



N°2 Cartes et plans

- Isabelle Chol

Le modèle cartographique dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard

La référence cartographique est relativement fréquente dans la poésie d'expression française depuis les années soixante. Emmanuel Hocquard, l'un des représentants de cette génération d'écrivains, évoque à de multiples reprises, les cartes géographiques. Ce sont celles de son enfance. La carte est aussi cet objet imaginaire construit dans le texte littéraire. Son évocation accompagne une réflexion sur la littérature mais aussi une pratique de l'écriture proche de la description d'objets ou de fragments. De fait, la référence archéologique est aussi fréquente chez les poètes de cette génération, d'Emmanuel Hocquard à Gérard Titus-Carmel. S'il ne s'agit pas pour le poète de vénérer le passé ni d'exprimer sa nostalgie d'un monde disparu, le texte, la « géographie grammaticale » dont parle Claude Royet-Journoud¹ mettent en scène la dislocation, la perte, et ce qui reste, c'est-à-dire aussi bien les morceaux d'une carte incomplète. Sous la plume d'Emmanuel Hocquard, la carte prend ainsi divers aspects et aussi diverses valeurs qui permettent de rendre compte de l'activité du poète, de ses choix et de ses rejets. Ces valeurs peuvent être analysées à partir d'un mouvement de renversement qui fait de la carte géographique l'envers de la création poétique et qui

¹ « Une jetée noire. Géographie grammaticale et nocturne. Agrippé à l'air sans le savoir. Alimentant la perte. » (Claude Royet-Journoud, « L'Amour dans les ruines », dans *Les Objets contiennent l'infini*, Paris, Gallimard, 1983, p. 51).

conserve cependant certaines de ses fonctions au sein même du texte poétique. Ce sont donc plus largement les paradoxes du rejet et de l'attrait pour les cartes qui seront ici interrogées.

Dans « Le bouclier de Persée » (PT, p. 78 et suiv.)², Emmanuel Hocquard évoque son enfance et les cartes géographiques présentes dans le bureau de son père. Elles sont à l'origine d'une expérience analogique :

Dans le bureau de mon père il y avait un très grand paravent. Sur une des faces s'étalait une carte générale et muette de la Méditerranée, bleue et blanche. C'est sur l'un des panneaux de cette carte que j'ai remarqué pour la première fois que la représentation de la mer Egée ressemble à la silhouette d'un lion bondissant. L'autre côté du paravent représentait une carte détaillée de la Grèce antique, noire et rouge comme les vases, avec les noms des villes et des îles tracés en caractères grecs (PT, p. 79).

Le regard que porte l'enfant sur la carte est double. C'est celui de la rêverie analogique qui permet de voir la mer Egée comme un « lion bondissant ». C'est aussi celui de la comparaison suscitée chez l'enfant par un savoir sur les vases antiques grecs. L'analogie poétique est complétée par l'analogie scientifique. Aucune description de la représentation n'est proposée ici. La découverte de la carte, c'est celle des formes, des couleurs qui présentent un territoire, un espace présent ou passé, et que s'approprie l'enfant. C'est aussi celle de ce qui s'y trouve inscrit, ces signes qui désignent des villes et des îles, des lieux qui n'ont de réalité pour l'enfant que dans le tracé des lettres, des « caractères grecs ».

La carte est ainsi décrite succinctement dans sa matérialité. Certes sa valeur de *représentation* n'est pas oubliée. Et c'est bien là la caractéristique principale de la carte par rapport à sa fonction utilitaire : dessiner un espace, le représenter, c'est tenter de se l'approprier. Et la Grèce antique que représente la carte évoquée par le poète est aussi le lieu où s'élaborent les bases cosmographiques et mathématiques de la cartographie moderne. L'opération de conception que suppose la carte s'accompagne d'une projection mesurée. C'est cet aspect de la carte géographique que retient Emmanuel Hocquard dans « Il rien » (PT, p. 51 et suiv.). Après avoir cité les deux opérations principales permettant la représentation, le « coefficient de réduction qui s'appelle

² Emmanuel Hocquard, *Un Privé à Tanger*, Paris, P.O.L., 1987, pp. 78 et suiv. (PT dans le texte).

échelle, et les indications de position qui s'expriment en position de longitude et de latitude » (« Il rien », PT, p. 52), le poète conclut :

On retiendra donc qu'une carte est la représentation réduite et chiffrée d'une réalité préalablement connue. Et on notera que la démarche intellectuelle qui préside à son établissement est identique, dans son principe, à celle de toutes les sciences de l'homme.

