



## Espace d'observation, espace d'écriture

### Questions de théorie et de méthode

Isabelle Chol

Number 3, July 2013

Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1017370ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1017370ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'études françaises, Université de Toronto

ISSN

1925-5357 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chol, I. (2013). Espace d'observation, espace d'écriture : questions de théorie et de méthode. *Arborescences*, (3). <https://doi.org/10.7202/1017370ar>

Article abstract

This article deals with contemporary poetic experiments, particularly by Emmanuel Hocquard and Michel Espitallier, in order to show how space is used as support but also as a medium. For both authors, space plays an essential role in the creation of forms and shapes. The poetic process plays not only with the link between things and words but also mobilizes different models of spatial exploration — in geographical and geometrical terms. The work of transposition and interpretation they require echoes the fact that poetry transforms scriptural space into a means to reflect on language, traces, and writing as such.

# ESPACE D'OBSERVATION, ESPACE D'ÉCRITURE

## *Questions de théorie et de méthode*

Isabelle Chol  
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Le terme d'« espace » semble aller de soi dès lors qu'il renvoie à l'expérience que nous en faisons, celle de la promenade dans un espace urbain ou rural, celle du travail dans l'espace réduit du bureau, ou celle de l'espace céleste dont la voie lactée observée la nuit permet de prendre la mesure. Qu'il s'agisse de prendre la mesure, ou de croire que l'on peut la prendre, le rapport de l'homme à l'espace est aussi celui d'une appropriation par la géographie, la géométrie et autre topologie abstraite.

Pourtant, ce terme d'« espace », appliqué au domaine littéraire, est souvent flottant dans ses acceptions. Il prend une valeur référentielle (l'espace décrit, mis en scène dans le texte) et désignative, ou alors métaphorique (l'espace littéraire), plus rarement concrète (l'espace physique de la page, du livre). C'est que la littérature, par rapport aux arts plastiques, semble n'avoir de rapport à l'espace que de façon médiatisée, par le biais de la langue dont la linéarité hiérarchisée permettrait de produire une représentation organisée. Formuler les choses en ces termes, c'est oublier l'importance de l'espace scriptural dans l'acte d'écrire, du support, telle la double page mallarméenne du *Coup de dés*.<sup>1</sup>

Nous verrons donc comment la notion d'« espace » traverse les préoccupations des poètes et plus particulièrement de quelques poètes contemporains, ce qui conduit à un renouvellement de la conception même du texte. Pour cela, deux recueils nous serviront de champs d'investigation, *Théorie des Tables* d'Emmanuel Hocquard (1992) et *Le Théorème d'Espitallier* de Jean-Michel Espitallier (2003). Ils permettront de mettre en perspective l'œuvre fondatrice de Mallarmé ainsi que celles qui l'ont suivie dans l'importance accordée à l'espacement de l'écriture et au support, et ces expériences poétiques contemporaines qui jouent tantôt du vide tantôt du plein, débordant les limites de tout espace réel (la page et le livre) ou conceptuel (la carte géographique ou la forme géométrique) circonscrit.

---

<sup>1</sup> Des recherches sur cet aspect de la création poétique dans et par le livre, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours sont actuellement menées dans le cadre du programme de l'Agence Nationale de la Recherche « Le Livre : Espace de Création » (ANR-10-CREA-009, LEC, 2010-2014, resp. : I. Chol). Cf. [lec.hypotheses.org](http://lec.hypotheses.org).

Tout texte écrit se donne à lire à partir d'un acte de perception visuelle. Il se donne d'abord à voir dans sa forme, qu'il s'agisse des colonnes d'articles de journaux facilitant la lecture rapide, des blocs noircissant l'espace de la page de la plupart des œuvres de fiction ou de réflexion, ou encore des segments plus ou moins dispersés des affiches publicitaires. La forme du texte sur la page et le support choisis sélectionnent ainsi un horizon d'attente quant au genre, au type d'énoncé ou au mode énonciatif que la lecture validera ou pas. La poésie, dans son acception moderne, est tout autant reconnaissable au premier abord par la façon dont elle se donne à voir. Qu'elle soit versifiée (et organisée en strophes) ou poème en prose, elle se présente le plus souvent sous la forme d'un texte centré sur la page, dont les marges sont le faire-valoir.

