



HAL
open science

UNE APPROCHE ARCHEOLOGIQUE DU POEME : FRAGMENTS DE VASES, FRESQUES, STATUES DANS LA POESIE HOCQUARDIENNE

Lénaïg Cariou

► **To cite this version:**

Lénaïg Cariou. UNE APPROCHE ARCHEOLOGIQUE DU POEME : FRAGMENTS DE VASES, FRESQUES, STATUES DANS LA POESIE HOCQUARDIENNE. Elsenieur, 2021, 36. hal-04342995

HAL Id: hal-04342995

<https://hal.science/hal-04342995>

Submitted on 13 Dec 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.

UNE APPROCHE ARCHEOLOGIQUE DU POEME :
FRAGMENTS DE VASES, FRESQUES, STATUES DANS LA POESIE
HOCQUARDIENNE

Lénaïg CARIOU
(Université Paris 8, UR 7322 - Fablitt)

POUR CITER CET ARTICLE : Lénaïg Cariou, « Une approche archéologique du poème. Fragments de vases, fresques, statues dans la poésie hocquardienne », Revue *Elseneur*, N°1, décembre 2021.

RÉSUMÉ (EN FRANÇAIS) :

L'œuvre du poète Emmanuel Hocquard, héritière du poète atomiste antique Lucrèce, est hantée par une image récurrente : celle du fragment - qu'il soit débris de vase, tesson de poterie, fragment de fresque ou d'azulejos -, au point qu'il s'assimile lui-même à un « poète-archéologue ». Cet article se propose d'étudier la manière dont l'œuvre poétique hocquardienne se structure autour de cette métaphore archéologique, qui inscrit l'écriture dans un rapport conflictuel au temps, qui subvertit ou « inverse » le *topos* élégiaque du *tempus fugit*, en mettant en avant une « temporalité intermittente » et incarnée dans la matière archéologique. Il montre ensuite qu'au-delà de la présence thématique et métaphorique, l'archéologie constitue en outre chez Hocquard une méthode d'écriture a posteriori, qui fait de la *poétique du fragment*, le cœur de son travail de redéfinition « négative » du champ poétique, à l'aube du XXI^e siècle.

RÉSUMÉ (EN ANGLAIS) :

Emmanuel Hocquard's poetic work, which follows in the tradition of Roman atomist poet Lucretius, is haunted by the recurring image of the fragment – whether it is a piece of broken vase, a shard from a pottery piece, or a fragment of fresco or azulejo. Hocquard went so far as to describe himself as an "archeologist-poet". This paper proposes to study the ways Hocquard's poetry is structured around this metaphor of archeology, which positions writing in a conflictual relationship with time, and subverts or "reverses" the elegiac topos of *tempus fugit* by foregrounding an "intermittent temporality" embodied by archeological material. This paper will further claim that, in addition to its thematic and metaphoric presence, archeology constitutes an a posteriori writing method in Hocquard's work, making his fragmented poetics the heart of a new "negative" definition of poetic landscape at the turn of the XXIst century.

UNE APPROCHE ARCHEOLOGIQUE DU POEME :
FRAGMENTS DE VASES, FRESQUES, STATUES DANS LA POESIE
HOCQUARDIENNE

« Il me parlait d'une voix éraillée par le tabac et par l'alcool, en s'épongeant le front avec un mouchoir blanc, dans la fournaise du baraquement en planches, au milieu d'un inextricable fouillis de poteries brisées, de lampes à huile, de fragments de statues et de pierres sculptées, de lacrimatoires irisés et de fioles en verre, de coupes pleines de monnaies vert-de-gris aux effigies usées et de morceaux de fresques délavées.

- Voilà des mois que je recherche et que j'essaie d'assembler ces morceaux. J'ai bon espoir de les retrouver tous et de terminer un jour ce travail. Mais pour cela il nous faudra encore beaucoup de patience. »

Emmanuel HOCQUARD, *Ærea dans les forêts de Manhattan*,
P.O.L., 1985, p. 110-111.

Le deuxième livre du poète Emmanuel Hocquard, *Les Espions thraces dormaient près des vaisseaux*, qui paraît en 1975 aux éditions Orange Export Ltd., donne à voir une superposition de rectangles colorés, réalisés par la peintre Raquel Lévy. Une seconde pièce portant le même titre, paraît trois ans plus tard, dans le premier livre que le poète publie dans la collection P.O.L., *Album d'images de la villa Harris*, et se compose cette fois d'un texte. Il s'agit d'une anecdote qui restera un des leitmotifs de l'œuvre de son auteur¹ : celle de l'archéologue Montalban triant au pied des Grottes d'Hercule des morceaux de fresque, vestige d'un comptoir romain du premier siècle. Le texte propose une lecture rétrospective des fragments de couleur de Raquel, représentation picturale des fragments de l'archéologue. Si l'anecdote refait régulièrement surface sous la plume du poète, c'est plus généralement une isotopie de l'archéologie qui s'y déploie au fil des œuvres, de 1973 à 2018.

