



HAL
open science

Contre l'image poétique : la nudité comme objet chez Emmanuel Hocquard

Marie Kondrat

► **To cite this version:**

Marie Kondrat. Contre l'image poétique : la nudité comme objet chez Emmanuel Hocquard. *Travaux de littérature*, 2021, 33, pp.331-340. hal-03497620

HAL Id: hal-03497620

<https://hal.science/hal-03497620>

Submitted on 20 Dec 2021

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.

Marie KONDRAT

Contre l'image poétique : la nudité comme objet chez Emmanuel Hocquard

Travaux de littérature, n° 33, « Poétique(s) de l'objet », Myriam Marrache-Gouraud dir., Genève, Droz, 2021, p. 331-340.

Le recueil *Méditations photographiques sur l'idée simple de nudité* (2009) d'Emmanuel Hocquard¹ soulève frontalement le problème de l'identification de l'objet au moyen de l'écriture poétique. Cette interrogation est menée dans le recueil selon deux cadres de référence distincts et parallèles. Le premier concerne le langage dans son potentiel à différencier objet et idée, objet et catégorie, objet et sujet ; il renvoie à l'intérêt du poète pour la philosophie du langage de Ludwig Wittgenstein et son refus de la « fatalité analogique, métaphorique² » de la langue poétique. Le second cadre s'étend au-delà de l'écriture comme médium et prend la photographie comme modèle formel pour mettre à l'épreuve la nudité en tant qu'objet. C'est donc en convoquant une image, image photographique, que le poète parvient à mieux en refuser une autre, image rhétorique. Partant de cette hypothèse, l'article propose d'examiner les implications esthétiques et la portée critique d'une telle approche intermédiaire de l'objet, qui se veut à l'écart de toute expérience subjective.

No ideas but in things

La question de la possibilité de penser la nudité non pas comme une catégorie de l'objet, mais comme un objet en soi³ se pose chez Hocquard à la fois comme un problème de langage et comme un problème de perception. Tout au long du recueil, le sujet de l'énonciation s'applique à extraire la nudité du domaine des idées pour la placer *devant soi*⁴ : il cherche à l'appréhender conjointement aux moyens proprement langagiers, d'expression écrite, et avec le sens de la vue médiatisé par la photographie.

La critique a souvent souligné, tout comme Hocquard lui-même, le lien fort entre son œuvre et la théorie du langage de l'auteur de *Tractatus logico-philosophicus*⁵. Dans ce texte

¹ Emmanuel Hocquard, *Méditations photographiques sur l'idée simple de nudité*, Paris, P.O.L., 2009.

² Jean-Marie Gleize, *Littéralité : Poésie et figuration. A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Questions Théoriques, 2015, coll. Forbidden Beach, p. 486.

³ Suivant la distinction heideggerienne entre la chose autonome (*Selbstand*) et l'objet tel qu'il est pris dans une relation avec le sujet (*Gegenstand*), je propose cette formule de l'*objet en soi* pour souligner une certaine autonomie de l'objet dans la conception de Hocquard. Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1980, coll. Tel, p. 196.

⁴ À ce titre, la nudité chez Hocquard constitue bien un « objet » au sens heideggerien du terme : « Une chose autonome peut devenir un objet, si nous la plaçons devant nous, soit dans une perception immédiate, soit dans un souvenir qui la rend présente » (*ibid.*). On rappellera que le terme « objet » provient du latin *obicere*, « jeter ou mettre devant » : voir à ce sujet Henri Stappers, *Dictionnaire synoptique d'étymologie française, donnant la dérivation des mots usuels classés sous leur racine commune et en divers groupes : latin, grec, langues germaniques, celtique...*, Paris, Larousse, 1900, p. 138.

⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993. Voir sur ce point Jean-Pierre Cometti, « Emmanuel Hocquard et le rhinocéros de Wittgenstein », *Critique*,

datant de 1921, Ludwig Wittgenstein part d'un présupposé que l'usage qu'on fait du langage est *a priori* erroné, voire piégé, dans la mesure où un énoncé ne peut avoir de signification précise absolue. Wittgenstein s'interroge alors sur les conditions de possibilité d'une perfection du langage : il présume l'existence d'un lien logique entre la syntaxe de l'énoncé et la structure du phénomène qu'il désigne ; mieux encore, selon lui, ce lien logique devrait être construit et démontré par le langage lui-même. Voici donc un premier point de contact avec le recueil de Hocquard qui propose une thématization explicite des figures de style, telle la comparaison ou la métaphore. Parfois, l'évocation d'un procédé rhétorique s'accompagne de son exemplification par la nudité, comme dans le poème XIX : « la nudité est tautologie. Elle n'explique rien, rien de l'explique. Elle est elle-même⁶ ». Redoubler le poème par un commentaire revient à dépasser la définition strictement linguistique de la tautologie comme « proposition creuse et vide », pour la concevoir comme un « modèle de vérité » qui permettrait de libérer l'écriture des confusions et la doter de l'assurance⁷. Au-delà de son efficacité nominative, la tautologie apparaît ici comme « le meilleur et le plus sûr indicateur du réel⁸ », selon la formule de Clément Rosset lecteur de Wittgenstein.

D'autres conditions de « vérité » par le langage énumérées par Wittgenstein entrent en forte résonance avec la poétique hocquardienne et ses propres références littéraires. Ainsi le principe d'un mot pour un objet, un objet pour un mot⁹ rejoint le motif de décomposition sémantique récurrent chez Hocquard et qui constitue, en plus, un hommage intertextuel à Alberto Caeiro, hétéronyme de Fernando Pessoa et précurseur de la phénoménologie. Le tout premier poème de *Méditations photographiques sur l'idée simple de nudité* opère un détachement de l'attribut (absence de vêtements) de son objet (nudité), ce qui permet d'appréhender celui-ci en tant que tel :

Quand on dit « un cube rouge », est-ce qu'on parle d'un cube de couleur rouge (peint ou coloré en rouge) ou d'un rouge cubique (un rouge en forme de cube) ?

La même question se pose avec « x nue » [...]

Nudité et absence de vêtements sont deux choses¹⁰.

Une visée comparable, celle de libérer les objets des catégories qui leur sont attribuées depuis l'extérieur, était au cœur de l'entreprise de Caeiro :

[...] les papillons n'ont ni couleur ni mouvement,

n° 735-736, 2008/8, p. 669-676, consulté le 2 juin 2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2008-8-page-669.htm>.

⁶ Emmanuel Hocquard, *Méditations photographiques...*, *op. cit.*, p. 29.

⁷ Clément Rosset, *Le Démon de la tautologie* suivi de *Cinq petites pièces morales*, Paris, Éd. de Minuit, 1997, p. 13-16. L'auteur y reprend en partie les réflexions de Wittgenstein sur la tautologie.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁹ Ceci est exposé par Ludwig Wittgenstein dans les sections 3.323-3.325 du *Tractatus logico-philosophicus* (*op. cit.*, p. 46-47).

¹⁰ E. Hocquard, *Méditations photographiques...*, *op. cit.*, p. 11.

tout de même que les fleurs n'ont ni parfum ni couleur.
C'est la couleur qui est colorée dans les ailes du papillon,
dans le mouvement du papillon c'est le mouvement qui se meut,
c'est le parfum qui est parfumé dans le parfum de la fleur.
Le papillon n'est qu'un papillon
et la fleur n'est qu'une fleur¹¹.

Le mouvement du poème (XL) correspond aux quatre phases de l'identification de l'objet : le constat d'un étonnement, une précision par la négation, une autre précision aux moyens de la tautologie, et une conclusion déceptive sur l'identité de l'objet, elle aussi exprimée en forme de tautologie. La reconnaissance du caractère artificiel des attributs (couleur, odeur, mouvement) donne à fixer les objets (papillon, fleur) dans leur immanence pure, comme si leur perception était libérée de tout intermédiaire. Un autre poème de Hocquard (XLVI) illustre bien la filiation entre les deux auteurs, car il reprend la même technique de dissociation entre l'objet et ses propriétés pour l'appliquer à la nudité : « Pour dire le parfum d'une fleur, c'est de la fleur qu'on parle, pas du parfum. De la même façon, pour dire la nudité, on ne parle pas de la nudité mais d'un corps nu¹² ». Bien que la démarche de Hocquard soit plus allusive et moins systématique que celle de Caeiro, ils se rapprochent dans la même volonté de trouver une adéquation entre l'objet et le mot, soit d'intensifier l'existence de l'objet au moyen du langage tout en le plaçant dans une relation d'immédiateté avec le sujet de la perception.

