



HAL
open science

”Un palmier prend la mer”

Vincent Dussol

► **To cite this version:**

Vincent Dussol. ”Un palmier prend la mer”: La France en Amérique: Ray DiPalma, Emmanuel Hocquard, une étude de cas. La France en Amérique, Association Française d’Etudes Américaines, May 2007, Paris, France. hal-04301203

HAL Id: hal-04301203

<https://hal.science/hal-04301203>

Submitted on 22 Nov 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

« UN PALMIER PREND LA MER »

LA FRANCE EN AMERIQUE : RAY DiPALMA, EMMANUEL HOCQUARD : UNE ÉTUDE DE CAS

Vincent DUSSOL

La rencontre, par texte interposé, de Ray DiPalma et d'Emmanuel Hocquard date de 1987 ou 1988. Alors qu'Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud œuvrent à rassembler une suite à l'anthologie *21 + 1 poètes américains d'aujourd'hui*, le second confie au premier *January Zero* de DiPalma, paru chez Coffee House Press en 1984. On trouvera la traduction d'Hocquard dans *Action poétique* #117, incluse au dossier intitulé « Etats-Unis Nouveaux Poètes ». Il prend un premier contact avec DiPalma pour lui annoncer la parution de la traduction. Ce dernier écrivait en juillet 2006: « Ces 5 ou 6 dernières années, je n'ai pas souvent eu le travail d'Emmanuel présent à l'esprit – en tous cas, pas de façon aussi précise qu'avant. Mais l'estime dans laquelle je le tiens n'a pas diminué le moins du monde¹ ». On le verra, le contact entre Ray DiPalma et Emmanuel Hocquard ne s'est en fait jamais interrompu en aval de ce moment de plus grande proximité de même qu'il y avait un amont favorable à cette rencontre franco-américaine. C'est cependant à l'intérieur de la période bornée par les repères donnés par les deux protagonistes de l'histoire qu'on peut le mieux observer selon quelles modalités s'est traduite cette relation transatlantique qui a déplacé un peu de France en Amérique et un peu d'Amérique en France.

Le premier livre de Ray DiPalma, *Max*, emprunte occasionnellement les formes de la lettre, correspondance entre le héros éponyme et un dénommé Quotient, cow-boy de son état. Une des lettres de Max demande instamment une réponse et le fait par abréviation interposée : « R.S.V.P. » autrement dit « répondez s'il vous plaît » (DP 1969, n.p.). C'est ainsi que 'commence' chez DiPalma la France en Amérique. Dans les écrits publiés au cours des dix années qui suivent, les signaux français sont plutôt rares à la surface des textes. Une liste alphabétique, bilingue, donnera une idée des zones de sens entre lesquelles ces signaux se répartissent : « bijou », Breton, Duchamp, « French », « Honi² soit

qui Malibu³», « menace à trois », « révérence », Satie, Versailles, Voltaire, « wines of France ». L'image de la France est d'une certaine façon convenue : Ancien Régime et Lumières, avant-gardes artistiques, industrie du luxe, bonnes manières poussiéreuses. Certains des éléments de la liste retiennent pourtant l'attention à la lumière de ce qui est à venir. Il y a la présence du compositeur de « Gnossiennes » à qui DiPalma empruntera ce titre pour une séquence écrite en 2001 (DP 2006). Il y a « ménage à trois » devenu « menace à trois » : ce détournement d'une formule empruntée par l'anglais dans un champ lexical où, selon le cliché, la langue française ne peut être que mieux pourvue, apparaît, rétrospectivement, comme un indice de l'élément 'noir' dans le travail de DiPalma, au sens où on dit film noir ou roman noir. Ce sera un point de croisement essentiel avec l'œuvre d'Hocquard.

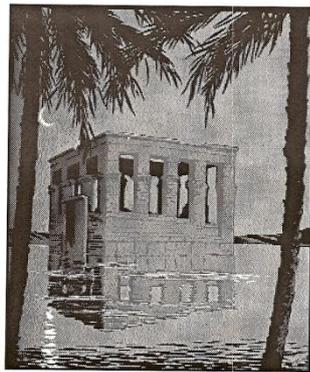
Raik, suite de cent poèmes écrite en 1988 et dont toutes les strophes forment des rectangles, enregistre une mutation qualitative dans le rapport au français. On y trouve ceci (48):

```
what was it French  
riffling the palms  
  
too long to find a  
letter I two longs  
  
to make a right is  
it French riffling  
  
the fronds in this  
poem who to say of  
  
its words thanks a  
lot for the breeze
```

Autrement dit : « qu'était-ce le français/qui feuillette les palmiers/ un Je est trop long/ à trouver deux émotions/ veulent mieux qu'une est-/ ce le français qui feuillette/ les palmes dans ce/ poème qui peut dire de/ ses mots grand/ merci pour la brise ». Les frondaisons des palmiers se trouvent mieux de ce grand courant d'air qui les parcourt. La recherche d'un « Je » qui a, en anglais, toutes les allures du « un » – « I » – provoque l'impatience. A l'inverse, le parasitage de l'expression proverbiale “two wrongs make a right” – « deux maux pour un bien », selon la règle des signes – en “two longs// to make a right” – où « longs to » exprime le « profond désir de » – sous-entend que, contrairement au

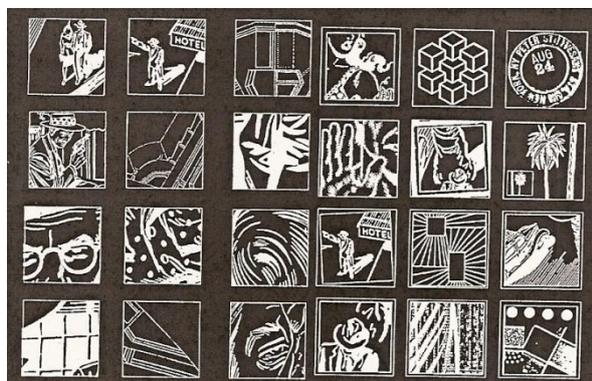
Je i-solé, « deux » est un élément positif en ce qu'il crée un entre-deux. Dans « Des feuillages, la grammaire et un amour » (1985), Hocquard avait utilisé une image semblable à celle de DiPalma dans *Raik*, pour évoquer l'espacement et la réunion : « Hiatus : le feuillage que le vent pénètre donne sa forme au vent, la forme d'un feuillage. Ouverture, hiatus. Vent et feuillage sont un seul mouvement » (EH 1987, 216).