¹ Abigail Lang analyse également cette anecdote, et notamment les liens entre métaphore archéologique, énoncés et traduction chez Emmanuel Hocquard dans l'article suivant : Abigail Lang, « Emmanuel Hocquard/Michael Palmer : une partie de billard sur l'Atlantique », in *Revue française d'études américaines*, 2008/1, n° 115, p. 72-88.

Je me propose d'explorer cet imaginaire archéologique matérialiste, en montrant comment la présence lexicale et iconographique de morceaux de matière dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard est symptomatique tout à la fois d'une « temporalité intermittente » et d'une poétique du fragment, qui participent de sa redéfinition radicale du paysage poétique de la seconde moitié du XX^e siècle.

Matérialité et matérialisme dans la poésie hocquardienne

Si Emmanuel Hocquard n'a jamais *littéralement* écrit sur des matériaux (la pierre, les tessons de poteries), la question de la matière et de la matérialité de l'écriture est omniprésente dans son œuvre. L'expérience de la maison d'édition Orange Export Ltd. qu'il a créée et dirigée avec la peintre Raquel Lévy entre 1969 et 1986², à cet égard, a été fondatrice : elle a amené le poète à réinterroger la matérialité de l'écriture, durant les longues séances où il imprimait à la main les livres de ses ami·es à une poignée d'exemplaires, en disposant lui-même les lettres de plomb, utilisant les chutes de papier disponibles dans l'imprimerie qu'on lui prêtait³. Cet apprentissage de ce qu'il nomme « la physique du livre »⁴ est prolongée dans son œuvre par une conscience aigüe de la dimension graphique et visuelle du poème, comme en témoignent les nombreuses illustrations qui étayaient ses livres. Outre l'évident héritage mallarméen, l'œuvre d'Emmanuel Hocquard s'inscrit par ailleurs délibérément dans la lignée des poètes matérialistes antiques. Le poète, qui écrit (dans « Le livre d'écriture ») que « sur personne le poids de la matière n'a pesé de manière plus oppressante que sur [lui] », dit avoir été « impressionné »⁵ (et ce verbe a chez lui un sens très fort) par le poème de Lucrèce. Les citations du *De Rerum natura* reviennent sous sa plume comme un leitmotiv, et la devise d'Orange Export Ltd., *sponte sua forte*, est elle-aussi empruntée au poète atomiste.

Cette fascination pour la matière transparaît de diverses manières dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard. Le cas le plus probant de proximité entre matière et écriture est celui de *Théorie des tables*, dont le titre fait référence aux tables de l'archéologue Montalban. Dans

² Cf : Emmanuel Hocquard et Raquel Lévy, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, [1986] 2020.

³ « Il m'a fallu réapprendre à écrire, cette fois avec du plomb » écrit-il dans « Le livre d'écriture », *Un Privé à Tanger I*, Paris, Éditions Points, p. 43.

⁴ *Ibid.*

⁵ « Rares sont les livres qui m'ont impressionné. Je ne dis pas influencé. Les influences sont courantes, superficielles et utiles. [...] Être 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. » in Emmanuel Hocquard, « Un malaise grammatical », *Théorie des tables*, Paris, P.O.L., 1992.

un texte intitulé « Un malaise grammatical », qui tient lieu tout à la fois d'art poétique et de postface à *Théorie des tables* Hocquard raconte qu'il a réuni pour ce livre une véritable collection de « cailloux », « bouts de verre », « fragments colorés de façades » et « lapilli » et « morceaux de goudrons », qu'il a rapportés de voyages dans des enveloppes, avant d'en vider le contenu sur des tables. C'est de la contemplation de ces fragments colorés, à partir desquels le poète aurait pris des notes pendant plusieurs mois, que serait né le livre *Théorie des tables*. Hocquard conclut, avec humour : « J'étais, en somme, devenu traducteur de cailloux »⁶.

C'est toutefois l'imaginaire archéologique qui revient de manière récurrente lorsqu'il est question de matière chez Emmanuel Hocquard. Le recueil *Conditions de la lumière* s'ouvre ainsi sur une photographie d'azulejos brisés, sur lesquels on devine des lettres d'un mot qu'on ne parvient pas à reconstituer. Les matériaux archéologiques sont par ailleurs présents de manière thématique dans ses écrits. En témoigne la longue énumération d'*Aerea* :

[...] un inextricable fouillis de poteries brisées, de lampes à huile, de fragments de statues et de pierres sculptées, de lacrimatoires irisés et de fioles en verre, de coupes pleines de monnaies vert-de-gris aux effigies usées et de morceaux de fresques délavées (p. 110-111).

Si cette liste se déploie ici à nouveau à propos des fouilles de l'archéologue Montalban, on retrouve ses différentes composantes de manière récurrente, dans différents textes. Absent ici, le motif du vase grec lacunaire, aperçu à Athènes, qui apparaît entre autres à la première page d'*Un privé à Tanger*, s'inscrit dans la même veine archéologique :

Le vase est exposé dans le musée de la ville basse. C'est là que je l'ai découvert, exhaussé sur son socle de pierre, aussi rond et lustré qu'un ancien globe terrestre, sans autre décor que les claires figures de ciment blanc qui remplacent les parties manquantes (p. 11).

