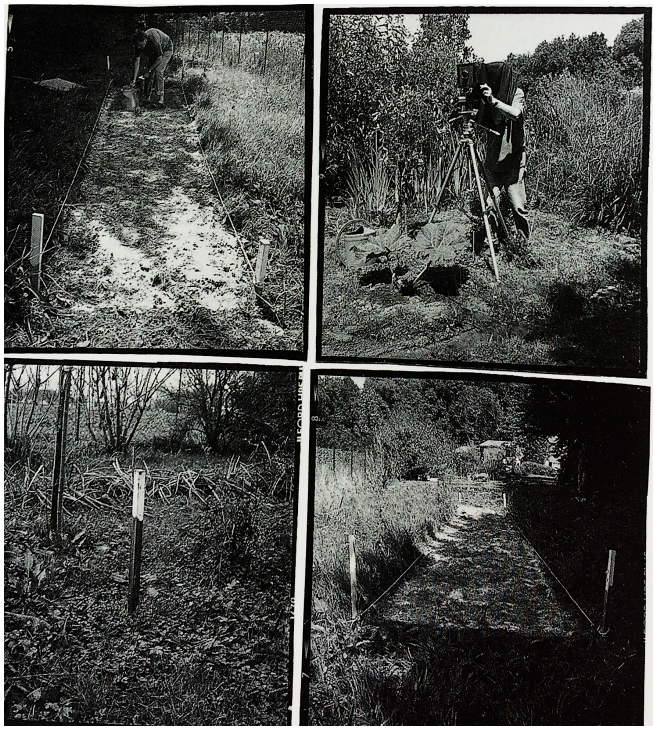

Fig. 3

Comment jouer le jeu de l'anamorphose ? Quand elle prend la forme d'un tableau, d'une sculpture ou d'une installation, la réponse est en général simple : la spectatrice doit se déplacer dans l'espace de façon à trouver le point d'où s'organise la perspective. C'est ce qu'illustre une des anamorphoses les plus célèbres de l'histoire de l'art occidental, le *Portrait des ambassadeurs Jean de Dinteville et Georges de Selve,* peint en 1533 par Hans Holbein le Jeune. La forme étirée figurant en bas à gauche du tableau ne ressemble à rien tant qu'on se situe face à lui. Pour voir ce qu'elle représente, à savoir un crâne, il faut abandonner la position frontale pour regarder l'œuvre de biais. Plus précisément,

[14] Dans *ma haie,* la plupart des textes se référant explicitement au projet du *Canale* ne sont pas référencés dans l'index à l'entrée « *canale* », mais à l'entrée « bassin ». L'index servirait ainsi moins à se repérer qu'à s'égarer dans *ma haie*, en glissant d'une entrée à l'autre. Il est d'ailleurs précisé qu'une des particularités des bassins est de communiquer entre eux.

[15] Voir aussi, par exemple, l'entrée « Solitude » dans *Cette histoire est la mienne (Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie)*, dans *ma haie, op. cit.*, p. 487.

explique l'historien de l'art Daniel Arasse, « pour voir le crâne et l'identifier comme tel, [celle] qui regarde doit […] se placer sur la gauche du tableau, plus bas que son cadre, quelque chose comme à genoux de côté », « exactement au pied du petit crucifix qui, de l'angle supérieur gauche, a le regard porté vers la configuration obscène »[16].

Arasse parle à ce sujet de « conversion du regard », qui donne tout son sens au tableau : une vanité, qui renvoie le pouvoir temporel, politique et scientifique mais aussi le travail du peintre à leur inanité. Vu depuis ce point, c'est tout le tableau qui se défait. L'anamorphose fonctionne ainsi comme un dispositif, c'est-à-dire comme une machine destinée à programmer un certain type de conduite. Le jeu auquel elle invite (le « synopsis », pour reprendre le sous-titre du Canale) se déroule en plusieurs étapes : la spectatrice doit être dérangée dans sa contemplation par le détail obscène ; elle doit identifier l'anamorphose comme telle ; chercher le point d'où elle peut la déchiffrer ; enfin se situer au bon endroit (sous le crucifix) et dans la bonne posture (à genoux). C'est là que se révèle le sens du tableau et que la représentation se défait en tant que construction picturale.