Toutefois, certains poètes, depuis le *Coup de dés* mallarméen, décentrent le texte, décalant les vers ou les segments d'énoncés, dans des dispositifs plus ou moins éclatés, que l'on pense à Pierre Reverdy, André du Bouchet ou Pierre Chappuis (cf. Chol 2006, 2011), entre autres. Anne-Marie Christin a souligné que l'innovation du *Coup de dés* résidait dans la volonté « d'exploiter autrement l'espace occupé jusque-là en son seul "milieu" par les poèmes : "Je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse", dit Mallarmé. » (Christin 1995 : 114). Le corps textuel disséminé intègre dans sa trame les espacements qui font de la page, espace d'inscription, non plus un support passif, mais un élément de composition poétique. Et si le texte est alors informel c'est parce qu'il ne répond plus aux codes de mise en forme. Il intègre à sa propre composition ce qui est extérieur au langage, le support, le blanc de la page dont la visibilité gagne dès lors qu'il oriente la lisibilité. De fait, Bernard Noël déclare « le poème est une sorte d'événement informel » (Noël 1998 : 36), et il ajoute :

Le problème de la poésie plus ou moins soluble depuis un siècle, c'est qu'elle ne peut être qu'informelle. Et qu'elle n'a pas envie d'être informelle. Ça nous emmerde qu'elle soit informelle, c'est comme l'absence de Dieu. L'informel est beaucoup plus difficile à assumer que le formel. (Noël 1998 : 37).

Pourtant, c'est peut-être dans la façon de tenter d'assumer l'informel que la poésie contemporaine, avec Emmanuel Hocquard et Jean-Michel Espitallier entre autres, trouve sa singularité. L'assumer ne serait pas alors le résoudre en une forme stable, mais au contraire laisser l'espace ouvert à ce qui est latent, la venue des mots, laisser le livre ouvert de façon à ce que circulent sur la double page les énoncés que le pli sépare et rapproche à la fois. L'assumer, c'est encore jouer sur les formats et les pliages, des éventails de Stéphane Mallarmé aux feuillets en accordéon des *Stèles* (1912) de Victor Segalen ou aux *Vacances des astronautes* (2000) de Michel Butor et Anne Walker qui font sortir le support du codex. C'est inscrire le livre dans l'espace tridimensionnel dès lors qu'il se dresse, comme les sept stèles des *Cinq continents* (1996) de Jacques Clerc dont cinq présentent les continents avec les mots de Michel Butor, ou le livre globe terrestre dans les mains de Michel Butor *Feuilletant le globe avec Dorny* (1991).

Que l'écriture ait un rapport étroit avec l'espace géographique, les titres des œuvres citées le montrent explicitement. Et celles-ci manifestent aussi l'importance des relations distantes entre poètes et artistes que l'Atlantique sépare, notamment quant à la réflexion sur l'espace d'inscription. Emmanuel Hocquard, dans son appendice à la *Théorie des Tables*, évoque sa traduction de *Sun* et de la section « Série Baudelaire » du poète américain Michael Palmer<sup>2</sup> : « je dirais métaphoriquement que *Sun* a été le négatif à partir duquel j'ai commencé à développer cette *Théorie des Tables* » (Hocquard 1992 : non paginé). Comme l'a souligné Abigail Lang, la traduction qu'Emmanuel Hocquard fait de *Sun* diffère de celle de Richard Sieburth par la simplicité du vocabulaire (Lang 2008 : 115). Au mot « tablette » choisi par Sieburth, Hocquard préfère « table ». Parmi les tables possibles, il y a celle où l'on écrit. De la page ou du livre à la table, l'espace de production de l'écriture est d'abord un espace d'observation et d'expérimentation. Déjà Lautréamont, au Chant VI des *Chants de Maldoror*, a fait de la table, celle où s'opère la dissection, le lieu de la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre. L'incongruité de cette rencontre et la manipulation qu'appelle la table trouvent un écho dans la définition que Pierre Reverdy donne de l'image née du « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées » (Reverdy 1918 : non paginé) définition que reprendra André Breton, dans le *Manifeste* de 1924.