Selon le proverbe latin, *nomen [est] omen* : le nom est un présage. Le hasard se transforme ou se travaille parfois en destin chez les poètes. Souvent Ray DiPalma place un bouquet de palmiers en en-tête de son papier à lettres. Et le palmier, parfois associé à un décor orientalisant – le fil égyptien dans l'œuvre de ce lecteur averti de Melville – est une constante dans les vignettes de son travail graphique :



301 WEST 108TH STREET 68 NEW YORK, NY 10025

27 JUNE 2000



4

De son côté, dans la 6^{ème} section d' « Elégie II », publiée en 1979, Hocquard, à côté du dessin d'un palmier, caractère-palmier parmi les lettres, écrivait le mot « palmeraie » (EH 1979, 67) :

□ zone cultivée sans irrigation

à perte de vue, 7 milliards pile de cailloux gris

✳ palmeraie

Voilà. Un hiver à Provins (Seine & Marne)
tout près d'un petit bois de pins
cimetière d'objets indestructibles :

Né en 1940, Hocquard a passé les dix-sept premières années de sa vie à Tanger. Cette ville a fasciné certains Américains dont Bowles, Burroughs – « (Tangérois de la treizième heure) » (Hocquard 2009, n.p.) – Kerouac et Tennessee Williams. Et ce n'est sûrement pas un hasard que la plume de DiPalma, né en 1943, fasse rêver de Tanger le Max de son premier livre. Hocquard ouvre sa présentation de l'anthologie *49+1 Nouveaux poètes américains* – où figure *Janvier Zéro* – sur ces deux phrases : « Cette anthologie a son histoire, qui recoupe, du moins en partie, mon histoire. Un point de départ de cette histoire pourrait se situer à la fin des années quarante, à Tanger, ville internationale » (EH & CRJ 1991, 7 et EH 2001, 136)⁵. Il y avait donc correspondance possible.

Une ville ou une petite île d'Hocquard qui paraît en 1981 indique en sous-titre *Lettres*. Le nom des destinataires n'est pas donné mais, comme dans le premier DiPalma, la poésie et la lettre se retrouvent dans cette exigence de destination. Leur premier cercle de destinataires, ce sont ceux et celles qu'ils publient, chacun de son côté de l'Atlantique. DiPalma a lancé la revue *Doones* à l'automne 1969 à Bowling Green. Hocquard a créé avec le peintre Raquel Orange Export Ltd en 1969. Tous deux publient des poètes de l'autre rive : Dupin, Follain, Roubaud, Royet-Journoud pour Ray DiPalma ; Keith et Rosmarie Waldrop, Cid Corman, Paul Auster, Robert Duncan, Larry Eigner pour Hocquard. Ce qu'écrivait ce dernier en 1986 pour la réédition chez Flammarion de tous les textes publiés par Orange Export Ltd. vaudrait pour *Doones* : chacune de ces publications « témoigne d'une

partie de la vie littéraire d'une période ». Ou encore elle constitue pour celui aux commandes de la fabrication de la publication « un journal poétique, écrit avec les textes des autres » (EH 1986, 13).

Dans les années qui suivent leur première rencontre – en 1989 dans la maison de Melville à Arrowhead où DiPalma s'est rendu à une lecture d'Hocquard organisée par Michael Gizzi – le tissu de références françaises se densifie sensiblement chez l'Américain, ce qu'indique peut-être un vers, en français dans le texte, de *Metropolitan Corridor* (1988-1989) : « le renoncement au geste simple » (DP 1992, 28). Si le cliché de France perdure, il est assorti d'une note humoristique : ainsi un poème de *Provocations* (1990-1991) qui appelle à un travail d'ingénieur pour le renouvellement de la mécanique lyrique signifie l'urgence de la tâche par un « Vit, cheri, vit, cheri, vit, Vit, VIT » (DP 1994, 17). Les auteurs français deviennent des fragments de la mosaïque de l'œuvre. Un extrait en traduction du journal de voyage de Montaigne en Italie est inclus au poème 58 de *Lettres*, texte de 1995 (DP 2003, n.p.). Plus encore que des contenus français, c'est le français qui est entré dans la texture sonore des poèmes. Il y a les toponymes : « Asnières-sur-Oise », « Ile de Ré », « Malakoff », « Bouliac ». Il y a les citations en version originale : de Rimbaud – « par des routes horribles rappelant/ l'horreur présumée des pays lunaires » (DP 1992, 12) – ou de Mallarmé, dans la première œuvre diaristique, écrite en 1998 – « de travail, de beau travail d'hiver » (DP 2007, 51) – et dans *The Thirty-One Sequels* – « jamais n'abolira » (DP 1995, #7). Le choix d'intituler ses œuvres dans une langue étrangère est un signe fort d'adhésion. C'est ce que fait DiPalma, au moins à trois reprises dans les années 1990. En 1992, il écrit *Hôtel des ruines* dans lequel la formulation d'un principe essentiel de son écriture – la traction lexicale – se fait par le truchement du français : « Mot to mot not mot to motif », c'est-à-dire « du mot au mot pas du mot au motif ». Il écrit également, empruntant le terme à Mallarmé, « Déchet » (1995). Suit, écrit dans l'esprit des « Tombeaux » du même, assure l'auteur, « Le Tombeau de Reverdy » (1997). De façon certes ténue mais incontestable, le français participe au son et au sens du travail du poète américain. L'expression « Brisées de la pancarte », dans un autre poème de *Lettres*, réunit des termes trouvés chez Leiris (9) et chez Derrida (91,93).

Qu'est-ce qui détermine le choix des traductions effectuées par les deux parties en présence ?