Toute anamorphose pose ainsi deux questions : quelles sont les coordonnées du point où elle nous oblige à nous placer et dans quelle position du corps ? Mais aussi : qu'apprend-on dans ce déplacement de perspective ? Deux questions qu'on peut tenter d'appliquer au livre, ceci afin d'essayer de comprendre comment s'organise l'anamorphose, et ce qui change quand on lit le texte depuis le point où elle nous amène.

Écrire à la chambre

Pour voir le *Canale* comme un rectangle, il faut se placer à un point précis, sur la pierre posée dans le bassin 3[17]. Depuis cette position, nous dit le texte, le *Canale* apparaît comme « un rectangle parfait[18]. » Pourtant, la photographie en vis-à-vis montre un carré : « Vu par l'optique de l'appareil, un carré de champ posé dans le triangle d'herbe[19] ».

Pourquoi la perception et la représentation ne coïncident-elles pas ? C'est un problème de géométrie dans l'espace, dont rend compte la figure ci-dessous [**fig. 4**].

---

[16] « Reconnaissable, échappant au dispositif du point de vue qui règle l'ensemble, la configuration oblique qui flotte et règne sur le devant exige, pour être reconnue, que le spectateur considère la surface latéralement – qu'il perde donc le tableau pour identifier, dans cette anamorphose, une tête de mort, un crâne. Face à l'image, au savoir et à la dignité qu'elle représente, sur le devant de la scène, le détail demeure, au sens propre, une innommable obscénité. Pourtant ce scandale de détail ne vise pas à ruiner le message de l'œuvre ni sa fonction. Au contraire, son éclat contribue à en désigner le sens. Il invite à percevoir le caractère illusoire des glorieuses évidences visibles. Pour voir le crâne et l'identifier comme tel, celui qui regarde doit en effet se placer sur la gauche du tableau, plus bas que son cadre, quelque chose comme à genoux de côté ; il doit adopter, dans la profondeur verticale de l'œuvre, un regard presque latéralement rabattu dans le tableau même. Celui regarde doit donc venir se placer exactement au pied du petit crucifix qui, de l'angle supérieur gauche, a le regard porté vers la configuration obscène. » Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture,* Paris, Flammarion, « Champ arts », 2009 [1992], p. 255.

[17] On pourrait sans doute gloser cette posture : le poète, debout, seul, sur une pierre qui affleure à la surface de l'eau. Mais la méfiance des poètes littéralistes à l'égard de la métaphore invite à considérer prudemment ce type d'interprétation.

[18] *Le* Canale, *synopsis, op. cit.*, p. iii.