Dans le cas du vase comme dans celui des fragments de fresque, les vestiges en question ne sont ni de simples images invoquées par le poète, ni des métaphores ; il s'agit d'objets réels, que le poète a pu observer, et dont il conserve le souvenir : c'est parce que le poète est « impressionné » par la matière, qu'elle peuple ses écrits et son imaginaire.

L'archéologue et le fossoyeur : la sédimentation du temps

C'est dans *Les Élégies*⁷ que l'imaginaire archéologique est le plus prégnant, notamment dans la deuxième, dont est extraite la liste d'objets suivante :

Quelques vases recollés, des urnes de plomb, des monnaies

⁶ Emmanuel Hocquard, « Un malaise grammatical », in *Théorie des tables*, op. cit.

⁷ Emmanuel Hocquard, *Les Élégies*, Paris, P.O.L., 1990.

(enfin, la plupart des monnaies)

Sans compter une bonne douzaine de lacrimatoires irisés

et le reste que j'ai oublié,

Le tout fut disposé dans des vitrines (p. 24-25).

Cette nouvelle occurrence du « lacrimatoire », petite fiole qui contiendrait les larmes, renvoie avec humour à l'élégie classique, associée aux larmes et à la plainte.

Les Élégies glissent par ailleurs insensiblement des débris de matériaux aux restes humains, dans l'énumération suivante :

Pelles, paniers, terre, terre, pierre

et clic... une photographie,

Trous, tombe à moitié ouverte, vaisselle familière, os,

os, os, os, os,

Crânes (1 seul mais parfois 2 par tombe) une monnaie verte

dans la bouche (p. 24)

Toujours dans une esthétique de la liste paratactique, volontiers redondante ici, la deuxième élégie évoque l'image d'une nécropole située sur les falaises de Tanger. À la figure de l'archéologue, se substitue l'espace d'un poème celle du « fossoyeur », à la « grande patte terreuse aux phalanges terreuses, / aux ongles durs / Posée sur le crâne encore à moitié enchâssé / dans la glaise » (p. 27). Variation sur le thème pictural de la vanité, l'image de l'enfouissement des fragments de matière et des restes humains est également ici une métaphore du temps qui passe :

Les vieilles années se sont bien tassées

Comme la terre dans un trou (p. 26)

À ce stade, on peut faire deux remarques : 1) la matière, chez Hocquard, est très souvent morcelée (d'où le choix d'un prisme d'interprétation archéologique) ; 2) elle est particulièrement présente, notamment sous forme de listes, dans ses écrits élégiaques⁸. La convergence entre l'imaginaire archéologique et la forme élégiaque, propose une conception de la matière perçue dans son rapport intrinsèque au temps, lui-même condition de sa fragmentation.

⁸ Et l'on retrouve cette convergence archéologie/élégie dans *Conditions de la lumière*, sous-titré *Élégies*, qui s'ouvre, avant même que le texte ne commence, sur une image de fragments d'azulejos brisés.

Les éclats convexes d'une temporalité en morceaux

Les vestiges archéologiques des *Élégies* peuvent également se lire comme autant de métaphores du caractère *discontinu* de la mémoire, historique et autobiographique. Comme les tessons de poteries anciennes échouées sur les rivages de Tanger, notre vie passée ne perdure que par les fragments de souvenirs qui continuent de peupler notre vie présente. Cette métaphore biographique revient à plusieurs reprises sous la plume du poète, tant à propos de l'archéologue Montalban (dont il écrit, dans *Ærea*, qu'il tente de rassembler « [les] éclats de sa vie en pièces »), que de lui-même, comme dans cet extrait d'*Un privé à Tanger I* : « suivant l'exemple de mon très savant et regretté ami Montalban, je continuerai patiemment à réunir les éclats convexes de mon histoire en morceaux »⁹. Le parallèle dressé par Emmanuel Hocquard entre expériences archéologique et biographique est ici patent¹⁰.

Or, faire des débris de matériaux archéologiques les métaphores d'une temporalité morcelée (qu'elle soit biographique ou historique), c'est « inverser » ou contourner le *topos* élégiaque du *tempus fugit*. En effet, alors qu'Emmanuel Hocquard, par son imaginaire matérialiste, ses listes d'objets archéologiques impersonnels telles qu'on peut les trouver dans les *Élégies*, prend ses distances vis-à-vis du lyrisme élégiaque, c'est par ces fragments de matériaux mêmes que, subrepticement, il réintroduit le motif du temps. Il a beau prévenir son lecteur, au début des *Élégies*, que « le temps n'est pas la question », c'est bien de cela qu'il s'agit. Les vestiges archéologiques cristallisent donc à leur manière, cette double aspiration paradoxale de « l'élégiaque inverse ».

La temporalité dont il est question ici, toutefois, n'est pas la temporalité linéaire des poètes élégiaques classiques, qui dessine une flèche à sens unique entre un passé perdu et un présent marqué par le regret. Le *temps fragmentaire* qu'incarnent les vestiges archéologiques hocquardiens est un *temps* « intermittent », soumis aux aléas de la mémoire du poète, qui successivement se rappelle, (re)construit un récit, oublie et reconfigure le passé, au fil des livres. Les analyses récentes de Laurent Olivier sur l'archéologie me semblent, à cet égard, proposer une lecture de la temporalité archéologique qui correspond à l'imaginaire hocquardien. Dans

⁹ Emmanuel Hocquard, « La danse de l'arc-en-ciel », *Un Privé à Tanger*, op. cit., p. 11. C'est moi qui souligne.