La carte est ainsi une image, dans le sens de ce qui est à voir, et surtout dans le sens de ce qui donne à voir une réalité déjà là. Elle relève alors du miroir. Mais l'image ne saurait se confondre avec son objet. À l'ouverture de la section intitulée « Légendes », dans *Album d'images de la Villa Harris* (AI, p. 15)³, cette citation de Lucrèce rappelle la coupure irréductible entre le réel et son reflet :

Tels que les font apparaître les miroirs ou la surface réfléchissante des eaux, les simulacres puisqu'ils reproduisent l'aspect même des choses ne peuvent être que des images matérielles détachées des objets⁴.

Le miroir est donc paradoxalement ce qui crée la distance. Il en est de même de la métaphore. Dans « Il rien », elle désigne l'opération de transposition que suppose la carte :

Nous savons bien ce qu'est une carte. C'est la transposition d'une réalité abstraite (le terrain) à une fiction concrète (sa représentation). Autrement dit, c'est une métaphore. Mais cette métaphore a ceci de particulier qu'elle offre des garanties concernant la vérité qu'elle est censée charrier : c'est une métaphore chiffrée (« Il rien », PT, p. 52).

La métaphore est, dans son sens propre, un déplacement, un « transport »⁵. La métaphore chiffrée peut sembler distincte de la métaphore poétique, plus proche de la rêverie libre, elle partage toutefois avec celle-ci la distance que crée le déplacement et le

³ Emmanuel Hocquard, *Album d'images de la Villa Harris*, Paris, Hachette Littérature, 1978, p. 15 (AI, dans le texte)

⁴ De même, Claude Royet-Journoud déclare, dans *Les Objets contiennent l'infini* : « l'image / entretient / la perte » (*Op. cit.*, p. 23).

⁵ Dans sa *Conversation du 8 février 1982* avec Claude Royet-Journoud, Emmanuel Hocquard évoque le véhicule motorisé aperçu sur l'île de Symi : « [...] sur le flanc de cette espèce de camion il y avait, peint en grands caractères grecs, le mot "metaphorès", c'est-à-dire, littéralement, "transports". Et là on en revient aux mots qui se mangent eux-mêmes quant au sens, parce qu'on avait devant nous, à la lettre, une métaphore. Or une métaphore "à la lettre" ce n'est plus une métaphore » (*Un Privé à Tanger*, p. 160).

« paraître »⁶. Elle est aussi un leurre, celui de la vérité ou du sens qui n'est toujours qu'une doublure, que projette le sujet⁷ :

Aussi longtemps que la parole maintint l'éloignement, que la métaphore pût doubler le monde de sens, la vie resta en mon pouvoir. Je jouais de ma voix contre l'air, de ma parole sur la pierre, lorsque l'accident eut lieu. Sous le choc, l'enveloppe protectrice se déchira sans bruit et, dans la perte du sens qui s'ensuivit, la distance s'abolit brusquement. La chose écrite (*scripta*) se mit à faire monde. Et je sus que je périssais emmuré à mon tour dans les choses (AI, p. 36).

Opposée à cette certitude de l'homme, « mesure de toute chose »⁸, la poésie n'est pas une représentation, mais la présentation d'un espace, dans le sens concret du terme, l'espace de la page où prennent place les mots et les lignes, une géographie que met en scène « Une » et que le poète présente en ces termes :

... à cause de
l'incertitude qui pesait sur l'existence d'un sujet,
l'événement resta non conjugué et la métaphore tomba
en panne. Dès lors la langue ne put qu'étaler
géographiquement UNE par séries discontinues de
lignes, comme une somme inachevée au lieu d'un tout
(AI, p. 43).

La poésie d'Emmanuel Hocquart tente ainsi de répondre à ce constat, formulé dans « Il rien » :

La littérature en général et la poésie en particulier échappent-elles au modèle cartographique ? Mises à part quelques poches de résistance ou d'indifférence, la réponse est non. La littérature y obéit comme le reste ; simplement elle s'y conforme différemment (PT, p. 53).

⁶ Dans « Prenez-le vivant » (PT, pp. 61 et suiv.), Emmanuel Hocquart évoque l'œuvre de Claude Royet-Journoud et le « renversement où "ce silence / est un point d'appui", grâce à la représentation de l'être par analogie, le paraître ».

⁷ Les réflexions d'Emmanuel Hocquart sont de ce point de vue proches de celles de Friedrich Nietzsche qui formule ainsi ce rapport de l'homme à la vérité : « Qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniques et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible (...). Celui qui cherche de telles vérités ne cherche au fond que la métamorphose du monde en les hommes, il aspire à une compréhension du monde en tant que chose humaine et obtient, dans le meilleur des cas le sentiment d'une assimilation [...] » (*Le Livre du philosophe* [1872-1875], Paris, Aubier, Flammarion, 1958, pp. 182 et 187).