L'occasion de traduire avec l'auteur ou un de ses proches autour de la table est, pour la poésie contemporaine, un facteur déterminant. C'est le cas en 1995 lorsque DiPalma traduit avec l'aide de Juliette Valéry, éditeur de la très regrettée collection de poésie Format Américain, *Codicille, en amont sur la rivière K* et *Projet de bassin 4* (Hocquard 2001, 159-182 et 253-256) réunis en un volume par The Post-Apollo Press en 1999. De même, c'est suite à une invitation du poète américain par le Centre international de poésie Marseille en 1998 que la version française de deux des trois textes dont se compose *Le Tombeau de Reverdy* (DP 2002) voit le jour. Il faut sûrement, ici encore, regarder au-delà de la part de hasard. Chez ceux qui ne sont pas obligés de vivre de la traduction, les affinités électives sont décisives dans le choix de traduire tel ou telle. Hocquard est un récepteur compétent de l'anglais. L'intéressent la distance, l'écart, le jeu, créés par la traduction à l'intérieur du français. C'est sûrement pour cette raison qu'il n'y a pas ou très peu de langues étrangères dans ses textes. Mais on peut s'interroger sur les raisons de l'adhésion à un texte qui en motivent la traduction. Qu'en fut-il de *Janvier zéro* ? Où pouvait se situer son utilité ? « Je me lève. Je marche jusqu'à la porte. J'ouvre la porte. Je prends la lettre. Je referme la porte. Je marche jusqu'à mon siège et m'assois. Je prends la lettre. J'ouvre l'enveloppe. Je sors la lettre. Je lis la lettre. Je pose l'enveloppe sur le bureau » (EH & CRJ, 1991, 64-65). La valeur aspectuelle indéfinie des procès –le présent simple aoristique de l'anglais – épaissit l'énigme de la quasi-transparence de ce récit minimal d'une journée signalée comme originaire par le titre. La succession habituelle des actions présente des trous : « Je marche jusqu'à mon siège et m'assois. Il est six heures. Je me réveille. Je sors du lit. Je rejette la couverture » (DP 1991, 66). De quel côté est l'état de veille ? C'est ce léger écart d'une écriture qui procède plus par soustraction que par addition qui a pu impressionner⁶ Hocquard qui parle de son « intention de pauvreté » (EH 2001, 273). Il nous dit : « J'essaie d'écrire des livres qui soient des moins » (EH 2001, 262). Même désir de soustraction dans ce conseil : « Nettoie l'objectif/ lave les cailloux dans la mer/ une idée du poème » (EH 1992, #2). Des textes que comprend *Le Tombeau de Reverdy*⁷, écrits dans les années 1990 et traduits par ses soins, Hocquard pourrait aussi avoir dit : « je vois ici dans ce que je

n'ai pas écrit quelque chose que je reconnais comme si je l'avais écrit » (EH 1992). Hypothèse fondée sur au moins quatre raisons qui ont pour noms : destinataire, élégie, liste, questionnement. Pour Emmanuel Hocquard, le destinataire est indispensable facteur d'exactitude d'intonation, aiguïlée par l'éthique de l'amitié. Parallèlement, il y a la fascination de la densité anonyme chère à Deleuze, où *Tout le monde se ressemble* (EH 1995). Deux des trois séquences de *Le Tombeau de Reverdy* sont dédiées par DiPalma à des amis français ou qui vivent en France. On retrouve pourtant dans le poème-titre un paradoxe voisin : « Je m'adresse à tout le monde et ne parle à personne » (22). Le gage d'amitié de la dédicace était aussi dans le contenu – hocquardien – du poème. Hocquard a introduit la notion d'élégie inverse, fondée sur le remontage de fragments du passé extirpés de leur contexte, brillant d'un éclat propre et organisés en « série discrète » : le ressassement nostalgique de l'origine en est gommé. Or la nostalgie n'est pas non plus tout à fait ce qu'elle était dans ce constat, extrait de « Le Tombeau de Reverdy » : « [c']était quelque chose qu'il me disait à propos du passé – le passé immédiat – et que certains de mes mots avaient pris place dans sa pensée » (DP 2002, 23). Cause commune aussi autour de la modalité interrogative. « Quel est le questionnement adéquat ? » (DP 2002, 13) ». Hocquard fait un usage frappant de l'interrogation dans *Théorie des Tables* comme dans *Un test de solitude*, ce recueil de sonnets qui semble renchérir sur la tentative d'épuisement des variations autour de la même forme écrite trois ans plus tôt par l'ami américain (DP 2003). DiPalma définit son approche de la liste comme « lyrique ». « [D]es piles de boîtes à cigare contenant [...] » (DP 2002, 19). Ici les listes font partie d'un tombeau. Cependant la forme minimale de la liste la soustraie à la grammaire, aux ornements de tous ordres : elle devient par là un canal privilégié de l'élégie inverse (EH 2001, 482). Dans deux sections du « Tombeau de Reverdy », Hocquard aura entendu un écho de son propre travail : un inventaire sans larmes de ce qui reste qui est simple mise à plat de données, proposées dans une indétermination intacte. « Petit Tonnerre/ 3 poules blanches/ 3 œufs par jour/ parfois seulement 2// au fond le banc de pierre/ sur la rivière » (EH 2001, 187): en traduisant « Codicille, en amont sur la rivière K », DiPalma se sera lui-même retrouvé dans cette forme de lyrisme laconique, cette pauvreté où il lit quelque chose :

Gravitas, l'interprétation qu'E
 fit de son minimum eut lieu ici ;
 pourtant suivant son chemin vers l'aval vers X
 il n'aborda que son moment particulier—
 il ne voulait pas que vous sachiez
 quel avait été son trajet urbain via R:
 sans superlatifs, ne partageant
 que les quelques détails remémorés
 et constitués des souvenirs
 tombés hors du projet :
 la clarté d'une idée puis d'une autre élaborée
 à sa suite . . . encore et encore,
 un unique type de connexion—
 ce qu'une glose résolue pourrait plus tard d'emblée
 supposer : le moment venu s'il vient : tout un travail
 d'ôter la preuve donnée et d'y substituer
 ce que par des jugements informulés la mémoire
 a fait des approches bien pesées,
 quand des objets sont placés au bord de la route
 pour déchiffrement des marques laissées par l'autre sur son passage.
 (DP 1995 (2) : # 30).

L'agilité de DiPalma avec le français n'est pas symétrique de celle d'Hocquard avec l'anglais. Il se décrit volontiers comme poundien, les options politiques en moins. Cela signifie une fascination pour l'opacité et les accrocs créés par la langue étrangère dans le texte américain. Fractures et rugosité ne doivent pas être réduites. Se pose alors, comme elle s'est posée pour Pound, la question de la cohérence. Celle-ci a pris chez DiPalma une acuité particulière dans les œuvres diaristiques de la dernière décennie dont la première, qui date de 1998, *L'usage ancien de la pierre*, se clôt sur : « Énumérations d'un détachement hybride » (DP 2007, 83). La revendication, interne aux textes, d'hybridité est le ciment nécessaire à la solidité architecturale du bâtiment, fût-il un « Hôtel des Ruines ». Cette esthétique surmonte un doute en le radicalisant. DiPalma se demandait si l'expression « un dialogue de sourds » était encore usitée en français, ajoutant :

la poésie semble souvent avoir cette dimension – la correspondance aussi mais pas au même degré. Rétrospectivement, je peux dire que j'ai tenté d'en faire une vertu. Les premiers poèmes de *Lettres* [...] sont une double tentative : celle de communiquer avec Emmanuel, Alexandre Delay et Maya Andersson⁸ et celle de comprendre la difficulté d'y arriver [c.-à-d. ce “silence fragmenté”/ “dialogue des sourds”⁹]. Mais la suite du livre a considérablement débordé l'intention initiale.