La table d'Emmanuel Hocquard est plus neutre, malgré le pluriel qui invite à interpréter aussi ce mot dans le sens de ce qui énonce des règles ou des postulats, telles les tables arithmétiques. Mais, dans son sens concret, à la fois horizontale et érigée,<sup>3</sup> c'est une surface plane servant de support sur laquelle on peut écrire ou d'abord observer, première étape d'une théorie qui retrouve alors son sens étymologique.<sup>4</sup> Dans *Album d'images de la Villa Harris*, Emmanuel Hocquard ouvre sa section « Table » sur un énoncé en lettres capitales placé entre guillemets. Il inclut une citation d'Anaximène : « ANAXIMÈNE DIT : LE MONDE EST UNE TABLE » (Hocquard 1978 : 95). Suit une liste présentée sur le mode de la traduction du latin « tabula-ae », liste qui va de l'objet ouvert quant à son usage (« 1. table 2. planche ») aux objets fonctionnels (« 3. table de jeu 4. tablette d'écriture 5. affiche 6. liste 7. bureau de change 8. peinture 9. ex voto 10. carré de terrain 11. plis d'un vêtement. »). Dans le chapitre « Les Espions thraces dormaient près des vaisseaux », c'est sur de « longues tables » que l'archéologue Montalban dispose les « fragments colorés d'anciennes fresques » retrouvées (Hocquard 1978 : 31). Emmanuel Hocquard évoque cette histoire, dans l'« appendice » à *Théorie des Tables*, comme « la description fidèle d'un dispositif qui allait s'imposer à moi, au fil des années, comme méthode de travail, d'écriture et de traduction » (Hocquard 1992 : non paginé).

<sup>2</sup> Emmanuel Hocquard évoque auparavant cette traduction dans « Taches blanches » (Hocquard 2001 : 401-413).

<sup>3</sup> « Tu dis : "la table est une élévation du sol" » (Hocquard 1992 : section 19).

<sup>4</sup> Du grec *theorein* qui signifie « observer, contempler, examiner ».

Bernard Noël fait aussi référence à la fouille archéologique et aux travaux de Leroi-Gourhan qui cherchent à « rendre lisible des signes extrêmement fugitifs » (Noël 1998 : 30). Dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard, la fouille est vouée à l'échec et assumée comme telle. Reste à observer ce qui est là, non pas dans la couche archéologique, mais sur la table servant de support aux éléments prélevés. La méthode présentée dans l'« appendice » à *Théorie des Tables* consiste alors à articuler les éléments matériels juxtaposés :

— *Je travaille sur une table. J'y jette, à plat, une collection aléatoire d'« objets de mémoire », qui restent à formuler. 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 logiques.* (Hocquard 1992: non paginé)

Emmanuel Hocquard décrit plus précisément son activité de collecte de cailloux et bouts de verre en Grèce, de fragments de façades colorées en Russie, les lapilli de Madère, séparés dans des « enveloppes blanches » portant mention du lieu. Les enveloppes vidées séparément sur des tables, la contemplation des groupes d'éléments hétérogènes permettent alors d'en être le « traducteur ».

« Traducteur de cailloux », Emmanuel Hocquard devient aussi traducteur de la langue, ou plutôt de ses composantes. Après avoir présenté sa méthode, il évoque son investigation sur les pré-noms, les initiales, les noms propres, puis les pronoms. Les catégories de la langue sont encore des objets observables dont il s'agit de trouver les connexions en dehors des règles apprises de la grammaire et de la logique causale. Cette association entre les cailloux et les mots se retrouve sous la plume d'autres poètes. Largement métapoétique, l'évocation des séracs de haute montagne dans *Éboulis et autres poèmes* (1984) de Pierre Chappuis accompagne l'écriture elle-même accumulative :

L'un est décombres, lave, bave, monceaux, coulées, dévalement.  
Pics, rochers en leur vigueur même, aigus, agressifs, promettent ruine.  
Montagne en cendres, en loques.  
Vomi, moisissure, guenilles, tout-à-l'égout.  
(Chappuis 1984. Rééd. 2005 : 97)

Dans *Le Théorème d'Espitallier*, la réflexion sur l'écriture et l'énumération passe par l'évocation du tas de sable :

Cinq grains de sable ne font pas un tas de sable. Combien en faut-il, alors, pour faire tas et quel processus transforme des grains pluriels en un tas singulier ? Voilà une question intéressante. La limite se situe vraisemblablement quand il devient impossible de compter sans le recours à un système de comptage. Allez savoir si l'invention des nombres ne tourne pas autour de cette petite nécessité. (Espitallier 2003 : 17).

Le jeu sur le mot « singulier », qui s'oppose à la pluralité et suppose la particularité, introduit à une réflexion que l'on retrouve aussi chez Pierre Chappuis, sur la forme, sur ce qui fait que les

éléments tiennent ensemble et sont perçus comme un tout instable, cette instabilité étant gage de nouveauté.