[19] *Ibid.*

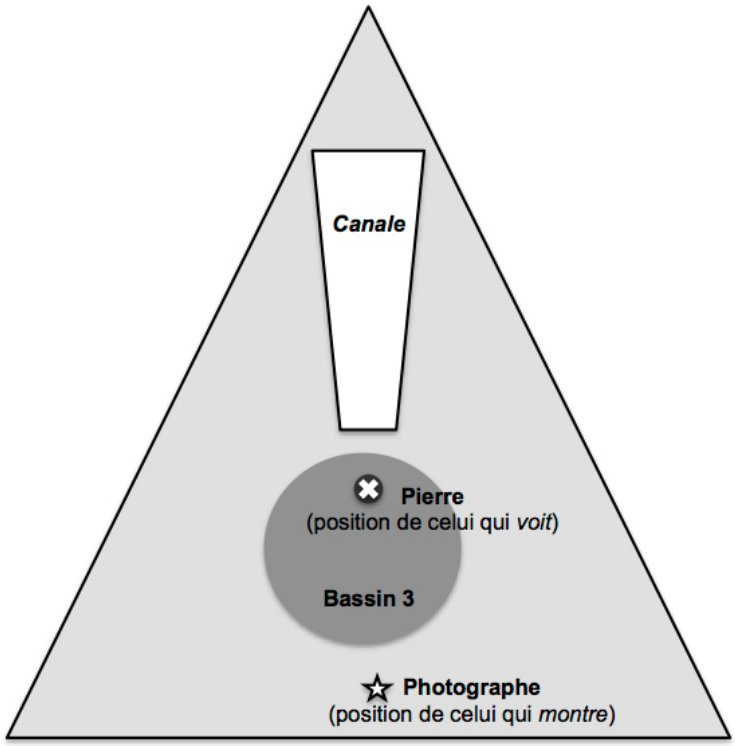

Fig. 4

Dans la partie du jardin située derrière le bassin 3, on a dessiné à la poudre blanche un trapèze, de façon à ce que, depuis la pierre posée dans le même bassin, la déformation de perspective donne l'impression d'un rectangle parfait (c'est à dire que, depuis ce point, que je figure par une croix, les deux bases du trapèze ont l'air de faire la même taille[20]).

Pourtant, l'énigme n'est pas résolue. Pour voir un carré, comme celui qui figure sur plusieurs photographies, il faudrait pouvoir se situer à un second point, reculer jusqu'à ce que la perspective écrase le rectangle. Mais dans ce cas, et si la déformation de perspective augmente avec le recul, ne devrait-on pas voir, au lieu d'un « carré parfait », un trapèze inversé ?

La réponse à cette nouvelle énigme tient au fait que le carré ne s'observe pas directement. On ne le voit, précise Emmanuel Hocquard, que par la médiation de l'appareil :

> Tu dis que *la longueur du bassin sera étudiée pour que, d'un point de vue unique, les quatre côtés dessinent un carré, que l'on voit très bien sur le dépoli de la Sinar ou du Rolleiflex*[21].

Cette indication technique est importante pour l'enquête. Un Rolleiflex est un appareil réflex bi-objectif qui se porte généralement sur le ventre[22]. Le photographe qui photographie au Rolleiflex ne regarde pas directement son sujet à travers l'objectif, comme avec un réflex classique. Pour cadrer la photographie, il faut pencher la tête sur le viseur : on ne prend donc pas en photo ce qu'on voit.

[20] Je remercie Juliette de Laroque et Pascal Poyet de m'avoir communiqué le plan du jardin, publié dans Emmanuel Hocquard, *Silva, variation sur le thème du* jadis *de Pascal Quignard,* Marseille, éditions contrat maint, 2003, dont je reprends ici un fragment en le schématisant.

[21] *Ibid*., p. x.

[22] On devine le Rolleiflex sur une des photographies figurant dans *Le* Canale, page ix, qui représente une silhouette se reflétant dans l'eau. Il s'agit vraisemblablement d'un autoportrait : l'homme qui photographie son reflet ne tient pas l'appareil devant son œil, mais à hauteur de poitrine.

L'image sur le verre de visée est inversée latéralement, et la perspective s'organise à partir du ventre, non à hauteur de regard. En plus, comme le photographe n'a pas l'œil collé au viseur, il voit aussi ses pieds, situés à droite et à gauche de la chambre : il est conscient de sa position dans l'espace, et du fait qu'il fabrique une représentation plutôt qu'il ne capte une perception. La chambre Sinar[23], quant à elle, permet de décentrer, horizontalement ou verticalement, le sujet de la composition, de corriger les déformations de perspective ou de les exagérer. Là encore, on ne photographie pas ce qu'on voit. La chambre crée un espace entre l'œil et la visée qui donne à penser l'image, inversée verticalement sur le dépoli, en tant qu'image.

On pourrait dire de la poésie d'Emmanuel Hocquard qu'elle s'écrit, de la même manière, à la chambre, c'est-à-dire à partir d'un écart qu'elle matérialise, et qui suppose la mise en place d'un dispositif technique complexe (photographier à la chambre demande du temps, et de nombreux réglages). Cet écart peut obliger celui qui écrit à voir ses pieds, ses points de contact avec le sol, à garder en tête que la poésie, et la littérature en général, ne s'écrivent pas dans les limbes et que l'endroit depuis lequel on écrit va informer la représentation (ce que dit très bien, par exemple, *Le Commanditaire*[24]). L'autre apport de cette écriture à la chambre, c'est qu'elle interdit de croire que *montrer* et *voir* sont une même chose. C'est pour cela que le rectangle manque. Le rectangle, c'est ce que « je » voit depuis la pierre du bassin 3, et ce que « je » voit est forcément différent de ce que « je » *montre*.