Le personnage d'Emmanuel Hocquard figure de façon plus ou moins cryptée dans *Lettres*. Un chat – « Alexuel » – et une ombre – « Emmander » – se partagent son prénom (#31). Plus directement, le dixième poème dit : « Ils faisaient route séparée/ X transportait les œuvres de Lucrèce et de Pierre Loti/ Y les écrits de Dante et de Bernal Díaz/ suivant le chemin en terrasse, tournant le coin de la villa ». Lucrèce est un élément fondamental du 'matérialisme lumineux' d'Hocquard qui est aussi l'auteur de *Le consul d'Islande* et le co-auteur de *Le voyage à Reykjavik* ; Dante est une référence de fond chez DiPalma précisément depuis l'écriture de *Lettres*. On retrouve, avec l'anonymisation des deux personnages accompagnée de tous les éléments pour rendre leur identification aisée, la quasi-transparence hocquardienne, remise ici à l'honneur par DiPalma. Qu'il soit possible de reconnaître ici Emmanuel (Hocquard) et Alexandre (Delay) ne signifie pas qu'il y ait identité entre les personnages du poème et ceux auxquels ils renverraient. Le parcours entier de DiPalma, depuis les sgraffites précurseurs de *L=A=N=G=U=A=G=E*¹⁰ – *Sgraffiti* (1968-1971) – jusqu'au travail le plus récent, témoigne d'une intelligence constamment employée à ne pas confondre l'objet de langage et le référent.

Pour conjurer peut-être l'angoisse du grand silence des dialogues – « Je parle à tout le monde et ne m'adresse à personne » (DP 2002, 22) –, DiPalma écrit en public à plusieurs amis, dans le cadre d'un texte partiellement inédit : *The Arcade Correspondence* (1999). La lettre destinée à Emmanuel, datée du 15 juillet 1999, évoque une sombre affaire :

« Cher Emmanuel,

Des révélations récentes laissent penser que pendant l'année en question, diverses idées avaient surgi pour finalement ne pas tenir le choc face à toute une série d'obstacles et être peu à peu mises au rebut – ou alors, comme on nous amena à le croire à l'époque, leur mise en œuvre fut simplement temporairement repoussée. Au vu de la séquence d'événements qui a transparu au cours des douze dernières semaines (décrite assez en détail ailleurs) le matériau qui m'a été présenté lors de notre dernière rencontre est désormais inopérant et peut être classé pour examen détaillé ultérieur. Il devrait à présent être plus que clair que les diverses affirmations contenues dans ce travail laissent penser que celui qui les avait faites peut à l'occasion faire preuve d'une capacité manifeste à tromper son monde et à remplacer habilement les faits par des demi-vérités. (Dans son commerce avec nous – et de façon sous-entendue avec d'autres – il a souvent exprimé le fait que des clarifications supplémentaires étaient non seulement nécessaires mais cruciales. « Une mouche boudeuse sur les lèvres » ou

« Motus et mouche cousue » comptaient parmi les expressions favorites du sujet. Note bien qu'un ensemble de documents signés prenant acte du retour de tous les fonds avait été trouvé attaché à un gros paquet de correspondance anonyme contenue dans le dossier. On pouvait espérer qu'un examen attentif de divers aspects de ces lettres (dont le moindre n'est pas leur curieuse orthographe) puisse finalement jeter quelque lumière sur la disparition et le décès supposés du sujet.

Bien à toi,

Ray DiPalma ».

Histoire louche en vérité : il y a peut-être eu mort d'homme et l'examen d'une correspondance anonyme pourrait faire la lumière sur les événements. La tâche des correspondants consistera à débusquer le maquillage des faits et les falsifications introduites dans le dossier par celui qui l'avait constitué et les a prévenus de ses méfaits. Le texte tout entier est un distillat d'ombre et d'énigme, qui capture l'essence de ce qui s'approche d'un jeu entre l'auteur de la lettre, américain, et son destinataire, en France.

Les deux écrivains ont joué au privé. En témoigne l'usage plaisant que fit DiPalma de cette photographie d'Emmanuel Hocquard et lui prise à New York en 1991, peu après leur rencontre à Arrowhead : quelques années plus tard – avec la connaissance plus approfondie des similitudes entre leurs œuvres respectives – il colla électroniquement au dessus de la photo la légende « sinistres personnages » au sujet de laquelle il précisait : « les mots venaient tels quels de la quatrième de couverture d'une édition de poche de Raymond Chandler remontant aux années 1940, en rapport avec cette dimension du noir que nous partageons ». DiPalma est personnage de *Le commanditaire*, poème-sous-couvert-d'enquête-qui-n'en-est-pas-une d'Emmanuel Hocquard, paru en 1993. Le très austérien M. Gris entre chez son voisin Thomas Möbius, le détective. « Il allume la lumière. Il fait le tour de l'appartement. Sur le bureau de son voisin, il y a un livre américain. Le livre s'intitule *January Zero*. // Son auteur se nomme Ray DiPalma. M. Gris parcourt le livre. Il repose le livre sur le bureau. Il éteint la lumière et il sort de la pièce » (n.p.). Une photo sépare les quatre premières phrases des quatre suivantes : on y voit, entre autres, sur une table, un bloc à écrire, un tube de « colle pour assemblage définitif » et *Remarques philosophiques* de Ludwig Wittgenstein, un texte dont DiPalma extraira une