⁸ Friedrich Nietzsche, *Op. cit.*, p. 187.

La question qui se pose alors n'est pas celle d'un refus possible de la carte, mais plutôt d'une autre façon de la concevoir :

Mais comment échapper au naturalisme inhérent à toute représentation ? Comment sortir de l'hypocrisie moraliste qu'implique l'espace cartographique ? (PT, p. 53)

Le refus de l'hypocrisie suppose alors que la carte se coupe de cette transivité illusoire avec le réel, qu'elle se donne pour ce qu'elle est, une « représentation vide », sans donné préalable. Le modèle que prend Emmanuel Hocquard est ainsi la carte de *L'Île au trésor*, dont les indications de positions, latitude et longitude, ne correspondent à aucune île réelle. De fait, « la carte ne représente rien. La métaphore ne fonctionne pas comme attestation d'une vérité, mais comme un mensonge ». Et si « rien, à notre grande satisfaction, c'est également : chose » (PT, p. 54), la carte de Flint est alors l'indice que le récit et l'écriture relèvent non pas de la *mimèsis* mais de la *sémiosis*. Plus précisément, ils construisent un espace propre à accueillir le « rien », la « chose », ce qui passe, un « espace inaugural » (PT, p. 54). Tout l'oppose à l'espace du cartographe : d'un côté la métaphore chiffrée, de l'autre ce « carré aux contours invisibles, non situable et non chiffrable » ; d'un côté la métaphore qui « double le monde de sens », de l'autre l'espace « insignifiant » (PT, p. 55).

De fait, la réflexion d'Emmanuel Hocquard prolonge celle de Stéphane Mallarmé. « Rien n'aura eu lieu que le lieu »⁹ : la négativité devenue *chose*, contenue dans la restriction, est reformulée ainsi dans « Il rien » : « le récit ne tient pas d'autre place que le lieu du récit. J'ai désigné le livre » (PT, p. 55). Le livre ainsi conçu doit prendre ses distances avec toute velléité de représentation. Au « non-lieu » qu'est le livre par excellence de la tradition occidentale, la Bible, « matrice exemplaire de la pensée cartographique » (PT, p. 56), s'oppose l'« espace-récit de l'écriture » (PT, p. 55), de la chose écrite. Au fil de ce cheminement, la carte que privilégie le poète n'est pas celle du cartographe, mais de l'augure, qui correspond à celle que Deleuze et Guattari, dans « Rhizome »¹⁰, opposent au calque. Et si le récit « tire sa pertinence non d'un dehors mais de l'espace qu'il inaugure, s'il est le lieu d'une lisibilité » (« Il rien », PT, p. 56), la poésie en fait aussi et surtout un espace scriptible.

⁹ Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914 (rééd. 2006).

¹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Rhizome » [1976], dans *Mille Plateaux*, Paris, éd. de Minuit, 1980.

La poésie porte encore la trace du modèle cartographique. Si la carte propre à rendre compte du récit est celle de Flint, avec ses coordonnées précises qui ne renvoient à aucun lieu préexistant au texte, celle qui préside à l'élaboration du poème, plus particulièrement des *Élégies*¹¹, est une carte incomplète dont justement manquent les coordonnées. L'élégie VI (E, pp. 33-34) évoque ainsi d'abord la forme géométrique de la surface : « Un long quadrilatère d'est en ouest ». Les première et dernière séquences du poème font se succéder verticalement les noms de la légende : « forêt, steppe, désert, forêt dégradée, zone cultivée sans irrigation », puis « maïs, betterave, forêt de chênes, ferme forteresse, glaisière, église romane ». La « représentation vide » est ici mise en scène par le rectangle qui précède systématiquement les noms, simple forme géométrique dont ne reste que le contour, en l'absence de tout signe visuel. Seul subsiste, dans le corps du poème, un symbole qui figure un palmier et qui sert de signe à la « palmeraie », désignée par le mot isolé de la légende.

Ce qui reste de la carte, ce sont donc des traces de légende et une simple forme d'ensemble non mesurée. Le rectangle vide met en scène non seulement l'absence de situation des éléments énumérés mais aussi l'absence du système de représentation propre à la carte géographique. La langue est elle-même touchée par cette absence. Elle se fait simple expression ou inscription, succession¹² ou combinaison de mots (« des étés torrides, des hivers pluvieux »). Et cette combinaison assure le lien avec le passage central de l'élégie, par la reprise du nom « hiver ». Une actualisation spatiale et temporelle est posée : « Un hiver à Provins (Seine et Marne) ». Mais la séquence reprend le mode énumératif pour évoquer ce qui reste, le « cimetière d'objets indestructibles ». À la légende de la carte, répond une liste dont les noms, sans déterminants, sont placés à la suite : « frigidaire, bidons, heaumes, journaux du soir ».