Si l'on reprend un autre impératif défendu par Wittgenstein, celui de la clarté¹³, la stratégie poétique de Caeiro peut être interprétée comme suit : il est impossible de dire le monde dans sa totalité, et tout ce qui est dit ne peut se rapporter qu'à des fragments. Cette observation n'est qu'en partie valable pour Hocquard dans la mesure où son écriture se justifie elle-même par le biais des « scolies », où l'écriture assume sa propre nécessité du « dire ». Dans un essai autobiographique *Ma vie privée*, Hocquard motive son choix du médium littéraire par la fonction pensive de l'écriture : « J'écris parce que j'ai besoin d'écrire pour réfléchir. Je suis ainsi fait. J'ai besoin de réfléchir par écrit¹⁴ ». Les scolies constituent justement un symptôme saillant de ce besoin, car ils offrent un commentaire critique au corps des textes, eux-mêmes déjà dotés d'une grande réflexivité.

La photographie comme prothèse placée devant l'écriture (le mot « photographie » figure dans un encadré au tout début du recueil) cristallise la dimension métapoétique de

¹¹ Fernando Pessoa, *Poésies d'Alvaro de Campos (avec) Le Gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro*, Paris, Gallimard « Poésie », 1987, p. 92.

¹² E. Hocquard, *Méditations photographiques...*, *op. cit.*, p. 56.

¹³ « [T]out ce qui proprement peut être dit peut être dit clairement, et sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence » (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 31).

¹⁴ E. Hocquard, « Ma vie privée », *Revue de littérature générale*, n° 95/1, « La mécanique lyrique », Paris, P.O.L., 1995, p. 226. Je pense aussi à Jacques Derrida qui définissait l'écriture comme un moyen de maîtriser l'indicible : « Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l'écrire » (Jacques Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 209).

l'œuvre. Convoquée comme un modèle de représentation, et non comme un support illustratif¹⁵, la photographie vient rappeler ici une autre source importante de l'héritage poétique de Hocquard. Il s'agit de la poésie objectiviste américaine qui émerge dans les années 1920 et qui, comme plusieurs autres courants artistiques de cette époque (le cubisme par exemple), s'est beaucoup penché sur la question de l'objet¹⁶. Ayant participé directement à la réception des objectivistes en France, notamment par la traduction des textes de Charles Reznikoff et par l'édition des anthologies poétiques, Hocquard adhérait sans réserve à leur mot d'ordre : « *No ideas but in things* — Pas d'idées sinon dans / à travers les choses / objets¹⁷ ».

Il faut préciser que le terme même de l'objectivisme, indiquant la primauté de l'objet et la mise à distance de la subjectivité lyrique, a été emprunté par le groupe à Ezra Pound et a d'abord servi de nom à la publication commune des objectivistes, *The Objectivist Press*. Dans ses écrits sur l'imagisme, Pound préconisait une posture d'observation et un « traitement direct » des objets, sans symboles excessifs ni métaphores inutiles¹⁸, ce qui l'a conduit vers une notion d'« image objective ». Contrairement à l'image « subjective » qui émane de l'esprit, l'image « objective » est reconduite dans l'esprit depuis le monde extérieur, sans qu'elle perde ses propriétés d'origine¹⁹. La tâche du poète consisterait à saisir cette empreinte extérieure à l'esprit puis à la transcrire avec le plus de justesse possible. Les poètes objectivistes s'appuient sur ces postulats pour élaborer une esthétique de captation du réel proche des arts dits mécaniques, avec un style sobre et proche du langage courant, en utilisant même des techniques d'enregistrement²⁰. Ces choix poétiques qui dotent l'écriture d'une

¹⁵ Sachant que Hocquard lui-même pratiquait la photographie et certains de ses textes sont illustrés de représentations visuelles, par exemple, *Le Commanditaire* (Paris, P.O.L., 1993) avec les photographies de Juliette Valéry.