citation de *L'usage ancien de la pierre*: « ce qui est en loques, il faut le laisser en loques » (DP 2007, 36). L'écriture de la séquence dans *Le commanditaire* copie celle de DiPalma dans *Janvier Zéro*. Il faut relever l'absence du lecteur et utilisateur de Ray DiPalma, soit Möbius, masque favori d'Emmanuel Hocquard. Ce que l'un a lu dans le livre de l'autre est peut-être la raison qui motive son absence. La lecture de l'épisode les rassemble en un anneau de Möbius. « Donc Nous devons nous rencontrer de loin » écrivait Emily Dickinson (#640. 345). Le titre d'un poème de DiPalma dans *Motion of the Cypher* sera précisément « Sur le Moebius » (DP 1995,7). « Personae, autoportrait I » d'Hocquard, écrit le 11 avril 1997, est complété, dans le titre américain, par la mention « dédié [à] Moebius » ; celle-ci disparaît à la publication en France, ultérieure, pour ne pas que la ruse du pseudonyme devienne piège : « Quelqu'un est nombreux/ change de nom (EH 1992, #39) ». DiPalma a traduit ce texte d'un abord énigmatique où on lit: « [l]e maquillage vire » et « [c]ouché le monolithe noir au bord du fleuve¹¹ » (EH 2001, 400). Nous entendons dans la deuxième citation en écho à 2001 : *L'Odyssee de l'Espace* l'annonce de la fin de tout surplomb, y compris de soi-même. DiPalma épaissit ou plutôt précise le mystère dans une séquence de paragraphes à la diction hachée, « Réflexions sur *Personae* ». Les deux textes ont été publiés conjointement par Duration Press en 2000. Le texte de DiPalma s'ouvre sur un axiome : « L'onde courte : la clé. » Il s'agit de faire de l'instabilité d'ondes courtes langagières un meilleur transmetteur des subtilités de ce qui est en jeu dans la langue entre les personnes, entre prénoms, pronoms, et 'dénominateur' commun : « Qui donc est "tu" ? (...) — comme en sourdine de dessous le masque. *Per sonare*. Et *im per sonare* aussi. Pas les sons qui viennent du trou pour la bouche [...] mais ce qui est émis du bord du masque » (DP & EH 2000 : n.p.). Peut-on viser, par-delà cette mise en relation de personnes, de masques et de l'impersonnel, un niveau même minimal de généralité ?

Invité à prononcer un cycle de six conférences à Harvard en 1985-1986, Italo Calvino avait choisi pour thème la préservation de six valeurs littéraires à ses yeux majeures au cours du présent millénaire. Il eut le temps d'écrire cinq conférences : elles portèrent sur la légèreté, la rapidité, l'exactitude, la visibilité, la multiplicité. La dernière aurait traité de la cohérence. Or, à des degrés divers, ces valeurs

sont particulièrement présentes dans les œuvres de DiPalma et d' Hocquard. L'auteur de *Palomar* écrivait : « le moment est venu pour moi de chercher une définition globale de mon travail. J'aimerais proposer celle-ci : le plus souvent, mon intervention s'est traduite par une soustraction de poids (19) ». Dans une chrestomathie rassemblée par DiPalma en 2000 figurait cette citation tirée du premier des *Three Poems* de John Ashbery, "The New Spirit" : "Je pensais qu'une manière serait d'arriver à tout noter. Mais la pensée qui suivit immédiatement celle-ci fut qu'une autre manière, plus fidèle, serait de tout omettre » (Ashbery 3). Or supprimer, c'est alléger. L'écriture d'Hocquard, créatrice de moins et attentive aux taches blanches (Hocquard 2001, 401-413) est un modèle de légèreté. Le verre et la transparence y sont partout, inscrivant l'aérien et le lumineux dans des structures et des contenus, ainsi qu'on peut voir dans le titre du roman publié en 1985 : *Aerea* – soit le latin *aer*, « l'air » dans l'anglais *area*, « territoire » – dans *les forêts de Manhattan*. L'humour participe de ce toucher délicat. Force est alors de reconnaître que DiPalma est davantage du côté de la *gravitas*, qu'il prête d'ailleurs, on l'a vu, au travail d' « E » pour dire à quel point celui-ci mérite considération. Ce fonds de sérieux produit de l'acrimonie mais le rictus sardonique s'allège grâce à un sens sûr de l'humour verbal – faconde néologique, art de la rupture de ton – qui permet à une vitupération indignée d'aboutir à un comique désenchanté : soit une oscillation entre Pound et Melville. Et la colère, comme l'humour, secoue les raideurs poétiques. La légèreté va de pair avec l'exactitude : « [l]a connaissance du monde est la dissolution de sa compacité » (Calvino 28). Il y a chez le Français comme chez l'Américain une recherche, une exigence d'exactitude. « Thomas Möbius, le privé de certains livres », écrit Hocquard, [...]

n'est pas un personnage métaphorique. C'est un vrai enquêteur qui mène de vraies enquêtes. Des enquêtes de langage [...]. Il enquête pour élucider un certain nombre de questions actuelles. De quels Panurges est-il le mouton ? De quels mots d'ordre consent-il à se faire incessamment l'échotier ? A l'intérieur de quels types de territoires soigneusement contrôlés tourne-t-il en rond (EH 2001, 452-453) ?

Exactitude encore parce que, écrire pour un destinataire est une stratégie, une ruse d'Hocquard pour effectuer, renouveler, entre quatre yeux, son test de solitude, c.-à-d. donner forme la plus exacte à sa manière d'objectivité qu'on pourrait qualifier d'objectivisme grammatical, celui-là même qui lui fait

préférer « dans la cour platanes cinq » à « cinq platanes dans la cour » puisque la première formulation suit la logique de la perception (EH 1995 : 8). « Déchet » (1995) de DiPalma démontre un semblable souci d'exactitude. En témoigne cette méditation sur un moment, sa dissection lumineuse pour, dirait Emmanuel Hocquard après Zukofsky, 'voir quelque chose' : « Ces traits, internes au fait, formulés et reformulés, qui voudraient nier ses résonances. La voix d'E hors champ qui lit soigneusement le texte en français cependant que la caméra de J suit la bande de lumière au fur et à mesure qu'elle gravit le pilier. La langue déguise la pensée et ceci est le déguisement qu'elle porte ». Pour ne retenir qu'un exemple créateur de rapidité, citons les listes et aussi ces rapprochements poundiens à travers l'histoire dans *Les élégies* (EH 1990, 100-101) ou, pour DiPalma, dans *Hôtel des ruines* (1992) ou encore la séquence « Spécifique New York » (1999)¹², deux textes dans lesquels l'antiquité romaine et la Renaissance italienne respectivement sont mises bord à bord avec le présent. « [J]e me suis efforcé de suivre la course des circuits mentaux qui, à la vitesse de l'éclair, captent et relient entre eux des points éloignés dans l'espace et le temps (Calvino 84) ». Ceci ramène aux critères définitoires de l'« élégie inverse » d'Hocquard, auxquels répond *L'usage ancien de la pierre*: aux fins d'une réappropriation complète du passé, l'auteur en désolidarise des fragments pour leur rendre tout leur éclat avant de procéder à un remontage¹³. « Ces fragments ne s'enchaînent pas mais ils s'attirent par 'sympathie,' par une sorte de nécessité ou d'intention ludique et heureuse, par gai savoir » (EH 2001, 476-477). En ce que leurs œuvres respectives sont faites d'éclats et d'échos, la cohérence en est frappante : cohérence dans la multiplicité de la dissonance chez DiPalma, cohérence, chez Hocquard, dans la recherche de l'objet d'origine (Tanger, par exemple) dont l'éclat est dans ses éclats. Quant à la visibilité, elle dépend de la lumière. Et jusque dans leur travail le plus récent, on voit les deux correspondants s'affairer à la faire et à la scruter.