L'observation d'un espace, table ou plage, et de ce qu'il contient, semble donc être l'activité qu'un certain nombre de poètes contemporains retiennent : elle invite à considérer l'écriture elle-même comme un regard neuf porté sur la langue. La référence fréquente à la photographie s'inscrit dans ce champ qui interroge aussi le regard : « Une photographie dit / que regardes-tu ? » Elle se fait événement : « Une photographie / n'a ni passé ni futur / L'autre côté est blanc » (Hocquard 1992 : section 26). Il est blanc comme les pages du recueil, dont le recto seul porte le texte, chaque texte faisant alors face à une page blanche, à gauche du pli. *Le Théorème d'Espitallier* s'ouvre sur des pages noires où s'inscrivent les mots, blanc sur noir. Version négative du support habituel, elle dénonce le vide de la vision et l'absence d'autorité du dire. Sur la première page, en haut, l'énonciation se nie dans la répétition du mot « silence » entre parenthèses : « (silence since silence) », « since » étant à la fois inclus dans le mot « silence » et encadré par lui. Sur la seconde page, un jeu métaphysique tourne en boucle : « Quelque chose plutôt que rien / Tout plutôt que quelque chose / Tout le rien dans chaque rien / Rien du tout plutôt que rien (...) Rien plutôt que rien du tout ». Il rappelle le texte de Gherasim Luca, ressassant, dans *Héros-Limites*, l'expérience du vide : « le vide vidé de son vide c'est le plein / le vide rempli de son vide c'est le vide / le vide rempli de son plein c'est le vide / le plein vidé de son plein c'est le plein » (Gherasim Luca 1953. Rééd. 2001 : 47). Cette saturation des mêmes mots produit l'agrégat « VISIONDEVIDE » réitéré dans *La Voici la voie silanxiense* (Gherasim Luca 1997 : 26-27). Enfin, le recueil d'Espitallier s'ouvre à la page blanche : l'énoncé « Pour continuer regarder dans l'appareil », placé au-dessus des deux ronds blancs, introduit à la suite. Mise en scène inversée à la fin du recueil, la lunette noire ouvre sur les dernières pages : « — Eh bien... et cet Espitallier du théorème ? / — Comment ? Vous n'allez tout de même pas me dire que vous avez cru une chose pareille... Pure invention en vérité ! » (Espitallier 2003 : pages finales non paginées). Vérité écrite blanc sur noir, sujette à caution donc, en l'absence de toute caution logique. La suite continue le décompte des moutons apparu régulièrement dans le recueil ; elle sature complètement les pages sans marge, leur découpe mordant sur le texte, avant le retour au noir complet.

L'écriture met ainsi à l'épreuve les tentatives de recensement et d'épuisement des connexions possibles. Le texte inventorie, décompte, juxtapose des énoncés, en maintenant le caractère imprévisible de leur rencontre. Imprévisible est ici à entendre dans son sens le plus littéral, de ce qui n'est pas vu avant, ou de ce qui est invisible avant. C'est ce mot « invisible » qu'Hocquard met en italique dans *Théorie des Tables* : « Le nom d'une île est : *invisible* » (section 2), « Ton nom est : *invisible* » (section 3), « *Invisible* est devenu ton nom » (section 6). Adjectif devenu

nom, sans déterminant, non actualisé, il se fait nom propre dont la propriété est invisible en l'absence de la lettre majuscule. C'est d'ailleurs une interrogation sur l'image et le langage que prescrit le texte de la section 32 :

Tu es invisible  
 Interroge le mot image  
 Dispose sur une table  
 les mots qui décrivent l'image  
 Interroge les mots  
 La description de l'image  
 n'est pas une image  
 La description dissout l'image  
 rouvre le livre sur ceci  
 (Hocquard 1992 : section 32)

Et « ceci » peut être un simple espace blanc à explorer sous la forme de la « Carte de l'océan » du poème parodique *La chasse au snark* (1876) de Lewis Carroll, intégrée au texte de « Taches blanches » (Hocquard 2001 : 402). Espace à explorer en tous sens ou sans aucun sens, son caractère invisible est donné à voir par le cadre qui le délimite, et en fait une surface inaugurale.

Le ciel étoilé mallarméen est devenu une carte vide. Si le projet de Mallarmé tel qu'il a été perçu par Valéry est de rendre visible,<sup>5</sup> l'expérience poétique d'Emmanuel Hocquard ou de Jean-Michel Espitallier est de « faire avec » l'invisible et ce qu'il suppose d'exploration possible dans un monde saturé :

Les gens de ma génération ont probablement été les derniers à connaître les « taches blanches » sur les cartes du monde, où pays et empire coloniaux étaient colorés en rouge, orange, bleu, vert... Restaient quelques taches blanches, qui signalaient les rares zones encore inexplorées. Aujourd'hui le coloriage des cartes est achevé et les explorateurs sont remplacés par les touristes. (Hocquard 2001 : 402)

L'évocation des couleurs sur les cartes n'est pas sans rappeler les couleurs des fragments retrouvés par l'archéologue Montalban, ou celles qui sont présentes dans *Théorie des Tables*. Le recueil s'ouvre sur ces mots : « Bruns, verts & noirs / Ne dis pas les éclats de verre sont les mots / ou sont comme les mots du poème » (Hocquard 1992 : section 1).