¹⁶ Je renvoie ici à une étude de Serge Fauchereau, chapitre « VIII. La poésie en Amérique : l'objectivisme », dans : *Lecture de la poésie américaine*, Paris, Éd. de Minuit, 1968, p. 125-140.

¹⁷ Il s'agit d'un slogan de William Carlos Williams, repris et traduit par Jacques Roubaud dans son texte introductif « De l'objectivisme », *Europe*, n° 578-579 « Une littérature méconnue des U.S.A. », juin-juillet 1977, p. 32.

¹⁸ « Objective — no slither ; direct — no excessive use of adjectives ; no metaphors that won't permit examination. It's straight talk ». Douglas D. Paige (éd.), *The Selected Letters of Ezra Pound: 1907-1941*, New York, New Directions, 1971, p. 11.

¹⁹ « The Image can be of two sorts. It can arise in the mind. It is then 'subjective'. [...] Secondly, the Image can be objective. Emotion seizing up some external scene or action carries it intact to the mind [...] ». (Ezra Pound, «Affirmations. As for Imagisme», 1915, dans : William Cookson (éd.), *Selected Prose 1990-1965*, New York, New Directions, 1973, p. 374-375).

²⁰ Ainsi le recueil poétique *Témoignage* de Reznikoff est intégralement composé d'extraits de comptes rendus des procès trouvés dans les archives judiciaires américaines. La dernière édition française rappelle cette injonction importante de l'auteur au sujet de la représentation des objets : « La poésie présente l'objet afin de susciter la sensation. Elle doit être très précise sur l'objet et réticente sur l'émotion » (Charles Reznikoff, *Témoignage. Les États-Unis (1885-1915). Récitatif*, trad. Marc Cholodenko, Paris, P.O.L., 2012, 4^e de couverture).

dimension documentaire font rapprocher le médium littéraire des média visuels, dont la photographie et le cinéma²¹. En effet, l'émergence du genre documentaire est indissociable de ces arts et du double dispositif dont ils sont tributaires : d'un côté, l'objectif de la caméra avec sa neutralité apparente et de l'autre, l'œil de l'artiste, porteur de subjectivité. Le critère même de littérarité²² devrait donc être repensé à la lumière de ces mutations qui prônent la réduction de l'arbitraire dans la poétique des objets.

Cadrer la nudité

Le choix même de la nudité comme thème du recueil s'inscrit dans l'esthétique objectiviste du dépouillement, à commencer par la présence imposante du blanc de la page comme marque typographique de la nudité. En tant que matière de l'écriture, « les moments de nudité » se distinguent par « *leur évidente simplicité & leur détachement : ils sont libres de tout contexte ; ils ne dépendent plus d'aucun sujet transcendant [auteur ou locuteur]*²³ » — c'est ce qui rend, par ailleurs, leur identification possible en dehors de l'expérience qu'en fait le sujet. Sur le plan structurel, le recueil est conçu comme une série de tentatives de définir ce qu'est la nudité aux moyens du langage comme matériau et de la photographie comme modèle formel²⁴. Chaque poème offre des précisions sur la nudité, souvent contradictoires et sans progression véritable. Tantôt la nudité est étroitement associée au corps, tantôt elle est pensée comme une entité à « [contempler] par [l]es yeux » et « détachée du corps qui la révèle²⁵ » ; tantôt elle semble « inqualifiable », « pas représentable », « impalpable²⁶ », tantôt elle s'incarne dans des formes de personnification. Le poème III résume cette interchangeabilité de l'objet et du sujet qui constitue le trait distinctif de la nudité :

Ta nudité (photographiée) me regarde. C'est l'évidence. Je suis vu autant que je vois. Vu te voyant.
Par mes yeux. [...]
Scolie. *la nudité est contemplation. Elle contemple autant qu'elle est contemplée, dans l'indistinction de sujet et objet*²⁷.

Sur la place de Reznikoff dans l'esthétique littéraliste de Hocquard voir Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard*, Paris, Seghers, 2006, p. 60 sq.

²¹ Au sujet des extensions du médium littéraire vers les arts visuels, dont la photographie dans la poésie française depuis les années 1970, on pourra consulter la thèse de doctorat d'Eric Lynch, *Unidentified Verbal Objects: Contemporary French Poetry, Intermedia, and Narrative*, New York CUNY Academic Works, 2016, 254 p., consulté le 5 juin 2020. URL : https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/764.