Si l'on reprend l'enquête avec ces données techniques, on comprend ce qui s'est passé entre les deux photographies du 28 juin et le 2 juillet 1995, dont l'une représente le *Canale* comme un quadrilatère irrégulier, et l'autre comme un carré. La différence entre ces deux images tient à une modification de la perspective, due à un décentrement de la chambre photographique. Et que nous apprend ce déplacement ? Que l'image, quelle qu'elle soit, est toujours produite en rabattant le réel sur deux dimensions. Qu'il faut cesser de croire en ce qu'elle représente pour voir *comment* elle représente, comment elle se construit[25].

Photographier à la chambre permet ainsi de photographier sans être absorbé dans l'image. Démarche que le livre reconduit en construisant une chambre d'écriture et de lecture, et qui rappelle la définition qu'Emmanuel Hocquard, dans *Un Privé à Tanger*, donne de la poésie :

> Une surface réfléchissante peut-être, qui capte d'étranges reflets. Elle ne fait sûrement pas voir les choses elles-mêmes comme la transparence d'une vitre, ni leurs images à la manière d'un miroir, ni le passé à la façon de la mémoire, mais une superposition des énigmes : les images

[23] On peut la voir, p. xx, sur la photographie prise depuis l'autre extrémité du jardin. *Ibid*.
[24] Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire : poème,* Paris, P.O.L, 1993.
[25] Au sujet de la critique de la représentation chez Emmanuel Hocquard, voir Aurélien Talbot, « Traducteur de cailloux : littéralité et traduction chez Emmanuel Hocquard », communication dans le cadre du séminaire « Le réel du poème », Lyon, le 16 décembre 2015, disponible en ligne à l'adresse : http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/2649/files/2016/01/Aure%CC%81lien-Talbot-article.pdf [dernière consultation le 16/10/17].

des choses réfléchies en même temps que le lieu du reflet. La beauté de Méduse dans le bouclier de Persée[26].

L'objectif semble clair : éviter la sidération des images, pour mieux leur couper la tête. Reste la question du pourquoi : chez Holbein, l'enjeu du dispositif pictural, était spirituel, métaphysique. Chez Hocquard, on va le voir, le « but du jeu » de l'anamorphose se situe sur un autre plan, esthétique et politique.

Corrections de perspective

« *Perspective corrections* » (« corrections de perspective ») est une série d'œuvres de *Land Art* produites par Jan Dibbets entre 1967 et 1969 qui interrogent la construction des représentations par la perspective[27]. Dans le *Land Art*, l'œuvre produite *in situ* est rarement directement observable[28] : des films et des photographies, susceptibles (contrairement à l'œuvre proprement dite) d'être exposées dans l'espace du musée ou de la galerie, la documentent sans en tenir lieu[29]. Une production artistique en trois dimensions n'est donc le plus souvent accessible que *via* sa représentation en deux dimensions. L'œuvre de Dibbets radicalise et donne à penser cet écart : dans l'une de ses « corrections de perspective » il a ainsi tracé sur une pelouse un trapèze, avant de la photographier depuis un point précis, d'où le trapèze, déformé par la perspective, apparaît sous la forme un carré.

Devant l'image ainsi produite, il est difficile de ne pas « voir » le carré, là où pourtant nous savons que, dans la nature, existe ou a existé un trapèze. Mais les formes géométriques, semble dire l'artiste, n'existent pas dans la réalité : ce sont des constructions. En les interrogeant comme constructions, Jan Dibbets interroge notre regard sur la photographie, un regard informé par l'histoire de l'art occidental et par ses conventions, dont celles qui régissent la perspective classique[30]. Le point d'où nous percevons le carré est donc un point de l'espace : celui occupé par le photographe et sur lequel la photo nous permet de nous projeter. Mais c'est aussi un point historique, qui délimite le cadre à travers lequel nous voyons les choses.

---

[26] Emmanuel Hocquard, *Un privé à Tanger,* Paris, P.O.L, 1987, p. 82.