Le poème se construit ainsi à partir de l'inscription de ces mots formant une légende que l'on peut encore entendre dans le sens propre de ce qui est à lire¹³. La légende, c'est encore la représentation déformée de l'histoire, celle de ce « chevalier

¹¹ Emmanuel Hocquart, *Les Élégies*, Paris, P.O.L., 1990 (E, dans le texte). L'ouvrage reprend les sections « Une élégie », « Élégies 2 » et « Élégies 3 » publiées dans *Les Dernières Nouvelles de l'expédition sont datées du 15 février 17..*, Paris, Hachette Littérature, 1979.

¹² Et l'on peut ici penser à Georges Perec qui, dans *Espèces d'espace* (Paris, Galilée, 2000 [1974]), évoque la carte des anciennes éditions du *Petit Larousse illustré*, et propose une liste de mots pour toute description du lieu, qui n'existe que dans l'écriture même.

¹³ *Legenda*, du verbe *legere*, signifie *ce qui doit être lu*.

défenseur du Comté de Champagne » qu'évoque l'élégie. Et si la légende cartographique est incomplète, l'aspect partial et donc partiel de la légende historique ou de la fable est aussi mis en scène par la brève anecdote sur le trépas du chevalier, présentée entre parenthèses : « (celui-là, il est vrai, s'en fut allé / pisser loin des remparts, face à la côte d'Ile-de-France, / au cœur d'un bois de pin, / et trépassa). »

Ces premières observations sur les références cartographiques dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard mettent en valeur le lien entre la réflexion et la pratique du poète. Cette pratique révèle l'influence du modèle de la carte, une fois opérée la conversion de la *mimèsis* en *sémiosis*, et après la mise en doute de tout fonctionnement sémiotique faisant du signe un outil de la représentation. Quels aspects de la carte peuvent alors rendre compte d'une écriture qui se donne comme une simple inscription, et qui, en tant que style (ou stilet) est l'outil d'une présentation, d'une « manière de faire des mondes »¹⁴ ? Que devient aussi l'élégie dans ce contexte où elle ne saurait être un acte de remémoration ni de déploration ?

Le premier aspect que l'on peut ici retenir, c'est le primat accordé à l'espace. La carte est ainsi essentiellement un objet, réduit à une surface plane, sans épaisseur, qui s'inscrit dans une pensée du support. Elle possède les caractéristiques de la photographie telles que les présente Emmanuel Hocquard dans sa *Théorie des Tables*¹⁵ :

Une photographie
n'a ni passé ni futur

L'autre côté est blanc

¹⁴ L'expression est de Nelson Goodman (*Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, 1978), auquel Paul Ricoeur fait référence. Ce dernier cite notamment, dans *Du Texte à l'action* (Paris, Le Seuil, « Points-essais », p. 247), la « théorie des symboles généralisés chez Nelson Goodman dans *The Languages of Art* : tous les symboles — de l'art et du langage — ont la même prétention référentielle de "refaire la réalité" ». Si, comme le souligne alors Paul Ricoeur, la structure narrative participe à un « effet d'augmentation iconique », qui est aussi le propre du mythe, la réflexion d'Emmanuel Hocquard va au-delà de ce premier mouvement qui lie le *muthos* à la *mimèsis* : il ne s'agit pas de « refaire la réalité » mais de la produire, de « faire des mondes ». De fait, la formule de Nelson Goodman trouve un écho sous la plume d'Emmanuel Hocquard dans ces quelques mots qui terminent la citation proposée plus haut : « La chose écrite (scripta) se mit à faire monde » (*Album d'images de la Villa Harris*).

¹⁵ Emmanuel Hocquard, *Théorie des Tables*, Paris, P.O.L., 1992, p. 26 (TT, dans le texte).