²² Je renvoie ici à la définition de la fonction poétique du langage de Roman Jakobson, celle qui « met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets » (Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », dans : *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1963, vol. 1, p. 218).

²³ E. Hocquard, *Méditations photographiques...*, *op. cit.*, p. 71.

²⁴ Il faut signaler ici un recueil d'essais proposant une articulation similaire entre la nudité, l'écriture et la photographie : Jean-Marie Gleize, *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*, Paris, Seuil, 1995.

²⁵ E. Hocquard, *Méditations photographiques...*, *op. cit.*, p. 79 et p. 63.

²⁶ *Ibid.*, p. 65, p. 49 et p. 52.

²⁷ *Ibid.*, p. 13.

Non seulement la nudité s'éloigne de son statut de catégorie, de temps à l'autre elle bascule directement du côté du sujet, ne serait-ce que sur le plan syntaxique : « *la nudité n'est pas un état d'un sujet : la nudité de x ou x nue. Simplement elle est*²⁸ ». La nudité peut même endosser un nombre de caractéristiques et de fonctions propres : « amorphe » et « incolore », elle « contient sa propre lumière » ; elle « *est fluide entre ce qui est arrêté : les objets* » ; elle peut « [inverser] la perspective²⁹ ».

Pour l'ensemble de ces raisons, on peut avancer que Hocquard se situe plutôt en retrait par rapport à l'imaginaire occidental de la nudité, aussi bien dans ses représentations sociales qu'artistiques, majoritairement associées à la pudeur ou à l'érotisme, et donc limitées à l'aspect de l'objet³⁰. Même si certains poèmes, tout comme l'épigraphe³¹, évoquent l'importance du genre de nu dans l'histoire de l'art mondiale³², la dominante métapoétique du recueil invalide toute interprétation qui irait dans ce sens-là et incite à penser la nudité plutôt comme une donnée autonome et transversale. D'autres passages évoquent explicitement les points de divergence entre les représentations majoritaires de la nudité et l'impératif de la justesse défendu par Hocquard :

Visage et nudité ne font pas toujours bon ménage. [...] Ce qu'il y a de plus obscène (par exemple dans certaines images pornographiques), c'est le faux raccord entre le visage et le corps. [...] Comment incorporer le visage à la nudité ?³³

La photographie participe en profondeur à ce processus d'identification de la nudité comme objet, sauf que ce n'est pas tant sa dimension visuelle qui est transposée par Hocquard dans la matière verbale, que le principe de transfert fondateur de la photographie. En effet, le procédé photographique traditionnel n'est pas fondé sur l'écart entre l'objet et sa représentation propre aux opérations symboliques, mais sur le transfert de la réalité d'un objet sur sa reproduction. Ce transfert est à la fois mécanique, car effectué par l'appareil, et chimique, issu de l'impression de la lumière sur une surface photosensible. Le rapport de contiguïté entre l'objet photographié et sa représentation visuelle se rapproche d'une trace ou

²⁸ *Ibid.*, p. 24. « [L]a nudité n'est pas un mode d'identification », ni « une expression du corps » lit-on dans les poèmes LIX et LVI (*Ibid.*, p. 70 et p. 66).

²⁹ *Ibid.*, p. 58, p. 61, p. 51, p. 45, p. 48.

³⁰ Pour ne citer qu'un seul ouvrage sur les représentations de la nudité, j'évoquerais celui de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Nus sommes : [la peau des images]*, Bruxelles, Yves Gevaert éd., 2002. Non seulement les auteurs y cherchent, comme Hocquard, à libérer le nu des représentations qui lui sont associées dans la culture occidentale, mais ils en parlent dans les termes proches de ceux du poète, comme « exposition pure » ou « présence » (*Ibid.*, p. 7 et p. 97).

³¹ Il s'agit d'une citation de Claude Royet-Journoud, « la nudité est une histoire », tirée de son recueil *Le renversement* (Paris, Gallimard, 1972). Claude Royet-Journoud est également l'auteur d'un autre recueil intitulé *Les Objets contiennent l'infini* (Paris, Gallimard, 1983), et le traducteur des objectivistes américains et co-éditeur, avec Hocquard, de deux anthologies de la poésie américaine.