[27] Cf. Mary L. Coyne, *Correcting Perspectives : Jan Dibbets and an optical conceptualism,* Masters of Arts en histoire de l'art, California State University, Long Beach, mai 2013, disponible en ligne à l'adresse : https://pqdtopen.proquest.com/doc/1417668419.html?FMT=ABS [dernière consultation le 16/10/17].

[28] C'est une telle impossibilité de l'expérience esthétique que rejoue *Le* Canale. Comme l'écrit Hocquard dans *Cette histoire est la mienne,* « [l]a pierre à fleur d'eau (une île) qu'on a placée dans le bassin 3 est le *seul* point de vue depuis lequel *je* ou *tu* peux voir le trapèze blanc comme un rectangle parfait. Mais pour le voir, il faut y aller soi-même ». *ma haie, op. cit.*, p. 487.

[29] Ce que Benjamin Riado appelle, après Derrida, des *parerga*. Benjamin Riado, *Parergon. Introduction à une herméneutique documentaire dans l'art contemporain : le cas du Land Art*, thèse en esthétique soutenue le 29 janvier 2013 sous la direction de Dominique Chateau, Université Paris I. À paraître aux Presses universitaires de Vincennes. L'introduction est consultable en ligne à l'adresse : https://www.academia.edu/9958619/PARERGON._Une_herm%C3%A9neutique_documentaire_dans_lart_contemporain_le_cas_du_Land_Art_introduction_chapter [dernière consultation le 16/10/17].

[30] Pour un aperçu des « Perspective corrections », voir notamment la page que lui a consacré Fosco Lucarelli sur le site *Socks* : http://socks-studio.com/2016/04/25/perspective-corrections-by-jan-dibbets-1967-1969/ [dernière consultation le 16/10/17].

Ces constructions et ces formatages du regard existent aussi dans la langue : c'est ce qu'Emmanuel Hocquard appelle la grammaire. Sa poésie interroge la manière dont ces règles informent nos perceptions du réel, la façon dont elles conditionnent ce que nous voyons, pensons, disons, écrivons[31]. Il ne s'agit pas seulement de repérer dans la langue des « mots d'ordre[32] », mais aussi et surtout de réfléchir aux moyens qui permettent de donner ces règles à voir en tant que règles. Si la poésie peut quelque chose, c'est rendre visible l'étau qui conditionne nos représentations et nos discours : s'intéresser au « moule » qui les informe, montrer ce qu'il cache et quel ordre il impose. C'est non plus appliquer la grammaire, mais faire de la grammaire, en énoncer les règles et les interroger dans leur arbitraire : rendre visible le cadre en tant que cadre[33].

Or, ce travail n'est possible que depuis l'intérieur de la langue[34]. Il n'y a pas de dehors de la grammaire, ou de la représentation. Tout ce que peut tenter de faire le poète, c'est de chercher un point où la grammaire se donne à voir comme construction : ce que permet l'anamorphose, ou, dans un autre registre, la littéralité. Que ce soit quand il déconstruit Bondy-Nord en tant que fiction, dans *Le Commanditaire*, ou quand il s'interroge sur les énoncés, il s'agit toujours pour Emmanuel Hocquard de vérifier ce qu'affirme le dernier sonnet d'*Un test de solitude* : « Grammaire et fiction sont un[35] ». Le travail du poète est de faire jouer ces fictions pour les montrer en tant que telles[36]. Et c'est à démonter cette grammaire du visible et de la langue que l'on joue en acceptant de manipuler, comme autant de jouets, les bassins et la haie, la cabane et la table, mais aussi la phrase et l'anecdote. Le *Canale* constitue un système de représentations qui ne sont vraies, chacune, qu'à un moment donné, depuis certaines coordonnées du temps et de l'espace, et ce dispositif anamorphique devient un lieu de

[31] C'est ainsi la « rengaine grammaticale » qui explique que « tout le monde se ressemble ». Mais les « poètes grammairiens » transforment cette « Loi », ce « code de règles fixes et autoritaires qui régissent notre langage et donc notre pensée » en un « jeu d'inventions perpétuelles » en exposant les rouages de la langue. *Ma haie, op. cit.*, p. 231-232.

[32] Hocquard emprunte l'expression à Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, 2 : Mille Plateaux,* Paris, Minuit, 1980.