La photographie comme la carte, en tant que simples surfaces, relèvent alors d'un temps phénoménologique¹⁶ :

Tu dis maintenant

Maintenant veut dire ce qui arrive
n'est pas arrivé n'arrivera pas

Veut dire une surface

(TT, p. 41)

Et l'autre côté blanc de la photographie est aussi celui de la carte. Emmanuel Hocquard inscrit de même la phrase dans ces sortes d'objets qui n'ont d'existence que par la surface qu'ils donnent à voir :

Une table est un dessus

Une phrase n'a pas d'envers
une photographie est sans dos

(TT, p. 30)

La définition de la table rejoint la description succincte de la phrase ou de la photographie : elles désignent ensemble un espace plan dont seul le recto fait événement. Et si cet événement peut être aussi bien attaché à celui du souvenir¹⁷, il ne saurait être le support d'une déploration du passé. De même, si la poésie d'Emmanuel Hocquard recèle des indices d'un passé disparu, elle en consigne simplement les fragments, renversant par là la tonalité dominante du genre élégiaque associé depuis l'Antiquité à l'expression de la douleur et de la nostalgie, du deuil ou du regret. Plus proche de la photographie ou de la carte que du chant plaintif, l'élégie d'Emmanuel

¹⁶ Dans la *Conversation du 8 février 1982*, Claude Royet-Journoud, évoquant et citant Wittgenstein, conclut en ces termes : « L'accident est notre seule possibilité de lisible. "Le monde est tout ce qui arrive" » (*Un Privé à Tanger, Op. cit.*, p. 163). De même, alors qu'Emmanuel Hocquard interroge Claude Royet-Journoud sur la distance que suppose une phrase de *L'Amour dans les ruines* (« C'était il y a longtemps. Ainsi devraient commencer tous les récits »), Claude Royet-Journoud formule la perception phénoménologique du temps comme un espace qui est essentiellement une surface : « Ce que je donne est dans la surface ; il n'y a pas d'en-deçà » (*Conversation du 8 février 1982*, dans *Un Privé à Tanger, Op. cit.*, p. 169).

¹⁷ « Que montre une photographie / que ne montre-t-elle pas ? L'énoncé d'un souvenir / lui tient lieu de légende » (*Ibid.*, p. 27).

Hocquard¹⁸ opère un renversement de valeurs, qui touche l'objet archéologique lui-même :

*ce sont les plaques romaines
dont la matière
trouve sa pleine valeur depuis
qu'elles ne nous servent plus
à savoir
combien de généraux moururent
dans le combat
ou quel chemin nous mène
au forum ou au marché*

(E, p. 61)

« L'élégie inverse fuit les représentations »¹⁹. Le passé demeure sous la forme de traces, qui ne peuvent trouver place que lors d'une nouvelle « distribution », dans un espace présent. Dans « Les espions thraces dormaient près des vaisseaux » (*Album d'images de la Villa Harris*), le récit de la découverte de vestiges romains par l'archéologue Montalban s'accompagne du constat de l'impossible reconstitution des anciennes fresques à partir de leurs fragments (AI, p. 31). Mais il conduit alors à une autre découverte, sous forme d'hypothèse :

En revanche, cette irréductibilité du fragment à réintégrer l'ensemble originel amorça, par le biais des lacunes, la disparition du support et la perte définitive du modèle, l'hypothèse d'une nouvelle redistribution du monde, née du hasard de ces éclats auxquels quinze siècles d'ensablement avaient conservé aux couleurs une étonnante fraîcheur [...] (AI, p. 32).

Emmanuel Hocquard cite ce texte, quatorze ans plus tard, dans « Un Malaise grammatical » (TT, non paginé) et le présente comme un « dispositif qui allait s'imposer à [lui], au fil des années, comme méthode de travail, d'écriture et de traduction ». Cette méthode est proposée dans *Les Associations ne sont pas libres*, citées encore dans « Un Malaise grammatical ». Le poète évoque la table comme un outil de travail, la surface plane qui accueille les éléments. Le geste consiste à « jeter, à plat, une collection aléatoire d'objets de mémoire », puis à les formuler, dans des connexions

¹⁸ Voir à ce sujet l'article de Glenn Fetzer, « L'élégie en jeu chez Emmanuel Hocquard », dans *Élégies*, revue *Babel*, Université du Sud Toulon-Var, n°12, 2005, pp. 287 à 297.

¹⁹ Emmanuel Hocquard, *Ma Haie*, Paris, P.O.L., 2001, p. 480.

logiques non causales, donc opposées à toute composition chronologique orientée. C'est la même méthode qui fait du poète un « traducteur de cailloux » (TT).