³² Une variation sur la sculpture bouddhiste thaïlandaise constitue le poème LXVI (E. Hocquard, *Méditations photographiques...*, *op. cit.*, p. 77).

³³ *Ibid.*, p. 21.

d'un indice, d'où son nom de principe indiciel³⁴. Dans son texte « Ontologie de l'image photographique », André Bazin montre comment la photographie parvient à combler l'aspiration des arts plastiques vers l'illusion, en produisant une ressemblance parfaite. Un tel « réalisme ontologique » implique une inhérence de l'objectivité dans l'image, comme si au lieu d'imiter le réel, la photographie l'exprimait directement :

L'objectivité de la photographie [...] confère [à l'image] une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace³⁵.

Emmanuel Hocquard faisant partie d'une génération des poètes qui voyaient dans la photographie une ressource parfaitement adéquate pour la redéfinition de la poésie, s'en saisit comme d'un moyen pour réduire l'écart entre l'objet et sa représentation (réduction déjà entamée par les moyens langagiers comme la tautologie). Contrairement aux écrivains contemporains de l'invention de la photographie qui, malgré leur fascination, la condamnaient au prétexte d'une exhibition de la facticité du réel et d'une réduction des objets à leur pure existence matérielle³⁶, Hocquard détourne la spécificité du procédé photographique en faveur de son propre projet poétique de *présentation* plutôt que de la *représentation*. L'appel à la photographie lui permet de canaliser la nomination univoque des objets et, par conséquent, de consolider l'idéal de littéralité annoncé par l'esthétique objectiviste, étayé par les post-poésies³⁷ contemporaines et auxquelles s'affilie sa propre pensée de la « modernité négative », celle des poètes qui « ne sont ni des collectionneurs d'images rares ni des chasseurs de métaphores », trouvant leurs références « aussi bien hors du champ littéraire que du champ national³⁸ ».

Ainsi, parmi les stratégies intermédiaires élaborées dans le recueil, la technique du cadrage mérite une attention particulière. Sa confrontation avec le langage verbal donne à

³⁴ Peirce distingue l'indice, l'icône et le symbole : le premier correspond à un signe qui est réellement affecté par l'objet qu'il dénote, contrairement aux deux autres qui dénotent l'objet par convention et par analogie (Charles Sanders Peirce, *Collected papers*, Vol. II, *Elements of Logic*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, p. 147).

³⁵ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 1975, p. 13-14.

³⁶ Il suffit d'évoquer le cas de Charles Baudelaire particulièrement emblématique de cette réception contrariée de la photographie au début du XIX^e siècle : tout en se montrant très hostile à cette nouvelle invention, il a été aussi parmi les premiers à formuler sa spécificité. Il oppose « l'exactitude » et « l'obscénité » de la photographie à l'art du « poète », qui, quant à lui, invite à la contemplation de l'au-delà des objets et donne accès à « l'impalpable » : Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859*, texte de la *Revue française*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 9-13.

³⁷ Jean-Marie Gleize regroupe sous ce terme les poésies qui se positionnent à l'écart de la définition traditionnelle du texte poétique comme visant une transformation qualitative de la langue (dans *Littéralité*, *op. cit.*).

³⁸ E. Hocquard, *La Bibliothèque de Trieste*, Luzarches, Éd. Royaumont, 1988, p. 28. Voir également Glenn Williams Fetzer, *Emmanuel Hocquard and the Poetics of Negative Modernity*, Birmingham, Summa Publications, 2004.

reconnaître les limites des deux moyens d'expression, écrit et visuel, tout en faisant ressortir le caractère protéiforme de la nudité :

la nudité n'a pas de centre. [...] En promenant sur la photographie de ton corps nu un cadre [*templum*] découpé dans du papier, tel détail devient le centre décentré d'une nouvelle image. la nudité prend corps à partir des bords ou des angles. Bords et angles du cadre, pas du corps. la nudité, pas plus que le corps, ne se laisse cadrer.

Scolie. *Chacun de ces « cadrages volatils » est à l'image de ce que peut être un énoncé simple dans le langage*³⁹.