Suite à la parution de la traduction de *Quatre poèmes*, nous avons été surpris de lire en ligne cette appréciation de l'effet de Ray DiPalma de ce côté-ci de l'Atlantique : « Son travail poétique, très dispersé esthétiquement, ne tient que sur un fil éthique mais on ne peut pas nier son influence sur nombre d'expériences françaises en cours, on peut seulement la regretter ». L'auteur anonyme de ces

lignes les faisait suivre d'une citation de Karl Kraus : « *Le politicien est enfoncé dans la vie, on ne sait où. L'esthète fuit loin de la vie, on ne sait où* » (www.sitaudis.com). Nous croyons qu'il y a eu ici confusion entre exigence et esthétisme, la première des deux notions – seule pertinente – étant justement inséparable d'une éthique de la sincérité, de la netteté et du souci de recherche. C'est par ce biais que la poésie d'Emmanuel Hocquard et celle de Ray DiPalma se sont rencontrées. La poésie opère par nature des rapprochements inédits, lance des ponts. C'est ainsi que les objectivistes américains chers au Français – nous allons y revenir – rencontrent Mallarmé, cher à l'Américain. C'est ainsi qu'un des pionniers de *L=A=N=G=U=A=G=E* a rejoint le lecteur des poètes latins, de Chandler puis de Wittgenstein, en quête de lyrique sec et épuré. C'est ainsi que la culture populaire s'est réconciliée avec la poésie sans condescendance, inventant le *poème noir*. A contrecourant du 'tout communicationnel' – « Ils ont en commun ce qui/ ne communique pas (EH 2007, 70) » – la France hocquardienne et l'Amérique dipalmaïenne se sont rencontrées autour de la solitude, de l'absolue singularité et de « territoires 'cassés' » (EH 2001, 540-541). Elles ont superposé leurs palimpsestes, comparé leurs fragments romains, recomposé les ruines. A chacune son creuset. Leur regard sur elles-mêmes en est devenu un peu plus lointain, depuis le lieu où elles se sont croisées, au large de Tanger.

La mosaïque de références dans l'œuvre du poète américain est devenue plus italienne depuis le tournant de ce siècle : la moindre présence à son esprit des textes d'Hocquard dont parle DiPalma vient comme preuve à l'appui de ce constat. Leurs œuvres respectives continuent pourtant à communiquer de quelque façon. Par exergues ou titres interposés, la 'présence française' chez DiPalma reste évidente. Elle est filtre ou seuil d'accès privilégié. Simone Weil, Valéry, Flaubert ou des anonymes apportent des cautions diverses : caution morale de la philosophe en ouverture de l'inédit « Reckoning » (2002), caution poétique de Valéry en exergue de *Mules at the Wake* (2006 et DP 2009, 152) – « ne pas écrire A LA SUITE » – mais aussi ressort comique – par sortie du contexte (« Comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement » tiré de *Hérodias* de Flaubert (*From If to Why* (2009)) ou par décalage, ce titre d'une section de *Border Music* (DP 2008) : « [LA MAISON FAIT SES SAUCISSES] ». « La Tour Eiffel par la fenêtre » (*From If to Why* (2009,1)) dit bien cette

proximité continuée. Bien que postérieur à la période que nous avons définie au départ, *L'invention du verre* (2003) est, à bien des égards, le livre le plus américain d'Hocquard, émaillé de références précises à la littérature « De l'autre/ côté de l'Atlantique, i.e./ de la langue » (62). Est envisagée l'alternative, dipalmaïenne, de « s'en tenir au mot/ à mot » (55). On y trouve aussi un énoncé d'Eudora Welty recopié du texte original. Ce recopiage s'inscrit dans la tentative d'Hocquard, de plus en plus affirmée, d'atteindre l'amorphe en poésie en se dégageant des prescriptions non-élucidées du récit (EH 2003, 4^{ème} de couverture). Ce qu'il faut entendre par « l'amorphe », c'est la version la plus radicale de la transparence dont le degré ultime, la tautologie, défait au plus profond l'ordre du sens en ce qu'elle est réversible : elle est donc modèle d'ouverture pour la poésie – à la fois son écriture et sa lecture – et devrait de ce fait être conçue comme « accueillante » et non pas comme verrouillée. La meilleure lecture du poème est celle qui le laisse intact, ne l'enchaîne pas à la causalité, lecture selon laquelle « le poème [...] ruisselle en tous sens mais ne reflète rien » (EH 2003, 4^{ème} de couverture). Recopier participe de cette ascèse : *Les babouches vertes* (EH 2009) est d'ailleurs en grande partie constitué de textes antérieurs de l'auteur recopiés. Cette démarche-limite mais exemplaire a pour Hocquard une figure tutélaire : c'est celle de Charles Reznikoff, qui fit de la retranscription littérale de « dépositions de témoins recueillies au cours de procès relatifs à des faits divers de la fin du XIXe siècle, sur une période de cinq années ... » (EH 2009, n.p.) une épopée américaine. On perçoit dans une séquence écrite par DiPalma en 2008 un intérêt voisin pour les bordures de l'agencement collectif du discours : « Combien révélateurs sont les bords du discours. // Le bord expose la perception de sa propre origine matérielle./ apportant la preuve des signes de dérangement// Les mensonges et vapeurs corruptrices du monde » (*Purgavago*, #23, 2008). DiPalma et Hocquard demeurent des tenants 'de terrain' de l'indétermination et de l'incertitude vers l'amont comme vers l'aval : « rien. Les élucidations/ ne débouchent sur/ aucune fondation » (EH 2003, 28) ou encore « Sur la route/ de. En passant par. Il/ ne s'agit jamais d'arriver » (EH 2003, 76). A quoi font écho : « la raison reste/ moins une activité qu'une incertitude » (*Pensieri*, #21, 2007 et 2009) ; et « Mise à l'épreuve puis abandon du métaphysique—/ de ses fondements irréfutables dans le primordial/ et des noms criblés de formes mythiques de la loi—/

pour cause d'inadaptation à terrain plus actuel » (*Purgavago*, #19, 2008). Telle formulation de l'un s'emboîte à l'occasion parfaitement avec celle de l'autre : « Ma surface c'est moi » (*From If to Why* (2009,1)), écrit DiPalma ; « His talking was his appearance » [« Son apparence c'était son discours »] avait recopié Hocquard (2003, 69). Leurs rapports à l'autobiographique se rapprochent. Depuis toujours davantage présente chez Hocquard, l'autobiographie est mise à distance dans le constat qu'elle « s'enclenche/ avec d'hypothétiques pièces de sens » (EH 2003, 15) cependant que DiPalma se révèle mais d'une façon telle qu'il se cache encore et toujours derrière le jeu de ses mots :