¹⁰ Voir, à ce propos, l'article d'Antonio Rodriguez, « Les fouilles archéologiques de l'identité chez Emmanuel Hocquard », in *L'Illisibilité en question. Avec Michel Deguy, Jean-Marie Gleize, Christian Prigent et Nathalie Quintane*, sous la direction de Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Littératures, 2014, p. 257-266.

son livre *Le sombre Abîme du temps. Mémoire et archéologie*, l'auteur propose de définir les vestiges archéologiques comme des « "objets-mémoires" fonctionnant dans la répétition et la répétition », des « symptômes d'une mémoire sans cesse recomposée », « qui continue à travailler le présent »¹¹. Dans cette perspective, le retour cyclique des vestiges archéologiques et de l'anecdote de Montalban dans l'œuvre du poète peut être lue comme une entreprise de remémoration intermittente, et sans cesse recommencée, qui trouve sa signification poétique dans sa répétition même¹².

Une archéologie « à rebours »

Hocquard établit lui-même une distinction entre poètes élégiaques classiques et poètes élégiaques « inverses » (dans lesquels il se reconnaît), dans leur rapport au morcellement de l'expérience temporelle : « La vie du poète élégiaque classique, écrit-il, est une vie *au passé* [...]. Elle a été brisée et l'élégiaque en recueille, gémissant, les fragments, les bouts, les débris, les morceaux »¹³. Avant de renchérir :

Aux yeux du poète élégiaque inverse, qu'on peut aussi appeler *poète tragique*, les fragments ne renvoient ni à un tout, ni à une origine, ni à un contexte disparu qui garantiraient leur sens. Ce qui le fascine dans les fragments, ce n'est pas leur lien causal avec les événements de sa vie passée, c'est plutôt qu'ils sont si vivants qu'ils soufflent tout contexte biographique antérieur. Ils brillent au présent d'un éclat inouï (*ibid*).

Face à la fragmentation de la matière, il y a donc deux postures distinctes selon Hocquard : celle du poète élégiaque classique, tournée vers le passé et qui regrette une unité perdue ; celle de l'élégiaque inverse, ancrée dans le présent, qui pense le fragment comme un objet en soi, indépendamment de la question de l'origine. Dans *Ruines à rebours*, ouvrage dans lequel il développe l'idée de « vestiges d'architecture » (p. 9), des années plus tard, Hocquard reviendra sur cette conception d'une *archéologie au présent*, en allant plus loin cette fois. Il y propose

¹¹ Laurent Olivier, *Le sombre Abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Éditions du Seuil, p. 17 et p. 264-265. (C'est l'auteur qui souligne.) L'auteur développe notamment cette notion de temporalité « intermittente », que je reprends ici.

¹² L'importance de la notion de répétition chez Hocquard, au cœur de son entreprise littéraire, rend d'autant plus intéressante ici l'analyse d'une temporalité intermittente, qui procède par répétition, ressassement.

¹³ Emmanuel Hocquard, « Cette histoire est la mienne. Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », « Fragment », *Ma haie*, Paris, P.O.L., p. 477.

d'« aborder la ruine au présent. Et même *au futur*¹⁴ » (p. 10), dans une sorte d'*archéologie* « à rebours »¹⁵.

Toujours à propos des « ruines à rebours », Emmanuel Hocquard ajoute : « c'est un vrai problème d'architecture. Mais aussi un problème de grammaire. » (p. 15) Il rejoint ici ce qu'il énonçait déjà dans le « Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », en 1997 :

Quand on enquête sur son enfance, on déterre des souvenirs, dit-on. Eh bien non ! Les souvenirs, ça n'a jamais concerné le passé, ça n'existe qu'au présent, au moment et au fur et à mesure que *je me souviens*. Les souvenirs, ce sont des mots, des phrases, des énoncés. Pas du passé ou des morceaux de passé mais du langage et des morceaux de langage au présent. Avec ses souvenirs d'enfance, l'*élégiaque inverse* réfléchit sur son langage et pas du tout sur sa petite histoire individuelle qui, en fait, n'existe pas comme telle.

Quand il trie les indices de sa « vie passée » sur la table de Montalban, il ne revient pas en arrière. Il enquête pour élucider un certain nombre de questions actuelles¹⁶.

Dans ce passage, le poète opère un basculement de la sphère temporelle ou biographique à la sphère langagière : les souvenirs ne sont pas seulement des moments de vie, mais aussi des *récits au présent*, donc des phrases ou, à défaut, des syntagmes ou des mots, des fragments de langage. Les débris de fresque, les fragments de vie et les morceaux de phrases sont rassemblés ici en un seul plan présent : la table de Montalban, dont l'horizontalité n'est pas sans rappeler les pages d'un livre¹⁷.