[33] « Comme il existait autrefois des écrivains publics, nous devrions pouvoir aller trouver le garagiste-grammairien du quartier pour qu'il nous dise ce qui cloche dans nos énoncés et comment décoincer ce qui coince. Je suis aujourd'hui convaincu que nous avons moins besoin d'écrivains, de linguistes ou de philosophes (sauf si ce sont des gens comme Wittgenstein ou Gilles Deleuze qui travaillent sur des dispositifs de pensée plutôt qu'ils n'exposent des théories) que d'ingénieurs grammairiens du langage ordinaire […] ». Emmanuel Hocquard, « Entretien avec Stéphane Baquey » [1995], publié dans la revue *Prétexte,* n°7, repris dans *ma haie, op. cit.,* p. 279.

[34] C'est ce qu'affirme Ludwig Wittgenstein quand il dit que « les limites de mon langage sont les limites de mon monde ». *Tractatus Logico-philosophicus*, trad. Gilles-Gaston Granger, coll. « Tel », Gallimard, Paris, 2010, p. 94, propositions 5.6-5.62.

[35] Emmanuel Hocquard, *Un test de solitude,* Paris, P.O.L, 1998.

[36] Emmanuel Hocquard écrit ainsi, dans *Le Commanditaire* : « Ce que j'ai découvert, c'est que Bondy *Nord* est une fiction fabriquée de toutes pièces, quoi que puissent penser ou confirmer les acteurs de ce drame ordinaire. […] Comme l'a excellemment observé Steven Marcus, " le travail du privé est lui-même une activité créatrice de fiction, une découverte ou une fabrication de quelque chose de nouveau dans le monde, ou de caché, de latent, de potentiel ou encore à développer." Et il ajoute : " Son principal effort est de rendre la fiction des autres palpable en tant que fiction, invention, dissimulation, fausseté et mystification. Quand une fiction devient visible en tant que telle, elle commence à se dissoudre ou à disparaître "». *Op. cit.* , n.p.

mise à l'épreuve de l'illusion d'optique qui interroge la notion de représentation et déconstruit sa naturalité[37].

En manipulant les images et les énoncés, il s'agit donc d'abord, pour Emmanuel Hocquard, de mettre en œuvre une esthétique pratique, qui privilégie l'expérimentation aux discours théoriques de l'esthétique traditionnelle. Le jeu, sérieux sans être grave, engage une pensée esthétique en acte. Il peut ainsi avoir des conséquences concrètes, pour peu qu'on accepte de suivre jusqu'au au bout l'invitation à considérer « ce qu'on fait » de ces fictions que le dispositif poétique exhibe et ébranle.

Je voudrais pour finir revenir sur une de ces fictions grammaticales : le pronom « je », qui renvoie, dans la langue, non à une intériorité, mais aux coordonnées d'un point depuis lequel l'énonciation s'organise[38]. C'est ce que dit la fin du Canale :

> Nous pouvons seulement dire : si vous voulez voir ce rectangle parfait, il vous faut aller vous-mêmes sur la pierre. De là, vous le verrez comme je le vois. La seule chose que je peux vous montrer, c'est une photographie de moi sur la pierre d'où je vois le rectangle parfait[39].

« Je » n'est pas ici à entendre au sens biographique : sur la photographie en vis-vis, on ne reconnaît pas la silhouette d'Emmanuel Hocquard, mais celle d'une femme nue, de dos [**fig. 5**].

Fig. 5

Cette disjonction a un sens : dans la représentation, « je » devient « [elle] »[40].

---

[37] Dans l'article qu'il consacre au Canale : *synopsis,* James Petterson propose ainsi de définir le travail d'Emmanuel Hocquard en termes d'« écriture anamorphique ». Il rapproche la définition hocquardienne de « l'anamorphose en écriture » comme « regard de désobéissance précise à l'intérieur d'une perspective » (Le Canale, *op. cit.,* p. vi) de la « lecture anamorphique » que le philosophe Slavoj Žižek théorise, à partir du concept lacanien d'anamorphose, comme le processus permettant de prendre conscience de l'incohérence fondamentale d'une construction idéologique. James Petterson, « *Tu vois ?* Anamorphic Writing in Emmanuel Hocquard's LE *CANALE* SYNOPSIS », in *French Forum,* vol. 37, n°3, Automne 2012, p. 129-141.