En plus de sa fonction déictique, celle de définir les contours de l'objet en le séparant de son environnement spatial, le cadrage photographique instaure la temporalité comme un autre paramètre de l'identification de l'objet. Lorsque « la nudité excède le corps », le cadrage intervient comme un outil de prélèvement, à l'instar de la caméra, et donne à penser la nudité dans les limites d'un instant, « d'un temps vide », soit d'une temporalité rythmée par la « soustraction⁴⁰ ». La technique du cadrage semble donc résoudre une des préoccupations majeures du sujet hocquardien, « [montrer] simplement le langage qui parle de lui-même⁴¹ ». Sans abolir le sujet comme instance nécessaire à l'appréhension de l'objet, le détour par la photographie incite à penser la nudité comme un objet en soi, tout en prenant en charge les transformations du sujet au sein de l'expérience qu'il en fait.

Pour une visibilisation juste de la nudité

Économie des mots, refus du lyrisme, concision dans la représentation : la poétique de l'objet chez Hocquard pourrait bien être qualifiée d'idolâtre, dans le sens où la composante matérielle de l'objet prend le dessus sur ses extensions imaginaires et fait obstacle à l'activité imaginative du sujet⁴². Or cette ambition de réduire tout écart — langagier, logique ou perceptif — dans la représentation de la nudité vise plutôt à donner une visibilité *juste* à cette entité tantôt pas assez visible (lorsqu'elle est réduite à la catégorie de l'objet), tantôt trop visible (lorsqu'elle est exhibée pour elle-même, au point de devenir obscène). Je distinguerai, pour terminer, deux procédés qui, au croisement de l'écriture et de la photographie, fondent cette poétique de la visibilisation de la nudité dans le recueil.

D'abord, la tautologie mérite d'être reconsidérée ici à la lumière de la photographie qui a, selon les mots de Roland Barthes, « [p]ar nature [...] quelque chose de tautologique⁴³ ». Plus qu'une simple figure de style, la tautologie s'impose à Hocquard comme un apogée de la

³⁹ E. Hocquard, *Méditations photographiques...*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 47, p. 43 et p. 73.

⁴¹ *Ibid.*, 4^e de couverture.

⁴² Le terme *idole* provient du grec « eidolon » qui accentue justement l'aspect trompeur du visible. Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, Seuil, 2004, p. 336.

⁴³ Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 17.

littéralité ; par ailleurs, elle inscrit son recueil dans une certaine tradition poétique de l'approche non lyrique de l'objet⁴⁴. La tautologie serait-elle un équivalent verbal du principe indiciel propre à la photographie ? Il est vrai que la nudité est insinuée dans le recueil comme une incarnation par excellence de la tautologie, « inconditionnellement simple » et « inconditionnellement vraie⁴⁵ ». Cette juxtaposition de l'écriture à la photographie met en œuvre une relation de proximité extrême, de compression perceptive, entre le sujet et l'objet. Mieux encore, elle fait ressortir un mouvement circulaire entre l'objet regardé et le « je » regardant — « [...] si la nudité gagne ton regard, ton regard me photographie. / Scolie. *la nudité se regarde comme réfléchie, pronominale*⁴⁶ » — et associer le sens de la vue à la faculté de penser. On lit dans le scolie du poème LXIV : « *nudité est une [autre] manière de penser [de (se) voir]*⁴⁷ ». Alors que la vision se présente ici comme le contraire de l'imagination, les choix poétiques de Hocquard ne peuvent être interprétés seulement comme un rejet du potentiel imageant du langage. Il serait plus précis de décrire son détour par la photographie comme un pas de côté pensif permettant de redéfinir l'écriture poétique. Comme le souligne Jean-Marie Gleize, la question de la « poésie sans images » ne doit pas être posée comme une question fermée, mais comme une interrogation des possibilités même de la représentation⁴⁸.