La méthode archéologique

Si l'on peut voir dans le personnage de l'archéologue Montalban, triant ses fragments de fresques sur des tables, une image d'Emmanuel Hocquard rassemblant ses souvenirs dans des livres, on distingue ici un troisième niveau de lecture : celui du poète-grammairien, assemblant les segments de langage sur la page. Dans son dernier livre, *Le Cours de Pise*, le poète revient sur les conséquences poétiques et poïétiques de l'imaginaire archéologique dans son travail :

En (d)écrivant [la méthode de Montalban], il y a plus de vingt ans, je ne me doutais pas que cette évocation très fidèle d'un souvenir parmi d'autres était la description très précise d'*un dispositif qui allait s'imposer*

¹⁴ C'est moi qui souligne.

¹⁵ Et je ne peux m'empêcher ici de rapprocher cette volonté hocquardienne d'« aborder la ruine au présent », de l'entreprise de Laurent Olivier, qui appelle quant à lui de ses vœux une « archéologie du présent ». Cf : Laurent Olivier, *Le sombre Abîme du temps. Mémoire et archéologie*, *op. cit.*, p. 271.

¹⁶ Emmanuel Hocquard, « Cette histoire est la mienne. Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », « Fragment », *ma haie*, *op. cit.*, p. 475. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷ Sur la question des tables chez Emmanuel Hocquard, voire l'article de Stéphane Baquety, « La table d'Emmanuel Hocquard », in Nathalie Koble, Abigail Lang, Michel Murat, Jean-François Puff, *Emmanuel Hocquard. La poésie mode d'emploi*, Dijon, Les Presses du réel, 2021, p. 23-38.

à moi au fil des années, comme méthode de travail et d'écriture. Je travaille sur une table. J'y jette, à plat, une collection d'« objets de mémoire » qui sont à décrire. Au fur et à mesure que s'élaborent les formulations, des relations logiques, non causales, peuvent apparaître. Tel est le dispositif de base qui permet la mise au jour d'éventuelles connexions. Ces relations logiques (de l'ordre du langage) forment entre elles des réseaux imprévisibles. C'est là que « soudain on voit quelque chose », qu'un autre sens surgit, même à propos d'anciennes choses¹⁸.

Ici encore, le vocabulaire du poète est celui de la matérialité : l'opération d'écriture est décrite par le geste de « jeter » des « objets » sur « une table ». La méthode archéologique, qui consiste en l'assemblage de fragments, est érigée explicitement au rang de « méthode de travail et d'écriture », et on peut lire, rétrospectivement, l'anecdote matricielle de l'archéologue Montalban assemblant les fragments de fresque comme un art poétique.

Il est vrai, toutefois, que l'archéologue n'est pas la seule figure de l'écrivain chez Hocquard. Dans ses cours aux Beaux-Arts de Bordeaux, il explique qu'il passe, tout au long de son œuvre, de la figure de l'archéologue, à celle du (détective) privé, puis du grammairien :

En un sens, on peut dire qu'un archéologue est un détective : il fouille, il cherche à comprendre, il reconstitue, etc. Mais il prête aussi à confusions et à malentendus. C'est une figure un peu exotique, voire romantique, tournée vers le passé, les origines, une certaine forme de nostalgie... Son travail achevé, il ne laisse derrière lui qu'un musée pétrifié. Le privé, lui, est davantage dans la vie, dans la vie contemporaine, dans le langage de tous les jours¹⁹.

Le privé sera à son tour remplacé par le grammairien :

L'archéologue et le privé étaient encore des figures métaphoriques (même si je les utilisais comme des concepts). Le grammairien s'occupe vraiment de problèmes de langage, même s'il est aussi, à sa façon, un archéologue (cf. *Archéologie du savoir*, Michel Foucault) et un détective.

En dépit de la chronologie établie par le poète, on voit bien que l'imbrication de ces trois avatars fictionnels de l'écrivain ne se fait pas simplement sur le mode de la succession temporelle. S'il dit que le personnage de l'archéologue disparaît de ses livres en 1992 (date de publication de *Théorie des tables*), la publication de *Conditions de la lumière* en 2007, et de *Ruines à rebours* en 2010 prouve que l'imaginaire archéologique continue d'*habiter* le poète. Le personnage de Montalban est par ailleurs présent dans les index de *Ma haie* et *Le Cours de Pise*, dans lesquels il fait l'objet de développements théoriques.

Poétique du fragment

Dans quelle mesure, alors, la méthode d'écriture développée par Hocquard emprunte-t-elle à la méthode archéologique ? Outre le parallèle entre la table de Montalban et le livre de

¹⁸ Extrait d'une conversation avec Olivier Cadiot, in Emmanuel Hocquard, *Le Cours de Pise*, Paris, P.O.L., p. 418-419. C'est moi qui souligne.