Ce texte inaugural distingue le poème, les mots puis les syllabes et les lettres de ces fragments retrouvés, de ces cailloux amassés. Le second texte poursuit : « Les cailloux n'entrent dans aucun champ / travaille à partir de l'absence de champ » (Hocquard 1992, section 2). Prenant l'allure d'un art poétique par l'injonction récurrente, le poème présente une manipulation des choses et du langage qui se dégage de la représentation organisée et hiérarchisée : « Jette les cailloux dans un bol / la couleur apparaît dans l'eau / Ne trie pas je et tu / Ne trie pas bleu et mer Egée » (section 3). La dominante négative de l'injonction a valeur de refus, mais aussi de parti

---

<sup>5</sup> « Ici véritablement l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient choses visibles. [...] Il a essayé pensai-je, d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé » (Valéry, P., « Au Directeur des Marges » (1920), *Variété II*, *Œuvres Complètes I* : 625-626).

pris. « Nettoie l'objectif / lave les cailloux dans la mer / une idée de poème », précisait le texte précédent, qui évoque la photographie et suggère donc aussi celle qui apparaît dans le liquide révélateur. La « modernité négative » fait de la table une carte blanche où apparaissent des événements nouveaux. Selon les mots de Lewis Carroll, cité dans *Ma Haie*, « la meilleure carte » est alors « un vide parfait », apte à devenir « un espace inaugural d'observation et de réflexion » (Hocquard 2001 : 403). Si cette remarque prend place dans un texte qui porte sur la poésie américaine traduite en français, suite à la publication par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud de *49+1 nouveaux poètes américains*, elle s'inscrit plus largement dans une conception de l'art et de la littérature comme extension d'un territoire à partir de ce qui est dedans mais aussi autour, invisible ou inouï, et qui permet de produire la distance nécessaire à l'invention de formes nouvelles. C'est cette valeur de la carte blanche que l'on retrouve dans l'avant-propos du livre *Espèces d'Espaces* de Georges Perec dont la figure 1, mentionnée, renvoie aussi à la « carte de l'océan » de Lewis Carroll :

L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans (cf. fig. 1). Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose : du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour. (Perec 1974 : 13)

Emmanuel Hocquard cite d'ailleurs, dans « Taches blanches », un passage du livre de Georges Perec dans lequel il évoque l'inaptitude du langage à « décrire ce rien, ce vide, comme si on ne pouvait parler que de ce qui est plein, utile et fonctionnel » (Perec 1974 : 47, cité par Hocquard 2001 : 404-405). Reste alors l'expérience de ce dire impossible, qui fait que « transparait quelque chose qui pourrait être un statut de l'habitable » (Perec 1974 : 49). Le texte de Georges Perec explique l'émergence de ce statut : « Comment penser le rien ? Comment penser le rien sans automatiquement mettre quelque chose autour de ce rien, qui en fait un trou, dans lequel on va s'empresse de mettre quelque chose » (Perec 1974 : 48). Et *Le Théorème d'Espitallier* comble en ce sens le trou délimité par la lunette ou par l'espace de la page.

Dans l'œuvre d'Espitallier, le poète inventorie les caractéristiques d'un espace observable : « Les pays à bocage sont des régions de prés entourés de haies et d'arbres. Entre les haies serpentent des chemins creux. Les maisons du bocage sont isolées au milieu des prés. » (Espitallier 2003 : 20). Suite d'assertions délocutées, le discours du géographe juxtapose les constats, avant de faire, quelques pages plus loin, la liste des « victimes » (Espitallier 2003 : 31). La paronymie visuelle entre « mot » et « mort » (Espitallier 2003 : 19, 31), jeu qui rappelle encore l'œuvre de Gherasim Luca, introduit à l'accumulation des « noms », noms propres de personnes placés dans les notes envahissantes, sans ordre apparent. Accumuler les constats revient aussi à faire le décompte de ce qui est infiniment ouvert, celui des moutons lors d'une nuit d'insomnie, repris à

intervalle régulier dans le recueil : une façon de remplir l'espace vide de la nuit, ou de la page, comme l'est aussi l'énumération aléatoire des inventions scientifiques, interrompue et reprise régulièrement sans que la coupure ne réponde à une logique sémantique ou syntaxique, ces inventions étant en outre présentées sans ponctuation autre que l'énoncé « je n'y comprends rien ».