[38] À ce sujet, voir notamment l'entrée « Je » dans *Tout le monde se ressemble, op. cit.*, p. 233-234.

[39] *Le* Canale, *op. cit.*, p. xxvii-xxviii.

Il n'existe ici aucune représentation possible de ce que je vois par observation directe. Je peux seulement t'en faire une description, aussi exacte que possible. Prends-la comme une indication.

Je vois le *Canale*[41].

Une grande partie de la poésie d'Hocquard converge vers cette indication, définie comme une « indication de solitude[42] ». La lectrice est invitée à se projeter sur les coordonnées d'un point défini par le « je ». Mais se projeter n'est pas s'identifier : c'est se placer à un point de perspective. Et si j'ai parlé de « lectrice » dans cet article, ce n'était pas non plus à prendre dans un sens biographique ; plutôt comme une indication, une invitation à se projeter sur une pierre d'où d'autres mots d'ordre de la grammaire deviennent visibles. Résoudre l'énigme géométrique et grammaticale, jouer le jeu du *Canale* et « en faire quelque chose » suppose en effet de prendre conscience que celui qui photographie, qui dit et qui montre n'est pas situé sur le même plan de l'espace que celle qui lit et regarde. Que c'est uniquement grâce à un appareillage complexe, linguistique et technique, que le livre peut nous donner les indications nous permettant de nous projeter sur la pierre depuis laquelle il s'écrit.

Les livres d'Emmanuel Hocquard construisent ainsi des chambres, où la grammaire, sans s'annuler, parvient à se montrer du doigt, des chambres qui corrigent les mots d'ordre de la perspective. Mais pour fonctionner, le dispositif poétique doit montrer la machinerie de la représentation. Quant à la lectrice, elle doit accepter de se saisir des fictions qu'on lui tend, et pour cela occuper la position ménagée par le texte en se l'appropriant. Retourner la perspective contre elle-même, comme le regard de Méduse dans le bouclier de Persée, c'est, au-delà du cadre délimité par la seule visée de l'appareil, rappeler à chacune et à chacun l'existence de ces deux pieds qui l'ancrent dans le sol, sur la pierre du bassin 3, mais aussi les outils, techniques et cognitifs, à travers lesquels le réel lui apparaît. Car ce sont ces données – physiques, techniques, linguistiques mais aussi idéologiques, sociales, historiques, culturelles – qui définissent les coordonnées d'un « je », et déterminent tout ce qu'elle voit, ou croit voir.

Marie-Jeanne Zenetti

Université Lyon 2

---

[40] Emmanuel Hocquard écrit : « Question : Peut-on penser *je* comme sujet sans en faire *il* ? / Réponse : C'est impossible. […] Confronté à ce problème grammatical, l'élève Narcisse invente la littérature, en confondant *je* et *il*. » *Ibid*., p. ix.

[41] *Ibid*., p. xxviii.

[42] « Il n'existe aucune représentation possible de ce que je suis *seul* à voir « par observation directe », depuis mon île. Je peux seulement en faire une description aussi exacte que possible. Ma description est une indication. Une indication de ma solitude. » *Cette histoire est la mienne (Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie)*, dans *ma haie, op. cit*., p. 487.

Table des illustrations

L'ensemble des photographies sont tirées de *Le* Canale, *synopsis,* publié dans Alexandre Delay et Emmanuel Hocquard, *Le Voyage à Reykjavik, chronique,* Paris, P.O.L., 1995.
Crédits photographiques : les auteurs et Juliette Valéry.

Figure 1 : Photographie sans titre, p. ii.
Figure 2 : Photographie sans titre, p. xxviii.
Figure 3 : Ensemble de quatre photographies sans titre, p. xx.
Figure 4 : Plan schématique d'une partie du jardin établi à partir des indications figurant dans les textes. Un plan complet du jardin a été publié dans Emmanuel Hocquard, *Silva, variation sur le thème du* jadis *de Pascal Quignard,* Marseille, éditions contrat maint, 2003.
Figure 5 : Photographie sans titre, p. xxvi.