Le procédé de révélation, directement issu, quant à lui, du domaine photographique, peut justement nous servir de modèle pour nuancer ce refus de l'image langagière au sens de l'extension symbolique, verbale, de l'objet. Jouant sur le double sens du mot « révélation » — faire connaître et développer une photographie — le poème XVIII opère, là encore, un rapprochement entre la perception visuelle et la faculté de penser. Cette syllepse est d'autant plus significative qu'elle fait de la dimension sensible (c'est-à-dire, perceptible à la vue) de la nudité un gage de son identification : « *La photographie ne fait pas voir une représentation de la nudité. Elle révèle sa présence*⁴⁹ ». Le procédé photographique apparaît donc comme un moyen de « rendre perceptible ce non-visible⁵⁰ » qu'est la nudité, ce qui implique un primat de la face matérielle dans la définition de celle-ci. Le réalisme photographique accentue cette composante sensible en tant qu'elle peut constituer l'essence de la nudité : « La photographie

⁴⁴ Sur la 4^e de couverture, une référence assez explicite à la « rose » d'un vers célèbre de Gertrude Stein — *Rose is a rose is a rose is a rose* — rappelle l'importance de la tautologie dans la poétique des objets de l'autrice, notamment dans son recueil paru en 1914 *Tendres boutons : objets, nourriture, chambres* (Caen, Nous, 2005).

⁴⁵ E. Hocquard, *Méditations photographiques...*, *op. cit.*, p. 82 et p. 84.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁸ J.-M. Gleize, *Littéralité*, *op. cit.*, p. 343.

⁴⁹ E. Hocquard, *Méditations photographiques...*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

donne à voir un simulacre de corps. Extrinsèque, la nudité apporte à l'image son surcroît de vérité⁵¹ ». Le motif de révélation joue donc un rôle décisif dans la conception hocquardienne de la nudité comme objet autosuffisant et qui ne peut s'épanouir que dans son immanence : elle « rayonne d'elle-même. Sans être passive, elle est acquiescement. / [...] *une présence vide* », elle « ne sert à rien. C'est là son utilité⁵² ». En outre, le motif de révélation permet de réconcilier l'opposition entre le caractère indéfinissable et le potentiel « flagrant » de la nudité qui, rappelons-le, est à l'origine de l'étonnement du sujet hocquardien : « [r]éfléchie, réfléchissante », la nudité atteint son paroxysme dans le tout dernier poème du recueil pour être reformulée en « nuété⁵³ ».

Recourir à la photographie comme instrument de « méditation » sur la nudité n'a évidemment pas pour but de convaincre du caractère objectifiable de celle-ci. L'écriture de Hocquard déplace la nudité vers les marges du langage pour montrer en quoi elle résiste à l'identification du fait de sa vacuité perceptive. Méditer photographiquement sur la nudité revient aussi à redéfinir l'écriture poétique : les deux gestes se rejoignent dans une dynamique de défamiliarisation vis-à-vis des mots pour mieux cerner les objets dans leur présence propre. La démarche de Hocquard prend ainsi de l'envergure à la fois sur le plan formel, par les liens d'imitation qu'elle établit avec le médium photographique, et sur le plan culturel, en plaçant la question de la poétique de l'objet dans le domaine de l'image visuelle, entre sa réprobation et son culte.

Marie KONDRAT

Index

⁵¹ *Ibid.*, p. 55.

⁵² *Ibid.*, p. 38 et p. 46.

⁵³ *Ibid.*, p. 64 et p. 87.

BARTHES (Roland). —
BAUDELAIRE (Charles). —
BAZIN (André). —
CAEIRO (Alberto). —
CASSIN (Barbara). —
CHOLODENKO (Marc). —
COMETTI (Jean-Pierre). —
COOKSON (William). —
DERRIDA (Jacques). —
FAUCHEREAU (Serge). —
FERRARI (Federico). —
FETZER (Glenn Williams). —
GLEIZE (Jean-Marie). —
HEIDEGGER (Martin). —
HOCQUARD (Emmanuel). —
JAKOBSON (Roman). —
LYNCH (Eric). —
NANCY (Jean-Luc). —
PAIGE (Douglas D.). —
PEIRCE (Charles Sanders). —
PESSOA (Fernando). —
POUND (Ezra). —
REZNIKOFF (Charles). —
ROSSET (Clément). —
ROUBAUD (Jacques). —
ROYET-JOURNOUD (Claude). —
STAPPERS (Henri). —
STEIN (Gertrude). —
TIBERGHIEU (Gilles A.). —
VALERY (Juliette). —
WILLIAMS (William Carlos). —
WITTGENSTEIN (Ludwig). —