Son activité est alors plus proche de celle de l'archéologue²⁰ que de l'historien. Liée aux sciences de la nature, l'archéologie se construit à partir de sources mortes et de choses matérielles. L'archéologue collecte, inventorie, décrit les objets découverts. Il conserve les indications concernant le lieu précis de la découverte et leur position que pourra expliciter un relevé topographique. De même, les poèmes d'Emmanuel Hocquard relèvent d'une écriture tabulaire. Ils proposent des listes de choses sur le modèle des légendes cartographiques mais aussi des inventaires archéologiques. Évoquant la collecte des cailloux ou bouts de verre sur les plages de Paros et de Délos, il précise encore : « J'ai recueilli ces objets dans des enveloppes blanches sur lesquelles j'inscrivais scrupuleusement le lieu exact, le jour et l'heure de la cueillette » (AI, p. 72). Extraits toutefois de leur contexte, les éléments étalés ou jetés sur la table composent un nouveau dispositif. La surface plane de la table ou de la carte est alors le lieu où ils sont tous placés au premier plan²¹ et où leurs relations font émerger des lignes et des formes.

La description minimaliste des lieux met en valeur des formes géométriques, des couleurs, et des lignes. Dans « La ligne claire », Emmanuel Hocquard évoque le travail d'abstraction de la description comme une « transposition, ou une métaphore noire » (PT, p. 135). Mais « la ligne claire », c'est aussi une simplification :

Que faut-il entendre par « la ligne claire » ? Ce concept que j'emprunte à Ted Benoît dans le domaine de la bande dessinée, désigne le trait net des contours, la simplicité des images, la clarté des couleurs, l'absence d'effets psychologiques ou dramatiques obtenus par hachure et par ombres, etc. La référence, ici, est par excellence *Tintin*.

En littérature, la « ligne claire » correspondra au texte immédiatement lisible, à la syntaxe simple, aux mots et aux tournures déjà investis d'une signification familière. Bref, une technique minimale de représentation qui donne l'impression de la transparence et propose une lecture irrécusable (PT, p. 132).

²⁰ Dans *Album d'images de la Villa Harris*, les références aux découvertes archéologiques sont fréquentes (cf. pp. 71, 72 et 73).

²¹ « Il y a la ville. Ce qui figure. L'eau est au premier plan. La pierre est au premier plan. Ce qui est, toujours, devant. Neige ou vent. (Épreuve de la surface). L'ombre est au-dessus » (*Album d'images de la Villa Harris*, *Op. cit.*, p. 37).

Le « domaine d'élection de la *ligne claire* » (PT, p. 132) que propose Emmanuel Hocquard est celui des descriptions de Fromentin. Le passage qu'il cite alors, extrait d'*Une année dans le Sahel*, correspond à cette orientation de la description vers un matérialisme qui privilégie une simplicité lexicale et syntaxique et une neutralité du ton. Ce sont aussi les caractéristiques des descriptions de peintures que l'écrivain et peintre lui-même propose dans *Les Maîtres d'autrefois*²².

L'acte de transposition que suppose le dessin, le plan et l'écriture ouvre ainsi la voie à une simplicité, simplicité de ces « lieux domestiques » et de leur « petite langue de tous les jours, la petite langue concrète dont chaque mot servait à nommer une chose ou une personne existante » (« Le bouclier de Persée », PT, p. 80). Cette « langue pauvre dans sa précision, économe d'adjectifs, d'adverbes, d'images et de métaphores », est celle de l'enfance, évoquée dans « Le bouclier de Persée ». Mais Emmanuel Hocquard la rapproche de celle de la poésie « qui semblait une espèce de petite langue domestique à l'intérieur de la langue en général » (PT, p. 82), désignée comme une « énigme », autant que le sont les choses une fois la « petite langue » de l'enfance disparue. Le dernier paragraphe du texte fait écho aux réflexions du poète sur le modèle cartographique. Il réitère le leurre du miroir tout en maintenant la possibilité d'un reflet duquel s'absentent les choses²³ au profit du lieu où apparaît le reflet, le rien ou la chose :

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 des choses réfléchies en même temps que le lieu du reflet. La beauté de Méduse dans le bouclier de Persée (PT, p. 82).

Ainsi, Emmanuel Hocquard oppose aux descriptions des romanciers ou poètes romantiques, réalistes et naturalistes, un « autre usage de la description. Celui qui, comme chez Lucrèce, propose un degré zéro de la narration, quelque chose comme une première prose du monde. La description a, dans ce cas, partie liée avec l'origine, la nature des choses, même si, comme chez Lucrèce, il n'y a pas de nature et, partant, pas

²² Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, 1876.