¹⁹ Emmanuel Hocquard, « L'archéologue, le privé, le grammairien », in *Le Cours de Pise*, op. cit., p. 419.

poésie, le second point commun est la notion de *fragment*. Elle est explicitement théorisée dans le « Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », qui comporte deux entrées « fragment », et longuement abordée dans un chapitre consacré du *Cours de Pise*, intitulé « Le fragment & le discontinu ». Élevé au rang de « concept », le fragment est le cœur d'une nébuleuse de termes qui constitue le « coffre à jouets » du poète : *discontinuu*, *taches blanche*, *haie*, *bande*, *marge*, *terrain vague*. Il s'agit à chaque fois, d'explorer les interstices, les espaces *entre*. Dans *Conditions de la lumière*, par exemple, on relève une rhétorique du manque, de l'interstice, de la lacune, dans des expressions telles que : « S'abandonner à la perte » (p. 16), « Escalier dont les degrés ne se suivent pas » (p. 17), « ils ont en commun ce qui ne communique pas » (p. 70), « Une suite de décrochages » (p. 73), « une fabrique d'intervalles » (p. 78), « des liens par juxtaposition » (p. 81), « dans un rapport d'alliance rompue » (p. 102), « fragments de personnages » (p. 161), etc.

S'il est thématiqué dans ses écrits, le fragment est également au cœur du processus d'écriture d'Emmanuel Hocquard, et intervient à plusieurs échelles : éditoriale, (typo)graphique, langagière. Pour le dire autrement, ce sont tout à la fois le livre, la page et le texte lui-même qui font l'épreuve de la fragmentation. À cet égard, on peut distinguer au moins deux catégories parmi les livres du poète, sujettes à différents types de fragmentation. La première rassemble les œuvres où l'écriture est plus évidemment reconnaissable comme *poétique* du fait de leur proximité avec la conception classique du vers (raréfaction de l'écriture sur la page, et importance accordée à l'espace blanc) : je pense par exemple à *Conditions de la lumière*, *Théorie des tables*, *Méditations photographiques...*). La seconde catégorie est composée d'œuvres majoritairement *en prose* (*Un Privé à Tanger I*, *Ma haie*, *Le Cours de Pise...*).

Fragmenter le « livre à la française »

Cette répartition binaire est évidemment trop simpliste, et on sait combien l'écriture hocquardienne réinterroge ces catégories de poésie et de prose, d'ailleurs peu courantes sous sa plume. Pourtant, il me semble qu'elles rendent compte de deux réalités de la poétique du fragment chez Hocquard. Dans la catégorie des textes « poétiques », la fragmentation est à l'œuvre à la fois sur le plan typographique (par la multiplication des espaces blancs inter- et intra-linéaires, de manière à ce que chaque segment textuel apparaisse comme isolé, et par conséquent *fragmentaire*), et sur le plan textuel (par un travail de sappe syntaxique : phrases

averbales, listes nominales, constructions agrammaticales, aposiopèses, absence de ponctuation...). Dans la catégorie des textes « prosaïques », la fragmentation est davantage visible à l'échelle du livre, composé d'un ensemble de fragments textuels hétérogènes. Comme j'ai déjà décrit la manière dont agissait cette *poétique du discontinu* à l'échelle grammaticale dans un précédent article²⁰, je me concentrerai ici sur l'échelle du livre, qui constitue la seconde catégorie.

Un Privé à Tanger, Ma haie, Une Grammaire de Tanger, Le Cours de Pise, sont autant de livres d'Emmanuel Hocquard dont l'architecture est constituée d'un assemblage de textes disparates. La conception du livre comme recueil de fragments hétérogènes ne va pourtant pas de soi chez Hocquard. Au contraire, il insiste à plusieurs reprises sur la distinction entre « recueil de poèmes » et « livres de poésie », et prend explicitement parti pour les seconds. Le poète revient toutefois sur cette évolution dans sa conception de l'objet livre, dans la lettre à son éditeur²¹, au début de *Ma haie* :

J'ai toujours résolument soutenu l'idée du *livre*. Défendu le *livre-poésie* contre le recueil de poèmes. Critiqué la revue-sac au profit de la *revue-récit*. [...] Ça a été un fait marquant de notre génération, en France, d'avoir insisté sur l'écriture de *livres* en poésie. [...] Je pense cependant que la conception du livre que nous avons prônée, pratiquée et défendue, nous avons peut-être aujourd'hui besoin de la réexaminer. [...] Nous avons pensé le livre un peu comme on pense une phrase : un bloc cohérent de langage-durée, à parcourir à sens unique entre deux butoirs, les premiers mots et le mot de la fin (p. 9-10).

Il ajoute plus loin que *Ma haie* n'entre pas « dans une logique de "livre à la française", où les choses se suivent et s'enchaînent pour former un tout ». Si la métaphore est ici végétale²², elle oppose bien deux conceptions de l'objet-livre : d'un côté les « livres à la française » (les « livres de poésie »), conçus comme une phrase, une continuité linéaire qui mène du début à une fin, de l'autre un ensemble non caractérisé, celui des « livres à l'américaine²³ » peut-être (les « recueils de poèmes »), comme on peut parler des « jardins à l'anglaise », dans lesquels « chaque document est autonome » et « la notion d'ensemble n'a [...] plus véritablement cours ».