Peu étaient aussi difficiles à trouver
Prenant diverses voix j'utilisais
Plus de papier que les Egyptiens tardifs
Qui le tenaient des Chinois
Mes pieds précédaient mes chaussures

Oui je me cachais mais me voici
Je me cachais mais me voici oui
Je me cachais oui mais me voici
Je me cachais mais oui me voici
Pour d'omniprésents adieux
(*Pensieri*, #28, 2007 et 2009).

Le titre du long poème inclus à *The Ancient Use of Stone* – « Ascoso », soit, en italien, « Je me cache » – est, sur ce point, très explicite.

Hocquard a généralisé l'élégie, achevant de la dépersonnaliser :

L'élégie n'est pas dans les
mots de la plainte. Elle est
dans la répétition des mots
de la langue Elle est cette
répétition La langue tout
entière est élégie
(EH 2007, quatrième de couverture).

Malgré ce, dans *Terrasse à la Kasbah*, Hocquard dit être revenu à Tanger pour « trouver sur place ce qui m'avait échappé alors » (1) et que son début de piste secrète pour ce faire est la lumière, chemin du lyrique s'il en fût. Il évoque la forme et le contenu de sa contemplation. Elle illustre une observation de Deleuze et Guattari dans le chapitre « Géophilosophie » de *Qu'est-ce que la philosophie ?* et qui dit : « [o]n prend des habitudes en contemplant, et en contractant ce qu'on contemple. L'habitude est

créatrice. » Cette contraction prend pour Hocquard la forme d'une ingestion : « [j]e progresse dans l'habitude », écrit-il ; « [a]vant-hier, j'ai mangé un (tout petit) palmier cru » (EH 2006, 4). Déformant d'une lettre la belle reformulation hocquardienne de « Je est un autre », on peut désormais dire qu' « Un et un égalent/ je[u] » (EH 2003, 27). « Un palmier prend la mer ¹⁴ » (Hocquard 2007, 166). Mais dans quel sens ? Toujours est-il qu' « [u]n vent continu courbe les palmiers sur les dunes » (*Pensieri*, #32, 2007 et 2009). Une correspondance de janvier 2009 entre les deux parties intéressées, transmise à l'auteur de ces lignes par son destinataire, fait état, chez Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, d'un arbre spécial : « 'ton' arbre [...]. On l'appelle le Palma en ton honneur ». Il y a eu le 24 janvier de cette année-là une tempête en France, secouée par des conflits sociaux de tous ordres. Mais « les palmiers et les chats s'en moquent, et c'est bien de vivre auprès d'eux ». Une photo est jointe.



OUVRAGES CITÉS¹⁵

Action poétique 117 (1989). « Etats-Unis : nouveaux poètes ».

21+1 Poètes américains d'aujourd'hui. Choisis par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud. Traduits par Marc Chénétier, Philippe Jaworski et Claude Richard. Montpellier : Delta, 1986.

49+1 nouveaux poètes américains. Choisis par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud. Royaumont : Un bureau sur l'Atlantique/ Action Poétique, 1991.

ASHBERY, John. *Three Poems*. 1972. New York : Elisabeth Sifton Books/ Penguin Books, 1977.

CALVINO, Italo. *Leçons américaines*. Traduit de l'italien par Yves Hersant. 1989. Paris : Editions du Seuil, 2001.

DERRIDA, Jacques. *La carte postale*. Paris: Aubier-Flammarion, 1980.

DICKINSON, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. By Thomas H. Johnson. New York, Boston: Back Bay Books/ Little, Brown and Company, 1961.

DI PALMA, Ray. *Max*. Iowa City: Body Press, 1969.

DI PALMA, Ray. *January Zero*. West Branch: Coffee House Press, 1984.

DI PALMA, Ray. « Janvier Zéro ». 1984. Traduit de l'anglais par Emmanuel Hocquard. In *49+1 nouveaux poètes américains*, 1991.

DI PALMA, Ray. *Raik*. New York: Roof Books, 1989.

DI PALMA, Ray. *Metropolitan Corridor*. La Laguna: Zasterle Press, 1992.

DI PALMA, Ray. *Provocations*. Elmwood CT : Potes & Poets Press, 1994.

DI PALMA, Ray. *Motion of the Cypher*. New York: Roof Books, 1995.

DI PALMA, Ray. *The Thirty-One Sequels*. 1995 (2). Manuscrit partiellement inédit.

DI PALMA, Ray. *Lettres*. 1998. Traduit de l'américain par V. Dussol. Dijon : Editions Virgile, 2003.

DI PALMA, Ray. *Le Tombeau de Reverdy*. Traduction collective de l'américain au cipM relue et complétée par Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry. Marseille : cipM, 2002.

DI PALMA, Ray. « Gnessiennes ». 2005. In *Quatre poèmes*. Traduit de l'américain par V. Dussol. Chambéry : Editions Comp'Act, 2006.

DI PALMA, Ray. *L'usage ancien de la pierre*. Traduit de l'américain par V. Dussol. Montpellier : Editions Grèges, 2007.

DI PALMA, Ray. *Border Music*. 2007. or. #2, fall 2008. 18-19. Los Angeles: A Project of the Graduate Writing program, Otis College of Art and Design.

DI PALMA, Ray. *Purgavago*. 2008. Manuscrit partiellement inédit.