²³ Et l'on pense encore ici à Mallarmé, et à la fleur *absente de tous bouquets* (« Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2003, p. 213.

d'origine des choses. Alors, mettons, avec l'origine de l'écriture » (PT, p. 135). À la suite de Mallarmé, Emmanuel Hocquart se déclare ainsi plus attaché à la nature des choses qu'à l'être. Et la rectification que propose le poète, de l'origine des choses à l'origine de l'écriture, suppose aussi que toute description est un avènement, l'avènement d'un monde qui se construit dans le langage, et dont la trace écrite est le témoin, comme peut l'être la carte. Dans le livre, le texte est une matière graphique, l'écriture est conçue dans sa matérialité plastique, qui prend forme dans les mots et la syntaxe.

La langue du poète relève d'une simplicité qui correspond aussi à l'activité cartographique. La carte et surtout le plan, plus que la peinture dont les liens avec la poésie ont été déterminants dans l'évolution de cette dernière au fil du XIXe siècle, sont propres à rendre compte de cette simplicité qui ne traduit pas seulement un mouvement vers l'abstraction, mais une autre façon de figurer un univers à partir de précisions documentaires qui concernent la matière. Ainsi, les références aux lignes et aux formes, qui permettent de délimiter un espace, sont fréquentes. Et la désignation des lieux s'effectue souvent par le recours à un vocabulaire géométrique. Elle est complétée par une caractérisation objective concernant les couleurs, ou simplement évaluative dès lors qu'elle indique les dimensions :

Les collines sont de couleur blonde ou rose, et parmi ce rose ou ce blond entrent de petits carrés d'un vert vif (AI, p. 16).

lignes et lignes blanches, *l'étendue prenait les yeux* (AI, p. 17).

De l'autre côté de la haie. Quatre murs. Vers la fin de l'après-midi. Un grand carré fermé par quatre murs. Blancs. Loin de la ville (...)

(...) La porte haute. Du même bleu que la mer et le ciel. L'arête d'angle des hauts murs. La ligne verticale qui divise la couleur : rien qu'un changement de couleur (AI, p. 77).

Dans la langue du poète, les mots sont choisis dans la stricte limite des besoins du dessin et du souci d'exactitude dans la description. Au nom s'ajoute un adjectif qualificatif :

Si on vous dit :
dessinez une orange...
Vous demandez :

une orange verte, mûre, grosse, petite, ronde ?

Pour la dessiner exactement
il faut vous dire comment elle est

(« Trois leçons de morale », II, *Les Dernières Nouvelles de l'expédition*)²⁴.

Dans cette syntaxe minimale, le complément du verbe n'apparaît aussi que par nécessité syntaxique et sémantique. C'est ce que souligne le troisième poème des « Trois leçons de morale » :

Si je dis :
Une hirondelle vole,
on me comprend.

Si je dis :
Une hirondelle rase,
on me demande :
Elle rase quoi ?
La rue,
le toit,
le pré ?

Il me manque un renseignement.
Par exemple :
Une hirondelle rase le toit.
Il a suffi d'ajouter le complément.

Ainsi, parfois,
Le verbe a besoin d'un complément

(DNE, p. 106).

Les poèmes des *Dernières Nouvelles de l'expédition* sont construits sur le modèle de la description d'objets telle qu'on la trouverait sous la plume de quelque archéologue. Dans « Cyanos », les terres cuites sont décrites au moyen d'adjectifs objectifs, aux contours relativement stables :

²⁴ Emmanuel Hocquart, « Trois leçons de morale », II, dans *Les Dernières Nouvelles de l'expédition*, *Op. cit.*, p. 108 (DNE, dans le texte).

Ces terres vernissées sont enduites
d'une couche silico-alkaline colorée en bleu
tirant parfois sur le vert
ou simplement laissées avec la couleur blanche

(DNE, p. 112).

Si les modalisateurs sont présents (« parfois », « simplement »), le regard du descripteur est celui du scientifique qui ne manifeste aucun engagement affectif. Dans le poème qui suit « Cyanos », « La panthère », ce « félin sculpté / dans un bloc de dolomite rouge et blanche », qui « a été trouvé en Jordanie », est encore décrite au moyen d'adjectifs de couleur. Présenter un espace, sur le modèle de la carte, ou un objet, sur celui de la description archéologique, supposent une même simplicité qui retient essentiellement les formes mais aussi les couleurs qui y sont « enfermées »²⁵ ou constituent « une mesure »²⁶.

L'écriture scientifique est ainsi une autre façon de se libérer du primat que l'énonciation peut accorder au sujet psychologique. Comme pour la photographie ou la cartographie, l'œil demeure bien un organe de la perception, mais l'écriture s'est débarrassée de tout ce qui était susceptible d'oublier la simple nature physique des choses. Et cette nature physique est aussi celle de l'écriture dans son sens concret, de graphie. La « disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots »²⁷ est ainsi reprise par Emmanuel Hocquard qui ne se contente pas de décrire des objets archéologiques dans leur matérialité mais qui fait de la page un espace matériel où vient s'inscrire un texte aux dimensions plastiques.