C'est dans cette seconde catégorie que s'inscrit *Ma haie*, qui procède par ramifications successives « en mouvement », « avec des trous, ses changements d'intonation et de vitesse, ses inévitables répétitions ». Cette lettre « à Paul », qui sert de préface à *Ma haie*, comporte, à

²⁰ Lénaïg Cariou, « Une lecture politique de la grammaire hocquardienne. Injustice de la grammaire, justesse de la poésie », in Corinne Bayle et Eric Dayre (dir.), *La Poésie, le juste*, Paris, Kimé, à paraître.

²¹ La « Lettre à Paul », qui s'adresse en réalité à son éditeur P.O.L.

²² Comme par ailleurs le titre même du livre, « ma haie », qui n'est pas sans rappeler le rhizome deleuzien, cher à Hocquard.

²³ Cette expression n'est pas d'Hocquard, c'est moi qui la propose ici.

bien des égards, une dimension manifestaire²⁴ – et ce d’autant plus que le poète parle non seulement de sa propre pratique, mais également de celle « d’une génération ». À l’issue de cette lettre, c’est encore à la matérialité que le poète fait appel, dans son entreprise de désacralisation du « culte voué au livre » : « la première figure du récit, par laquelle passent toutes les autres, c’est d’abord du papier, du plomb, de l’encre et de la ficelle. » Plus encore, après la métaphore végétale, c’est l’imaginaire archéologique (ou du moins architectural), qui revient : « tout livre n’est plus qu’un beau mausolée » (p.13), même si elle n’est pas mise en relation ici avec la notion de fragment.

« L’âge des objets partiels, des briques et des restes »

Hocquard revient sur cette idée de se débarrasser d’une conception du livre comme unité continue dans les pages qu’il consacre aux fragments, dans *Le Cours de Pise*. Il écrit : « L’inachèvement est [...] le cœur (le *moteur*) du livre, qui cesse d’être envisagé comme un *tout*, une *totalité* close. » (p. 460) Cette conception nouvelle du livre le présente comme un assemblage de fragments conçus indépendamment de l’idée de tout. Le fragmentaire n’est plus fragment *de*, il s’impose toujours déjà comme fragmentaire. D’où la citation de Nietzsche, au début de *Ma haie* : « Il faut émietter l’univers, perdre le respect du tout » (p. 12). Dans sa pensée du fragment, Hocquard est très proche de celle que développent Deleuze et Guattari dans *L’Anti-Œdipe* :

Nous sommes à l’âge des objets partiels, des briques et des restes. Nous ne croyons plus en ces faux fragments qui, tels les morceaux de la statue antique, attendent d’être complétés et recollés pour composer une unité qui est aussi bien l’unité d’origine. Nous ne croyons plus à une totalité originelle ni à une totalité de destination²⁵.

Il est intéressant de noter que la métaphore archéologique resurgit sous la plume de Deleuze et Guattari, et constitue tout à la fois un exemple et un contre-exemple. Chez Hocquard, comme chez Deleuze et Guattari, c’est là la limite de la métaphore archéologique : ils y ont recours à propos du fragmentaire, mais rejettent sa tentative de reconstitution d’une unité perdue. Il s’agit d’une archéologie *de surface*, uniquement ; ce qui intéresse le poète chez Montalban, c’est qu’il assemble les fragments sur une table, sans réussir à reconstituer la fresque, pas le travail de

²⁴ Cette analyse de la lettre liminaire de *Ma haie* rejoint celle que développe Elisa Bricco à propos de l’ensemble de l’ouvrage d’Hocquard, dans son article : « La posture manifestaire dans “Ma Haie” d’Emmanuel Hocquard », in *Francofonia, Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle*, N° 59, (Autunno 2010), p. 45-58.

²⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 1. L’Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 50.

reconstitution. L'archéologue est d'ailleurs qualifié de « raté » lorsqu'il rejette les fragments à la mer sans avoir réussi à reconstituer la fresque, tandis que le poète fait de cette « irréductibilité du fragment²⁶ » un des principes de sa méthode de travail.

L'écriture archéologique

La méthode hocquardienne, si elle est *archéologique*, ne l'est donc pas au sens strict ; mais la référence à l'*Archéologie du savoir* de Foucault, quand le poète évoque ses avatars fictionnels et précise que « le grammairien s'occupe vraiment de problèmes de langage, même s'il est aussi, à sa façon, un archéologue (cf. *Archéologie du savoir*, Michel Foucault) »²⁷, suggère une seconde acception du terme, foucauldienne, cette fois. Ce rapprochement entre l'archéologue au sens foucauldien et le grammairien est d'autant plus intéressant qu'Hocquard a tendance à présenter le grammairien comme son avatar le plus abouti. Le grammairien-archéologue, quand il rassemble les fragments textuels dans un livre ou les syntagmes sur la page, ne conserve du souvenir de Montalban que le geste de mise en relation des fragments sur un même plan (la page ou la table). Si la référence à l'« archéologie » foucauldienne a des limites, il me semble néanmoins intéressant de mettre à jour les points communs, qui ont pu amener Hocquard à la citer ici, alors même que Foucault ne fait pas partie des auteurs et autrices qu'il cite le plus régulièrement²⁸.