- DI PALMA, Ray. *The Ancient Use of Stone: Journals and Daybooks 1998-2008*. Los Angeles: Otis Books / Seismicity Editions, 2009. (L'ouvrage se compose de : *The Ancient Use of Stone* (1998), *Jihadgraphy* (2002), *An August Daybook* (2005), *Mules at the Wake* (2006), *Ascoso* (2006) et *Salt in the Rock* (2008)).
- DI PALMA, Ray. *Pensieri*. Los Angeles: Echo Park Press, 2009.
- DI PALMA, Ray. *From If to Why*. 2009. Manuscrit inédit.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Les dernières nouvelles de l'expédition sont datées du 15 février 17...* Paris : Hachette, 1979.
- HOCQUARD, Emmanuel. « Des feuillages, la grammaire & un amour ». 1985. *Un privé à Tanger*. Paris : P.O.L., 1987.
- HOCQUARD, Emmanuel et RAQUEL. *Orange Export Ltd. 1969-1986*. Paris : Flammarion, 1986.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Les élégies*. Paris : P.O.L., 1990.
- HOCQUARD, Emmanuel. « Notes en guise de présentation ». *49+1 nouveaux poètes américains*. Choisis par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud. Royaumont : Un bureau sur l'Atlantique/ Action Poétique, 1991. Texte repris dans HOCQUARD 2001, 136-147.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Théorie des Tables*. Paris : P.O.L., 1992.
- HOCQUARD, Emmanuel & Juliette VALERY. *Le commanditaire*. Paris : P.O.L., 1993.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Tout le monde se ressemble*. Paris : P.O.L., 1995.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Un test de solitude*. Paris : P.O.L., 1998.
- HOCQUARD, Emmanuel & Ray DI PALMA. *Personae & Thoughts on Personae*. Sausalito: The Duration Press, 2000.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Ma Haie*. Paris : P.O.L., 2001.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Terrasse à la Kasbah*. Marseille : cipM, 2006.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Conditions de lumière*. Paris : P.O.L., 2007.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Les babouches vertes*. Institut français Tanger Tétouan, cipM, 2009.
- LEIRIS, Michel. *Brisées*. Paris : Gallimard, Folio essais, 1992.
- ROYET-JOURNOUD, Claude & HOCQUARD, Emmanuel. *49+1 nouveaux poètes américains*. Choisis par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud. Royaumont : Un bureau sur l'Atlantique/ Action Poétique, 1991.



16

¹ Valent pour cet article et pour le seul Ray DiPalma les conventions suivantes :

- une citation sans renvoi provient d'un échange épistolaire avec l'auteur.
- une date qui n'est pas précédée des initiales de Ray DiPalma, renvoie à la date de composition du texte, essentielle pour le présent propos. Le décalage entre la date d'écriture et la date de publication n'est donné qu'une fois, à la première citation d'un texte publié. Tous nos remerciements vont à l'auteur pour ces informations.
- une citation suivie d'un titre et d'une date entre parenthèses renvoie à une œuvre inédite ou non-publiée dans son intégralité en américain. Le texte de ces œuvres, ainsi que les échanges épistolaires, se trouveront dans les archives Raymond DiPalma, à la Beinecke Rare Book and Manuscript Library de l'université de Yale. <http://beinecke.library.yale.edu/MSS_PreliminaryLists/dipalma.HTM>. Nous remercions Ray DiPalma de nous avoir généreusement donné accès à ses inédits.

Enfin – ceci valant pour tous les auteurs cités – l'abréviation « n.p. » signifie « non-paginé » et le signe # renvoie à la numérotation des poèmes au sein d'un manuscrit ou livre.

Nous avons traduit les textes inédits de DiPalma que nous citons.

² *Sic*.

³ DiPalma a trouvé ce bon mot chez Fitzgerald. *The Crack-up*. Edited by Edmund Wilson. New York : New Directions Press, 1956. 126.

⁴ Communiqué par l'auteur.

⁵ La coïncidence autour de « Tanger » fut relancée par DiPalma en 1990 lorsqu'il se hasarda, « malgré une connaissance très rudimentaire de la langue », selon ses propres termes, à écrire une séquence de poèmes en français restée inédite intitulée « Rue de Tanger ».

⁶ « Rares sont les livres qui m'ont impressionné. Je ne dis pas influencé. Les influences sont courantes, superficielles et utiles [...]. Etre impressionné par un livre est une tout autre affaire, beaucoup plus rare et bien plus choquante. C'est être soudain pris à contre-pied. C'est se trouver soudain pris de court ou par surprise. Une autre voix a parlé à la place de la mienne [...]. Rares sont les livres qui m'ont impressionné veut dire impressionné comme l'est une plaque photographique » (EH 1992, n.p.).

« Sur le rapport entre les œuvres de deux écrivains », écrivait récemment DiPalma, « je suis entièrement d'accord avec la distinction que fait Emmanuel entre "influence et impression" », ajoutant que cette distinction l'avait amené à se rendre compte de la marque laissée par Melville et Lucrèce sur sa propre écriture.

⁷ Il s'agit ici du volume de traductions publié par Emmanuel Hocquard en 2002 et qui comprend trois séquences poétiques dont « Le Tombeau de Reverdy ».

⁸ Deux peintres avec qui DiPalma et Emmanuel Hocquard ont collaboré.

⁹ *Sic*.

¹⁰ Le sigle qui renvoie à ces 'poètes du signifiant', qui occupèrent le devant de la scène poétique dans les métropoles américaines de la fin des années 1970 à la fin des années 1980 et qui, pour simplifier à l'extrême, revendiquaient l'héritage des avant-gardes du XXe siècle – européennes et américaines – et se nourrirent de ce qu'on a appelé depuis la *French theory*.

¹¹ "From Obelisk to Water's Edge" ["De l'obélisque à la rive"], un poème ultérieur (2005) publié l'été 2007 dans la *Iowa Review*, semble poursuivre l'interrogation.

¹² Invité à Barnard College en 2000, Emmanuel Hocquard avait consacré un de ses séminaires à une traduction d'un bref fragment de « New York Specific » en présence de Ray DiPalma. Voir cette livraison d'*Il Particolare*.

¹³ A propos de cette œuvre, DiPalma renvoie, dans une correspondance, à la recommandation de Walter Benjamin dans « Sur le concept d'histoire » de « brosser l'histoire à rebrousse-poil ». C'est avant tout la notion benjaminienne d'un passé qui reste ouvert qui semble entrer dans le souci éthique et esthétique du poète américain.

¹⁴ On reconnaît à peine caché dans cette phrase le nom de Michael Palmer, autre poète avec qui Hocquard a joué « une sorte de partie de billard par-dessus l'océan » (EH, 2001, 410-411). Sur l'histoire de cette autre relation, on lira l'article d'Abigail Lang : « Emmanuel Hocquard/ Michael Palmer : une partie de billard sur l'Atlantique ». *Revue française d'études américaines*. N°115, 1^{er} trimestre 2008. Paris : Belin.

¹⁵ Lorsqu'une entrée de la liste donne deux dates, la première date figure renvoie à la première édition.

¹⁶ Photo extraite de *Le commanditaire*.