Par rapport à Hocquard, le livre d'Espitallier progresse en partie par saturation de l'espace de la page, une saturation de mots, de suites d'énoncés dont la vacuité signale que le plein est aussi le vide. Ne rien comprendre ou ne rien voir, il y a une similitude entre la carte vide reprise à Lewis Carroll par Emmanuel Hocquard et la page pleine d'Espitallier. Dans les deux cas, un cadre, les contours rectangulaires dessinés de la carte ou ceux, découpés, de la page, bornent moins qu'ils ne désignent son inaptitude à circonscrire le vide ou le trop plein. La dernière suite de moutons comptés dans *Le Théorème d'Espitallier* ne se restreint pas aux limites de la page qui coupe le texte. L'espace vide qui suit ne saurait alors aussi se restreindre aux seules frontières du support. Et si l'objectivité de l'observation conduit à envisager l'espace géographique à partir de données géométriques, l'évocation des distances entre les villes, qui ponctuent elles aussi régulièrement le recueil, est systématiquement précédée du titre « point de vue ». L'objectif, point à partir duquel on perçoit l'espace et la distance, enferme les énoncés dans un cercle que figure le dispositif visuel du texte. L'écriture tourne en rond, et la rondeur est encore celle du zéro, qui est aussi, par son étymologie, le chiffre :

Les mathématiques, l'arithmétique, l'algèbre, la géométrie... Je ne saurais correctement utiliser ces appareils. Les choses sont en réalité fort simples. Il faut s'en tenir à trois figures, pas plus, qui ne cessent de s'enlacer dans d'innombrables combinaisons : le zéro, l'unité, la multitude, ou, pour le dire autrement : rien, quelque chose, tout. Vous avez avec ça de quoi refaire le monde. (Espitallier 2003 : 15-16)

« Faire quelque chose avec ça », écrit de son côté Emmanuel Hocquard dans *Ma Haie*.

Refaire le monde et être observé, par le lecteur, en train de le refaire, telle est la leçon sur laquelle se termine le dialogue du *Théorème* : « — Et le zéro ? / — Ce tout petit vaisseau m'agace, il nous a à l'œil et nous tient en joue. Vous savez, il faut se méfier des zones vides et des non lieux. Ne rien voir ne veut pas dire que l'on ne se trouve pas dans le champ de vision de quelqu'un d'autre. » (Espitallier 2003 : 131). C'est ce même champ de vision qui fait que le mot invisible et le constat qui l'accompagne dans le recueil d'Emmanuel Hocquard (« Tu es invisible », où le mot, dans la section 6 n'est pas en italique) sont vus.<sup>6</sup> Si les poètes, dans la mouvance romantique, cherchaient à interroger l'invisible, dans un acte de divination qui fait apparaître le sens caché des choses, la poésie contemporaine a pu prendre acte de cette paradoxale expérience pour lui donner une valeur littérale, dégagée de toute divinité et sens préexistant.

---

<sup>6</sup> Le mot, dans la section 6, n'est pas en italiques : « Tu es invisible ».

C'est par le langage, son inscription, que le mot invisible devient visible et lisible, et que l'espace de la page, du livre peut produire du sens.

Sens non pas unique mais multiple, il se construit à partir d'un parcours, d'un itinéraire non linéaire ou non homogène. La *Théorie des Tables* est une suite d'énoncés et de séquences interrompus par le changement de page, séparés par le blanc du verso de la page précédente. Et pourtant, telle une suite de photographies formant un film, cet ensemble constitue un seul poème : « La *Théorie des Tables* est un (un seul) poème, qui comporte cinquante et une séquences : je venais d'avoir cinquante et un ans quand j'ai fini d'écrire ce livre », précise Hocquard dans son appendice.<sup>7</sup> Le *Théorème d'Espitallier* est aussi conçu à partir de plusieurs suites, celle du dialogue avec le poète, celle de la série des moutons comptés, celle de l'énumération des découvertes scientifiques, celle des distances kilométriques entre les villes, etc., suites découpées dont les morceaux sont intercalés. Un seul *Théorème* pourtant, qui rejoint la *Théorie* de Hocquard : en l'absence de Theos, reste la chose qui est aussi le rien. Table rase faite sur l'univers théiste et les cadres qu'il impose, reste à se forger une méthode à rebours, non cartésienne, une méthode qui soit un processus.<sup>8</sup>