Le primat accordé à la surface plane reprend ainsi du modèle cartographique sa fonction non pas de représentation mais de présentation d'un espace susceptible d'être arpenté. Gilles Deleuze et Felix Guatarri soulignent, dans *Mille plateaux*, qu'écrire, c'est « arpenter, cartographier, même des contrées à venir »²⁸. Emmanuel Hocquard évoque régulièrement cette expérience du parcours, qu'il s'agisse de la navigation (« Le

²⁵ « Les couleurs sont enfermées », écrit Claude Royet-Journoud dans *Les Natures indivisibles* (Paris, Gallimard, 1997, p. 30).

²⁶ Le traitement de la couleur peut encore être rapproché de ce constat de Claude Royet-Journoud : « la couleur est une mesure » (*Les natures indivisibles, Op. cit.*, p. 34).

²⁷ Stéphane Mallarmé, *Op. cit.*, p. 211.

²⁸ *Op. cit.*

chant séculaire pour un nomarque », DNE, p. 103) ou de l'arpentage (DNE, p. 104). La carte se fait cadastre, et « Le chant séculaire pour un nomarque » précise ainsi la définition de la « nome » : « Petite division administrative dans l'ancienne Égypte » (DNE, p. 100).

Si l'une des caractéristiques du poème réside ainsi dans ses descriptions objectives, il est lui-même un objet à voir, un espace à arpenter, notamment dans les *Elégies* (« Elégie IV », E, pp. 60 à 62) :

*8 décembre : il nous reste encore quelques couleurs
sordides, nettes et éclatantes*

oriflammes
de Noël
ou forteresse de pommes de pin
& argent

(publicité pour des agrumes
importés de Bethléem)

tandis que les kakis finissent de mûrir
dans le froid

et que Wall Street sera fermée jeudi
jour de deuil national
pour le décès de l'ancien président

Negras pizaras entre blancos dedos

ICI flambent : le feu
et de l'autre côté

*ce sont les plaques romaines
dont la matière
trouve sa pleine valeur depuis
qu'elles ne nous servent plus
à savoir
combien de généraux moururent
dans le combat
ou quel chemin nous mène
au forum ou au marché*

et ce

dialogue intérieur
: ne savais

rien du tout de lui (Olson)	
quand j'	ai mis
	les martins-pêcheurs dans Élégie 3
	et sauf erreur s'y trouvent encore
ainsi je	vais réunissant les fils

.....

Le décalage des lignes sur la page construit des axes verticaux multiples. Le blanc interlinéaire délimite des blocs de textes. Ils trouvent aussi leur spécificité dans le jeu des caractères choisis : l'italique ou les lettres capitales instaurent une différence qui renforce la distance spatiale entre les blocs textuels. Mais la distance est aussi construite par le blanc intra-linéaire, qui isole les mots ou groupes de mots, et participe non plus à la construction de blocs mais à la dislocation des énoncés. Le travail du poète est alors reformulé à la fin du texte : réunir les fils épars permet de construire un espace qui prenne en compte la fragmentation. La page propose un espace à parcourir, selon des itinéraires matérialisés par la limite entre le blanc et les blocs textuels ou les lignes d'écriture. Poème à entrées multiples, il prend ainsi les caractéristiques de la carte ouverte, qui sont aussi, pour Deleuze et Guattari celles du rhizome : « La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications »²⁹.

La référence cartographique conduit ainsi Emmanuel Hocquard à une réflexion sur l'écriture, en tant que transposition mais aussi construction et investissement d'un espace. Elle pose le problème de la représentation et de sa conversion en simple présentation, et accorde une place centrale à une esthétique de la surface et du support. L'absence d'épaisseur et de revers est une façon de reformuler l'expérience phénoménologique du temps et de l'espace, cet affrontement à « ce qui arrive ». La

²⁹ *Mille plateaux, Op. cit.*

surface, c'est celle de la carte, de la photographie, du dessin ou de la couche archéologique. Sa lecture s'effectue sur le mode de la description objective qui fait du poète un « traducteur de cailloux » ou d'objets, proche du naturaliste ou de l'archéologue. Formes, lignes, couleurs constituent les éléments de base d'une écriture de laquelle est exclu tout investissement affectif. Écriture objective ou littérale, elle est une façon d'ouvrir un espace sur la page qui est à son tour, comme la carte géographique ou le plan, à parcourir en suivant les lignes ou les fils qu'il propose.