Comme Hocquard, Foucault s'intéresse aux discours, et particulièrement aux énoncés : c'est même là l'objet de son entreprise archéologique. Tous deux les considèrent en eux-mêmes, sans en faire les signes d'autre chose. Tous deux se réfèrent à l'archéologie comme à une entreprise de surface, et délaissent l'imaginaire de la fouille. Dans les deux cas, l'entreprise est d'ordre épistémologique, et s'oppose à une certaine conception de l'« histoire » – qu'Hocquard nomme plus volontiers « récit ». Tous deux dénoncent la sacralisation du livre comme unité totalisante, tous deux mettent en avant une pensée du discontinu. Tous deux parlent enfin de « méthode » à propos de l'archéologie. Ce n'est pas un hasard, bien sûr : Hocquard a lu Foucault, et la pensée du philosophe imprègne son travail d'écrivain-archéologue.

²⁶ Emmanuel Hocquard, *Album d'images de la villa Harris*, Paris, P.O.L., 1978, p. 32.

²⁷ Emmanuel Hocquard, « L'Archéologue, le privé, le grammairien », in *Le Cours de Pise*, *op. cit.*, p. 419.

²⁸ Dans *Ma haie*, l'index des noms comporte une entrée « Foucault », qui renvoie à une occurrence, dans laquelle Foucault est simplement mentionné entre parenthèse à propos de la question « qu'est-ce qu'un énoncé ? ». Dans *Le Cours de Pise* il fait également l'objet d'une entrée dans l'index des noms, et les occurrences sont plus nombreuses.

Emmanuel Hocquard, quand il développe sa pensée du fragment, est donc dans l'air du temps ; pour reprendre la formule d'un ouvrage récent sur la forme fragmentaire, « ce que le XX^e siècle nous apprend, c'est qu'il est impossible de recoller les morceaux »²⁹ :

[Le fragment] n'est pas seulement une forme ou une enveloppe, ni même une façon de dire, mais [...] il renvoie à une conception du monde. Le fragment suppose une idéologie plus ou moins désacralisée (*ibid*).

Chez Hocquard, la référence à l'archéologie s'ancre dans l'expérience biographique : elle n'est pas simplement une méthode, c'est avant tout un souvenir (celui de son « ami » l'archéologue Montalban), transformé en *anecdote*, qui affleure régulièrement dans ses livres. D'où l'importance accordée aux fragments (« tessons de poterie », « lambeaux de vêtement », « éclats de verre », « mottes de terre » et « restes de squelette »), qui ne sauraient être de simples métaphores et peuplent ses livres de leur univers concret. Cette *pensée du discontinu*, si elle fait désormais partie intégrante de l'œuvre hocquardienne, porte la marque des pensées philosophiques de la seconde moitié du XX^e siècle, dont elle se fait tout à la fois le relai, et la traduction poétique. L'imaginaire archéologique transparait bel et bien dans l'entreprise d'écriture, mais il relève davantage d'un constat empirique *a posteriori* que de la conceptualisation d'une méthode théorique, telle qu'on peut la trouver chez Foucault, dans *L'Archéologie du savoir*³⁰.

Le prisme archéologique permet par ailleurs à Emmanuel Hocquard de réinvestir le *topos* du temps, hérité de l'élégie classique, dont les fragments de matériaux se font ici les vecteurs inertes et impersonnels – présentés comme a-lyriques. La matière, sous la plume de « l'élégiaque inverse », devient « registre du temps », au sens de livre ou d'archive – un « temps intermittent »³¹, qui s'oppose à la linéarité de l'histoire ou du *récit*. Les vestiges archéologiques, débris de matériaux, seraient donc un des points nodaux qui cristallisent chez Hocquard la tension entre l'héritage matérialiste, présenté comme anti-lyrique, et les restes d'un lyrisme ardemment combattu. Au milieu des tessons de poteries brisées, demeure le lacrimatoire, qui affleure dans les strates successives de l'écriture hocquardienne.

²⁹ Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *De l'Écriture et des fragments*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 10.

³⁰ Du moins s'exprime-t-elle relativement tardivement dans l'œuvre de l'auteur, notamment dans *Ma haie*, en 2001, puis dans *Le Cours de Pise*, en 2018. Foucault lui, à l'inverse, énonce une méthode théorique d'exploration du savoir, dans *Les Mots et les choses* puis dans *L'Archéologie du savoir*, qu'il se propose de mettre en œuvre.

³¹ Laurent Olivier, *Le sombre Abîme du temps. Mémoire et archéologie*, *op. cit.*, p. 17 et p. 264-265.

La *poétique du fragment* qui s'illustre à géométrie variable dans les différents livres du poète, témoigne toutefois d'une remise en cause radicale des entités littéraires et poétiques traditionnelles : phrase, livre, mais aussi poésie, littérature. Contrairement à l'archéologue Montalban, la démarche mise en œuvre par Emmanuel Hocquard n'a pas pour but de reconstituer un passé perdu, mais plutôt de poser les fondements d'une poétique nouvelle, fragmentaire, qui s'ancre dans le présent de l'écriture – voire dans ses « à venir » -, et investit ses interstices mémoriels, dans une sorte d'*archéologie à rebours*.

Lénaïg CARIOU

(Université Paris 8, UR 7322 - Fablitt)