L'espace, celui de la table ou de la page, est alors parcouru d'« interconnexions » (Espitallier 2003 : 17) qui fondent les listes interminables d'Espitallier. « Il me semble qu'il n'y a pas d'infini. Il y a de l'interminable. Le problème de l'homme est d'assumer cet interminable », déclare Bernard Noël (Noël 1998 : 19). Il s'agit pour Espitallier d'assumer le fait que l'interminable déborde la page circonscrite, l'espace clôt du livre, et pour Hocquard d'assumer que le langage est inapte à décrire le rien, le vide, que seuls les « déchirures, les trous, les "Taches blanches" » (Hocquard 2001 : 405) en sont la trace. D'où le fait que les énoncés ne « communiquent pas », « ne s'enchaînent pas », « sont sans connexions » (Hocquard 2001 : 405) : « Ni les mots / ni les phrases / les objets ne se touchent pas » (Hocquard 1992 : section 46). « Mais ils rayonnent comme des idiots », ajoute-t-il dans *Ma Haie* (Hocquard 2001 : 412).

Par-delà le vocabulaire opposé, de l'interconnexion à l'absence de connexion, les deux poètes se rejoignent par la production d'un espace où les éléments ne se connectent pas selon une logique causale. Ils se rencontrent parce qu'ils se suivent, de façon plus ou moins distante. Tas de cailloux chez Hocquard ou tas de sable chez Espitallier, l'image suggère la simple accumulation. Chaque élément est comme une nouvelle preuve. La suite des énoncés négatifs se termine parfois dans la *Théorie des Tables* par une thèse elle-même négative :

<sup>7</sup> De même, le livre « A » du poète objectiviste américain Louis Zukofsky a été écrit pendant 51 ans, de 1927 à 1978.

<sup>8</sup> « Méthode » vient du grec *methodos*, formé de *meta*, signifiant « ce qui vient après », et de *odos*, « le chemin » ou « le moyen ».

Ni les mots  
 ni les phrases  
 les objets ne se touchent  
 Une fleur ne veut pas dire  
 orange  
 Un citron n'est pas jaune  
 N'est pas signifie  
 quoi ?  
 Cher pornographe, quoi ?  
 de faux dans l'exercice des visages  
 Egal est impossible.  
 (Hocquard 1992 : section 46)

L'accumulation devient conglobation par sa nature macrostructurale et le fait de ne pas désigner au préalable un thème unificateur, ce qui témoigne dans ce contexte de l'absence de volonté descriptive. Mais la preuve par le vide ou par le trop plein fait que, comme pour une carte géographique, montrer est aussi un acte de démonstration, de même qu'à un premier moment de la méthode, observer est déjà un acte de traduction.<sup>9</sup>

Preuve négative, elle est celle d'une absence d'équivalence entre la chose et le mot, qui fera, à la suite de Mallarmé, que la fleur est toujours « l'absente de tout bouquet ». Pierre Garnier, évoque aussi ceci à propos de la poésie concrète et du spatialisme dont il est l'initiateur :

Le spatialisme pur c'est la chaise est le mot chaise ; est le mot chaise — la chaise en tant qu'objet désigné s'est retirée, elle est devenue intouchable — cela veut dire que le poète est libre enfin dans le monde, hors de la désignation [...]. Il y a, dans les premiers poèmes spatiaux, un retrait de la chose, une fuite de la chose ; le mot devenant la seule réalité — il se produit un immense espace blanc entre la chose qui n'est plus désignée, et le mot qui la désignait mais ne la désigne plus — pour l'un comme pour l'autre c'est une nouvelle liberté — d'où cette impression d'objet libre des premiers poèmes spatialistes — le « poème » devient un « électron libre » — le signe est cassé, le mot est déchaîné. (Garnier 2001 : 7).

L'absence d'équivalence entre le mot et la chose, entre les mots ou les énoncés isolés, est elle-même la preuve d'une nouvelle liberté gagnée, contre le système linguistique et la codification grammaticale, sur la grammaire devenue synonyme d'expérimentation syntaxique. Si le signe est cassé, la phrase l'est aussi, avec ses constructions de type Sujet + Verbe + Complément qui définissent des rôles fonctionnels hiérarchisés que la grammaire nomme alors « agent » et « patient », ou « thème » et « prédicat ».

La pratique énumérative, qui met la langue à plat, avec ce qu'elle suppose de parallélismes, donne au rythme une nouvelle échelle, celle du poème comme suite de segments non mesurés (non versifiés), qui se confond avec le recueil comme suite de pages. Le changement d'échelle ou d'unité de mesure donne alors son sens à l'évocation récurrente de la géométrie. Anne-Marie Christin a souligné que :

---

<sup>9</sup> L'expression « la preuve par le vide » est aussi le titre d'un volume de Pierre Chappuis (1992. Paris : Corti).

[...] l'invention de la géométrie permettait en effet d'établir l'équivalence, du point de vue des mécanismes de la pensée elle-même, du regard et du langage. Équivalence qui ne manquait pas d'être scandaleuse. Platon en témoigne, s'inquiétant de découvrir que *deiknumi*, « montrer » pouvait signifier aussi « démontrer », en l'absence de tout recours au raisonnement dialectique, à la médiation primordiale pour lui de la parole. En créant la géométrie les Grecs ont posé pour la première fois le principe de la maîtrise intellectuelle du regard. (Christin 1995 : 120)

Pourtant, la révolution apportée par ces poètes contemporains réside peut-être dans le constat d'une naïveté possible du regard, et donc d'une liberté gagnée sur l'espace organisé de la géométrie et sur les normes linguistiques. « Ainsi, ce que je crois : tout "acte de création", dans son principe, est une "tache blanche". Une production d'espace, la consolidation d'une solitude. », écrit Emmanuel Hocquard dans « Les dernières nouvelles de la cabanne » (Hocquard 2001 : 419).

Partant d'une démarche d'observation, qui est celle de toute théorie, il s'agit de construire une méthode, un moyen apte à produire un espace nouveau. L'expérimentation scripturale est une exploration qui se fait à partir d'éléments sortis de leur contexte sémiologique d'origine (les fragments du passé) ou habituel (les normes et codes linguistiques), placés sur un espace vierge, celui de la table ou de la page. Leur disposition peut alors faire sens, dès lors qu'ils s'organisent en un ensemble qui demeure toutefois instable. Que le texte qui se construit dans ce processus soit disséminé en une constellation de mots épars, qu'il noircisse complètement la page ou qu'il soit simplement une suite de segments alignés sur un même axe de justification, chaque mise en forme a valeur de dispositif, un dispositif dans lequel le support devient aussi un véritable médium poétique.

## Références bibliographiques :

- Chappuis, P. 1984. *Éboulis et autres poèmes*. Fontenay-sous-Bois : Liasse. Rééd. 2005. Moudon : Empreintes.
- Chol, I. 2006. *Pierre Reverdy, poésie plastique. Forme composée et dialogue des arts*. Genève : Droz.
- Chol, I. 2008. « Le modèle cartographique dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard », *Textimage*, n°2 : *Cartes et plans* (en ligne : [http://www.revue-textimage.com/03\\_cartes\\_plans/chol1.htm](http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/chol1.htm)).
- Chol, I. 2011. « Enoncés fragmentés et système ponctuant : l'exemple de Pierre Chappuis ». *Le Discours et la langue*, n°3, Bruxelles, 139-158.
- Christin, A.-M. 1995. *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris : Flammarion.
- Espitallier, J.-M. 2003. *Le Théorème d'Espitallier*. Paris : Flammarion.
- Garnier, I. et P. 2001. « Bavardages épistolaires, sur la poésie spatiale et sonore ». *À Travers champs*, 11.
- Gherasim Luca. 1953. *Héros-limites*. Paris : Le Soleil Noir. Rééd. 2001. Paris : Gallimard.

- Gherasim Luca. 1997. *La Voici la voie silanxiense*. Paris : José Corti.
- Hocquard, E. 1978. *Album d'images de la villa Harris*. Paris : Hachette.
- Hocquard, E. 1992. *Théorie des Tables*. Paris : POL.
- Hocquard, E. 2001. *Ma Haie*. Paris : POL.
- Hocquard, E., Royet-Journoud, C. 1991. *49+1 nouveaux poètes américains*. Royaumont : Un bureau sur l'Atlantique.
- Lang, A. 2008. « Emmanuel Hocquard / Michaël Palmer : une partie de billard sur l'Atlantique ». *Revue française d'études américaines*, 115.
- Mallarmé, S. 1897. « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». *Cosmopolis*. Rééd. 1914. Paris : NRF.
- Noël, B. 1998. *L'espace du poème*. Paris : POL.
- Perec, G. 1974. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée.
- Reverdy, P. 1918. « L'image ». *Nord-Sud*, n° 13. Paris : Non paginé.
- Valéry, P. 1957. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard.