

““*Le Cahier du Refuge*””

# 203

EMMANUEL HOCQUARD

centre international de poésie *Marseille*

Outil de diffusion et de communication de la poésie dans ses relations  
avec toutes les disciplines artistiques et ses modes d'expression :

Lieu de manifestations, lectures, débats, performances, concerts...

Lieu d'exposition de livres, de livres illustrés,  
de livres-objets, de poèmes visuels, de manuscrits, de travaux  
de poètes plasticiens...

Lieu de travail et de consultation notamment  
grâce à sa bibliothèque spécialisée en poésie où se déroulent  
des séminaires, des échanges, des réunions de travail.

Lieu d'information sur les manifestations poétiques de Marseille  
et d'ailleurs, aide aux poètes dans leurs démarches diverses.

Lieu d'animation, notamment en direction des enfants  
du quartier et des écoles (atelier poésie).

Lieu de production de livres (la “*Collection du Refuge*”),  
d'affiches, de cassettes vidéo et audio (archivage des manifestations),  
d'un bulletin d'information sur les activités du cipM, “*Le Cahier du Refuge*”,  
d'une revue de critique de la poésie : C C P.

Lieu de soutien à la création : une résidence accueille  
des poètes pour des périodes de trois mois.

Situé dans le centre de la Vieille Charité, le cipM  
est ouvert du mardi au samedi de 12 h 00 à 19 h 00

Tél. : 04 91 91 26 45 - Fax : 04 91 90 99 51

Mél : [cipm@cipmarseille.com](mailto:cipm@cipmarseille.com)

Site : [www.cipmarseille.com](http://www.cipmarseille.com)

•

Horaires de la bibliothèque  
du mercredi au samedi de 13 h 00 à 18 h 00

centre international de poésie *Marseille*

Centre de la Vieille Charité - 2, rue de la Charité - 13236 Marseille cedex 02

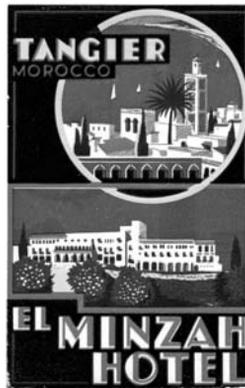
## EMMANUEL HOCQUARD

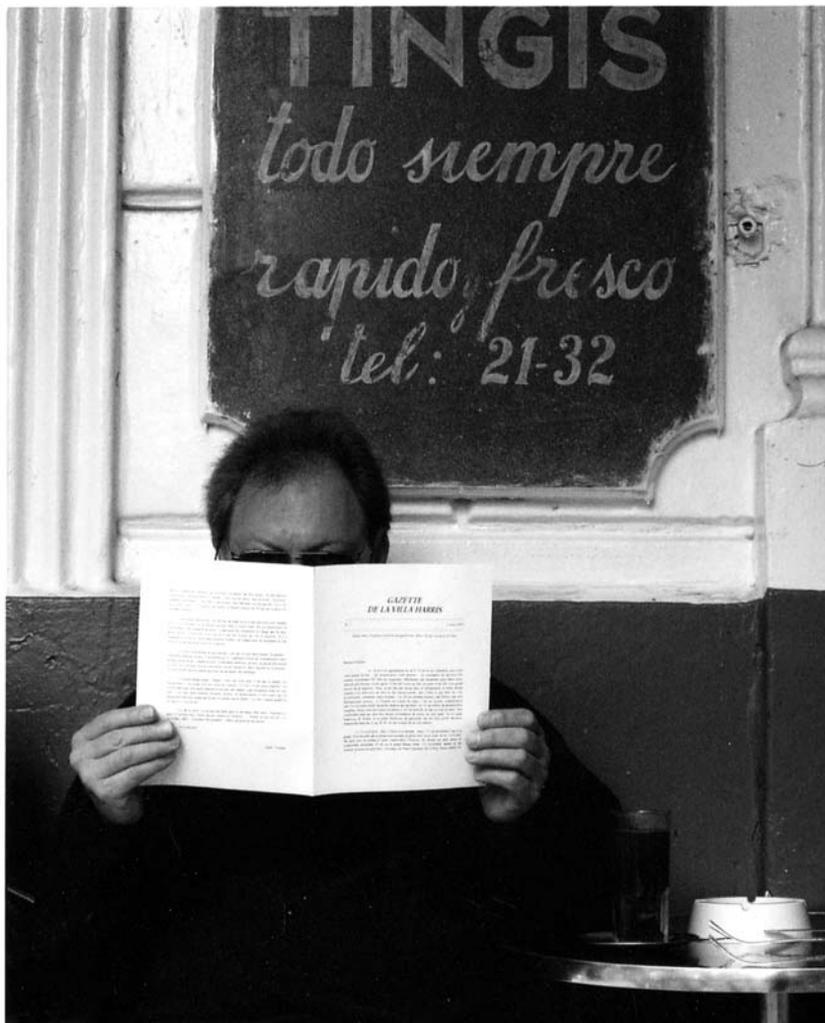
**THOMAS MÖBIUS**  
 INDICES PRIVÉ À TANGER ENQUÊTES

Vernissage

le samedi 9 juillet à partir de 18h30

Emmanuel Hocquard : <i>Thomas Möbius</i> .....	p. 5
Emmanuel Hocquard : <i>Gazette de la villa Harris n° 8 &amp; 6</i> .....	p. 9
Juliette Valéry : <i>Gazette de la villa Harris n° 7</i> .....	p. 15
Emmanuel Hocquard : <i>Gazette de la villa Harris n° 15</i> .....	p. 19
Claude Royet-Journoud : « <i>Weist du wer ich bin ?</i> » (Gouache).....	p. 22
Claude Bondy : <i>Mon abracadabra pour Emmanuel</i> .....	p. 24
David Lespiau : <i>Fragments pour E. H.</i> .....	p. 27
Xavier Person : <i>Cher Emmanuel</i> ,.....	p. 30
Abigail Lang : <i>Sur l'anecdote</i> .....	p. 33
Gilles A. Tiberghien : <i>Fragments d'un dossier</i> .....	p. 37
Emmanuel Ponsart : <i>Bio-bibliographie</i> .....	p. 42





Photographie : Julien Valéry

## EMMANUEL HOCQUARD

**THOMAS MÖBIUS**  
 INDICES PRIVÉ À TANGER ENQUÊTES

« [...] On ne pose pas assez *profond* les points d'interrogation. »  
 Ludwig Wittgenstein

C'est au fur au fil des années et de l'écriture, depuis 1976, que Thomas Möbius s'est progressivement imposé, *sponte sua forte*, comme le personnage principal de mes livres. Même au bout de dix années, il n'apparaît pas encore nommément dans *Un privé à Tanger* (1987).

En fait, il était déjà présent, implicitement, dès le début, ainsi que l'atteste le poème de *Spurius Mælius* (*Les dernières nouvelles de l'expédition sont datées du 15 février 17..* (1979), repris et complété dans *ma haie* (2001). Il s'agissait d'une contre-enquête menée sur un extrait des *Annales* de Tite-Live, qui relate le meurtre d'un certain Spurius Mælius, à Rome, aux environs de 440 av. J.C. Le démontage versifié du texte de Tite-Live montre qu'il ne s'agissait que d'un ramassis d'ajouts tardifs (voire de manipulations, intentionnelles ou non), superposés par les générations d'historiens, depuis l'époque des Gracques jusqu'à celle d'Auguste.

Dans *Le cap de Bonne-Espérance* (1988), le privé gagne un prénom, Thomas. « [...] Point de repos pour toi, Thomas, sur cette enclume de terre. »

Ce n'est que dans *Le Commanditaire* (1993)<sup>1</sup> qu'il prend un nom : Möbius. « – *Fiction non fiction*. Comment savoir, puisque ce sont les mêmes mots qui servent à raconter une histoire forgée de toutes pièces et qui servent à communiquer dans la vie de tous les jours. Möbius! »

Dans un article très éclairant intitulé *Le style Hammett*<sup>2</sup>, Gilles A. Tiberghien met en parallèle la démarche de Wittgenstein : « Le but de la philosophie est la clarification logique de la pensée. » et celle de Hammett : « Personne ne pense clairement, même les gens qui prétendent le contraire. » fait-il dire à l'un des personnages de *Sang maudit*. « Penser est un truc à vous donner le vertige, il s'agit de saisir le plus grand nombre possible d'éléments évanescents et de les organiser au mieux. C'est pour cela que les gens s'accrochent avec autant d'énergie à leurs croyances et à leurs opinions [...] ».

Thomas Möbius n'est pas un humaniste. Tout ce qui est humain lui est plutôt étranger. Son terrain d'investigation est le langage, le langage ordinaire, et plus précisément sa grammaire, dans ses rapports avec les situations de la vie quotidienne.

De livre en livre, il en arrive à la conclusion que le langage – quoi qu'on en dise – ne rend pas compte du monde (le monde est un mot du langage); il ne peut rendre compte que de lui-même. Il dit ce qu'il dit, rien de plus, rien de moins. Littéral, tautologique, le langage n'en finit pas de s'auto-commenter, de s'auto-reproduire, tout en donnant l'illusion de porter sur quelque chose d'extérieur à lui

Appliquée à mon cas, cette conclusion revient à dire que l'ensemble de mes livres, dans leur succession, n'est qu'une longue fiction multiforme à épisodes, un roman feuilleton en somme, dont le privé, même lorsqu'il n'apparaît pas, est l'unique personnage.

Du coup se pose cette autre question : sur quoi le langage n'a-t-il pas prise et dont il est, par définition impossible de parler ?

Ce postulat d'un hors-langage (qui frôle la métaphysique) étant lui-même une proposition de langage, vaut-il même la peine d'être examiné ? Prenant acte du fait que le langage fait aussi mention de la notion d'indicible, Thomas Möbius, non sans quelque réticence il est vrai, en envisage l'hypothèse, à certaines conditions.

« Si seulement vous n'essayez pas d'exprimer l'inexprimable, alors *rien* n'est perdu. Mais l'inexprimable sera – inexprimalement – contenu dans l'*exprimé*. »

« L'indicible (ce qui m'apparaît plein de mystère et que je ne suis pas capable d'exprimer) forme peut-être la toile de fond grâce à laquelle ce que je puis exprimer doit de recevoir une signification. »

Ludwig Wittgenstein

La poésie (mais pas seulement) s'y essaie et y parvient quand elle travaille sur les marges du langage, à la lisière du langage et du non-langage (Möbius).

[...]

Et même quand nous parlons  
ce mot, pas-un-mot,  
semble vouloir dire  
encore autre chose.

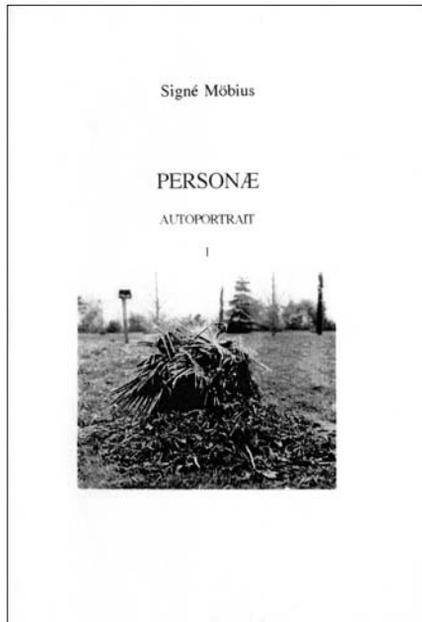
Michael Palmer <sup>3</sup>

Avec *Les coquelicots*<sup>4</sup>, il n'est plus seulement question de syntaxe, mais de ce que Thomas Möbius appelle la grammaire des mots. Prenant pour point de départ une émotion forte (affect hors-langage) ressentie à la vue de coquelicots au bord d'une petite route « qui ne mène nulle part et tourne en *u* sur elle-même », il déroule un fil invisible qui relie entre eux un certain nombre de mots jusqu'à revenir, comme la petite route des coquelicots, à son point de départ dans la contemplation muette du détroit.

L'exposition organisée par Emmanuel Ponsart au centre international de poésie *Marseille* concerne trois aspects du travail de Thomas Möbius : le petit musée d'archéologie inhumaine ; autour de la Villa Harris ; le blaireau.

*E. H.*

1. Emmanuel Hocquard & Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, P.O.L., 1993.
2. *813*, Dossier Dashiell Hammet, p. 10.
3. Michael Palmer, *Thread*, p. 66, New Directions, 2011.
4. Emmanuel Hocquard, *Les coquelicots*, UNE GRAMMAIRE DE TANGER III, cipM, 2011.





Entrée de la Villa Harris



81 TANGER. — La Villa Harris, vue prise des Jardins. — LI.

# GAZETTE DE LA VILLA HARRIS

---

N° 8

17 juin 2005

---

*Quatre murs. Un grand carré fermé par quatre murs. Blancs. En face, au-dessus de l'eau.*

Chère Hélène,

quand tu m'as demandé ce qu'est la Villa Harris, j'ai entendu ton interrogation comme une question que je ne m'étais jamais posée. Je t'ai répondu que je ne savais pas mais que j'allais chercher.

Mon premier livre (publié) s'intitulait *Album d'images de la Villa Harris*. Paru en 1978 (en même temps que *Je me souviens* de Georges Perec), il est aujourd'hui épuisé.

Le titre annonce ce qu'est le livre. Un *album*, un livre *blanc*, dans lequel on peut mettre des images, des photographies, des cartes postales... À part la reproduction en frontispice d'une carte postale sépia qui représente la rade de Tanger à la fin des années quarante, mon album ne comporte pas d'images. Il s'ouvre sur une première section sous-titrée *LÉGENDES*. Ce sont les légendes d'images absentes.

Sur les 104 pages du livre, une seule concerne directement la Villa Harris. C'est le chapitre XV de la 5<sup>e</sup> section, intitulée *ÆR*. Je recopie la page.

*Longtemps la Villa Harris resta fermée.*

De l'autre côté de la baie. Quatre murs. Vers la fin de l'après-midi. Un grand carré fermé par quatre murs. Blancs. Loin de la ville. En face, au-dessus de l'eau. Son nom, oui. Et l'herbe, tout autour. Brûlée par le soleil. Le vent surtout. L'herbe brûlée au pied des murs. Aux quatre angles du carré. Elle se souvient.

La porte était fermée. Toujours. Dans le mur qui regarde la mer. La porte haute. Du même bleu que la mer et le ciel. L'arête d'angle des hauts murs. La ligne verticale qui divise la couleur : rien qu'un changement de couleur.

Un carré de végétation entouré de murs vers la fin de l'après-midi. Elle marche. Dehors. Elle respire. Fait le tour.

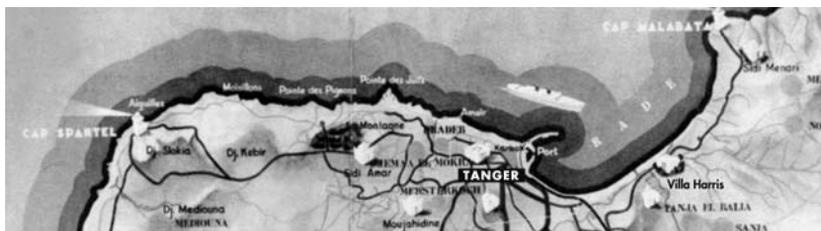
La Villa Harris a été construite, un peu avant 1900, par Walter Harris, correspondant du *Times*. On a raconté qu'il avait organisé son propre enlèvement

par des bandits du Rif et qu'ils avaient partagé la rançon. Construite entre des forêts d'eucalyptus & de pins et la rive sud de la baie de Tanger, dans un pur style arabo-andalou, au milieu d'un magnifique parc boisé et fleuri avec de larges allées coupées de jets d'eau, la Villa servit durant des années de résidence principale à Walter Harris qui y recevait les personnalités les plus en vue de la vie locale et internationale. Après sa mort, à Malte, en 1932, la villa devint la propriété d'Onofre Zapata qui en fit un lieu de plaisirs et d'attractions (salons de jeux, salles de spectacles et pistes de danse). La grande piscine, profonde de 0,20 à 4,00 m, alimentée en eau de mer continûment renouvelée, se transforma en centre de sports nautiques à la mode. La Villa Harris était alors un des endroits les plus fréquentés par la bonne société. Le champagne coulait à flots. On buvait, chantait et dansait au rythme des tangos, sambas, boléros, fox-trot et charlestons.

En 1940 l'occupation de Tanger par les troupes franquistes de Tétouan mit fin à cette époque insouciant. Les jeux de hasard, qui représentaient la principale source de revenus de la Villa Harris, furent interdits. La Villa fut fermée. C'est alors que je l'ai connue. Mes parents m'y emmenaient parfois en promenade. Assis sur une murette, je mangeais des tartines à la confiture en contemplant, mal à l'aise, la mer au coucher du soleil. Au début des années cinquante, le parc de la Villa redevint à nouveau accessible aux promeneurs. C'est à cette époque que j'y ai croisé, dans une allée ombragée, le scorpion sur lequel s'ouvre *Area dans les forêts de Manhattan*.

C'est tout ce que je sais. Le reste est à inventer.

P.-S. Mais j'ai peur que ces explications ne répondent pas à ta question : « Qu'est-ce que la Villa Harris ? » Quand on regarde la carte de la Zone Internationale de Tanger, on voit que la Villa Harris est assez éloignée de la ville. Elle a beau être au centre de mes livres, c'est un centre excentré, à l'écart. L'intérieur de la propriété, derrière ses murs blancs, n'offre pas un très grand intérêt. En fait, son principal intérêt est d'être vu de l'extérieur, du dehors, d'en faire le tour : *période*. Je me suis jusqu'ici cassé les dents sur cette période. Mais je sais qu'il y a à quelque chose à élucider. Pour moi aussi la Villa Harris reste une question.

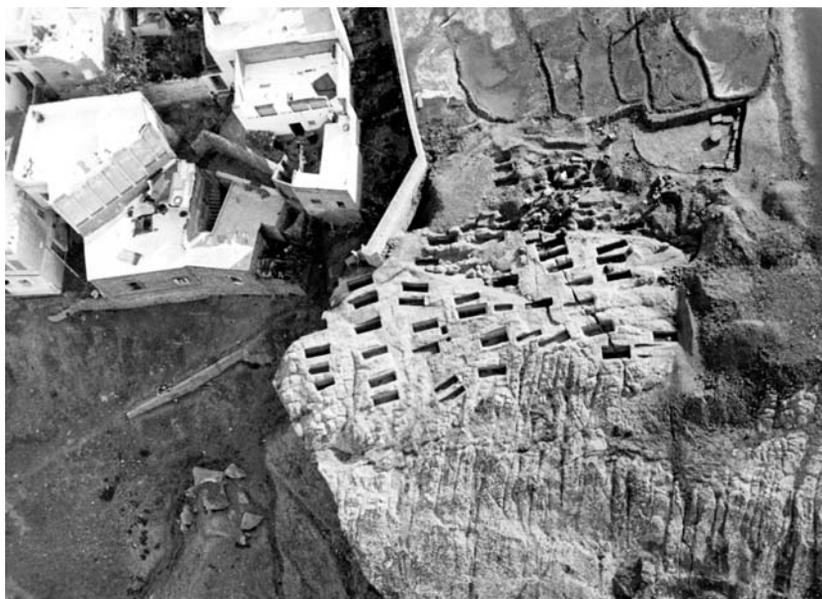


*Quatre murs. Un grand carré fermé par quatre murs. Blancs. En face, au-dessus de l'eau.*

Cher Simon,

il y a un mois, j'étais à Tanger avec Juliette. Nous étions accueillis, rue Shakespeare, par Olga et Ahmed Benchekroun, ancien consul du Portugal, qui habitent une superbe maison de deux étages avec vue sur le détroit. Ils avaient mis à notre disposition le bureau de Ahmed, aménagé dans le bas du jardin.

Autrefois, quand je vivais à Tanger, j'ai fait de l'archéologie humaine. J'ai même à mon palmarès la découverte d'une nécropole punique, que j'ai mise dans «*Élégie 2*». À mon avis, c'est là qu'elle est le mieux. Elle est également mentionnée aujourd'hui dans les guides et sur les plans touristiques de Tanger, même s'il n'y a rien à voir sur place que des excavations rectangulaires à ciel ouvert, creusées dans le roc, qui ne contiennent plus de squelettes mais des papiers gras et des bouteilles en plastique vides flottant sur l'eau de pluie croupie au fond des tombes. *Les poubelles, les poubelles, les poubelles de la falaise.*



Aeroclub de Tanger, mai 1964.

Maintenant je m'intéresse à l'archéologie inhumaine. C'est Juliette qui l'a inventée. (Elle a inventé la chose, j'ai inventé le mot.) Dans son essence, l'archéologie inhumaine relève de la pratique du blaireau, puisqu'elle répond aux quatre exigences suivantes : elle est dérisoirement inutile ; scandaleusement privée et solitaire ; outrageusement spéculative et expérimentale ; totalement jubilatoire. Autrement dit, elle réunit toutes les conditions nécessaires à la construction d'un problème, ce que Wittgenstein appelait « l'élaboration de concepts fictifs, qui seuls peuvent éclairer les nôtres ».

Les données du problème :

- Disposer d'une petite plage en contrebas de la rue Shakespeare. Pour y accéder, descendre par un sentier de chèvres, très escarpé.
- Pour économiser son enthousiasme, éviter de penser, durant la descente, à la remontée sous le soleil, par le même sentier, encore plus escarpé au retour qu'à l'aller.
- S'être préalablement assuré que la marée est basse. (À marée haute, il n'y a plus de plage, ou ce qui en reste ne présente aucun intérêt archéologique.) Le site proprement dit est une bande de sable ou de rochers, renouvelée à chaque marée par les vagues qui la retournent et y déposent les vestiges convoités. Si bien que le même site se trouve recommencé après chaque marée. Il s'agit d'un site en mouvement, dirait Gilles Clément.
- La cueillette se fait en surface. Contrairement aux pratiques en vigueur dans l'archéologie humaine, ici nul besoin de creuser pour trouver. Il suffit de repérer, de se baisser et de ramasser. On pourrait dire : « Glaner après la marée. »
- Contrairement à l'archéologue humain qui peut dire : « Je ne sais pas ce que je trouverai (futur), mais je cherche. », l'archéologue inhumain travaille au présent et peut dire : « Je ne sais pas ce que je cherche, mais je trouve, ou pas. »
- L'archéologue humain dé-couvre des traces de ce qui a été ; son collègue inhumain fait exister ce qu'il voit. Il est un créateur de regards.
- Il rencontre, il choisit, il cueille. Il procède à des classements imprévisibles. Il invente des séries inouïes qui obéissent à des critères non préconçus.
- Ses critères n'en sont pas moins d'une grande exigence. Il ne ramasse pas tout ce qui brille. Ce qu'il récolte est en adéquation avec ses affects. L'archéologie inhumaine est profondément affectueuse. Elle ne demande pas nécessairement un immense cerveau, mais elle requiert un grand cœur.

Il s'agit, finalement, d'avoir un vrai rapport avec la mer. As-tu remarqué combien il est difficile d'avoir un vrai rapport avec la mer (sauf quand tu te plonges dedans) ? Qu'il est même difficile de la regarder, en tout cas de la voir. As-tu déjà

essayé de le faire ? De tous les objets (à l'exception d'un ciel sans nuages, peut-être), la mer est l'un de ceux qui résistent le plus à l'observation. Deleuze, quand il explique les rencontres de type adéquat chez Spinoza, prend l'exemple des vagues : comment aborder une vague. L'archéologie inhumaine sur la petite plage en contrebas de la rue Shakespeare à Tanger propose un autre type d'approche.

Il est entendu que les objets collectés sur la plage sont des vestiges. N'entrent pas dans la collecte les galets, les cailloux, les bouts de bois, les coquillages, les ossements d'oiseaux, les éponges ni aucun autre produit naturel. Tous les vestiges sont des vestiges de fabrications humaines : petits morceaux d'assiettes, de poteries, de bouteilles, de céramiques, billes en verre, etc. Quelle différence, diras-tu, entre ces morceaux et ceux que l'on trouve en creusant la terre ? Eh bien, la différence est énorme ! La différence, elle est dans l'arrondi des bords des fragments que rejette la mer.

Les fragments de fresques que Montalban disposait sur les tables, au bord de l'océan, étaient à bords vifs. S'ils avaient été à bords arrondis, il n'aurait même pas essayé de les ré-unir. L'usure des bords, c'est le travail impersonnel de la mer qui l'accomplit. Morceaux d'assiettes ou morceaux de mer ? Quand elle dépose les fragments sur le rivage, ceux-ci ont gagné une autonomie nouvelle. Chacun d'eux, petit ou grand, peut être désormais regardé comme une donnée élémentaire. D'ailleurs Juliette ne s'y trompe pas : si elle tombe sur un morceau insuffisamment usé, rappelant avec trop d'évidence son origine d'assiette, elle le rejette impitoyablement. La raison du rejet est : trop explicite.

Quant au classement des vestiges en séries (*Le sens de la mer/ou série*), je laisse à Juliette le soin de le faire.

E. H.





# GAZETTE DE LA VILLA HARRIS

N° 7

11 juin 2005

*Quatre murs. Un grand carré fermé par quatre murs. Blancs. En face, au-dessus de l'eau.*

Cher Simon,

[...] Ici commence la campagne d'archéologie inhumaine. Cette anse est celle des carreaux de verre bleu. Leur couleur va du presque blanc au turquoise intense. Il arrive (c'est rare) que l'on tombe sur un carrément blanc (d'origine, pas un bleu délavé), un bleu lapis-lazuli et parfois même sur un noir. On trouve aussi ici des bouts plus petits de divers bleus, roses (2 la dernière fois) et 1 jaune que nous avons réunis sous le nom de code colorés dans la masse. Les carreaux bleus constituent un autre ensemble. Je les sélectionne selon un critère précis : leur convexité. À condition qu'ils soient encore identifiables comme carreaux, tous les stades d'érosion sont admis. À cet endroit, il arrive aussi que l'on trouve des billes au moment où la marée remonte. Cette anse est aussi le site d'un gisement d'art minimal inhumain. Tu peux te constituer ici une collection de Carl Andre et Donald Judd miniatures en céramique. Les critères de leur sélection sont les suivants : il leur reste indéniablement quelque chose d'un parallélépipède rectangle ; leur émail est monochrome (blanc ou bleu) sur au moins deux faces. La zone des gros rochers recèle un gisement de fragments d'une autre catégorie : les bouts de carreaux épais en terre cuite à l'émail érodé, eux-mêmes divisés en deux sous ensembles : les gros et les sandwiches. Sur une face des gros on peut identifier des vestiges de motifs à grande échelle (V. plus loin) ; des sandwiches on remarque surtout l'amalgame de plusieurs strates de matière/couleur. Les sandwiches simples, ou tartines, en comportent deux : la terre cuite du support et une tache de couleur restant de l'émail. Les sandwiches complexes comportent jusqu'à quatre couches de matière/couleur différentes. Ils peuvent être double face – on suppose alors que le mur dont ils firent jadis partie était décoré sur ses deux faces. On débouche enfin sur la plage. C'est notre plage, qui n'existe que trois heures par jour. Elle est délimitée par les rochers d'où on vient

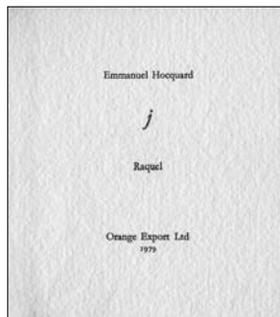
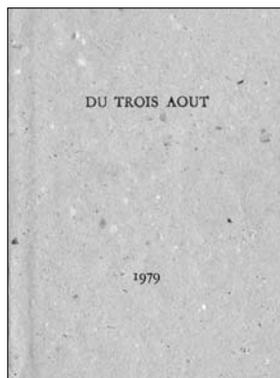
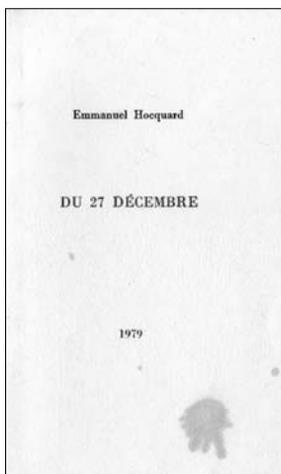
et par le bord d'une presqu'île qui devient île à marée haute, au coin de la grande plage qui est à tout le monde. Notre plage et la grande plage sont le Ur-site de l'invention de l'archéologie inhumaine en septembre 2004. On y trouve une famille particulière de vestiges : les bouts de carreaux minces décorés de motifs fins, à l'émail au brillant non encore rongé, aux bords polis par la mer. Une arête trop neuve est un motif de rejet. La mer n'a pas fini son travail inhumain, on repassera dans cinq ans. Les « motifs fins » sont des motifs à petite échelle (Cf. plus haut). Ma théorie est qu'ils proviennent de carreaux de murs intérieurs, à la différence des bouts de carreaux épais qui semblent provenir plutôt de carreaux de sol ou de murs extérieurs. Les motifs fins sont la plupart du temps végétaux, réalistes ou stylisés, entrelacés ou adjacents, ou bien ils sont géométriques. L'ensemble offre un grand éventail de couleurs avec une dominante de bleus. Les verts arrivent en deuxième position, talonnés par les rouges. Le jaune est plus rare. Il y a plusieurs petites familles et la plupart des fragments peuvent être classés dans plusieurs familles à la fois. C'est pourquoi on a pris le parti d'un simple classement par ordre de grandeur lors de nos deux premières expositions, le 21 septembre 2004 et le 5 mai 2005. Les fragments sont alors disposés comme ça tombe dans la zone des fragments de taille voisine. Chaque exposition est différente. Le début de cette zone de rochers est particulièrement riche en bouts de carreaux minces décorés de motifs fins et en billes. À part les billes, il y a d'autres catégories que l'on rencontre un peu partout au long du parcours : les kitscheries, les main de l'homme, les bleu de Chine, les mono-chromes, les mines de plomb, les éponges bleues et les terracottas. On appelle kitscheries les trucs pastel ou autrichiens ou chinois ou anglais qui ne vont dans aucune famille des motifs fins ni des autres. Les kitscheries, comme les bleu de Chine, comportent des fragments d'objets non plats. Main de l'homme est un ensemble inventé par Emmanuel. Ils sont en verre ou en verre armé ou en porcelaine ou en faïence. Ils ont gardé quelque chose (un je ne sais quoi) de l'objet dont ils proviennent. Ce presque rien est un minimum. C'est un autre cas de minimalisme inhumain, mais ici plus pour le sens que pour la forme ; on parlera plutôt d'art conceptuel inhumain. Les bleu de Chine ont en commun leur teinte bleu foncé. C'est dans cette famille que l'on trouve les formes les plus exotiques. Lors de notre dernière exposition, ils voisinaient avec les dans la masse. Les monochromes sont une collection de couleurs unies, à l'exclusion du blanc. Les mines de plomb sont à l'image de mines de plomb, mais très dures et tu ne peux pas dessiner avec. Les éponges bleues sont une sous-catégorie de sandwiches de couleur IKB pâle. Les terracottas sont une famille hétérogène dont le dénominateur commun est le brun de la terre

cuite; elle recouvre un sous-ensemble identifiable sous le nom de code de haricots.

Le gardien de la collection est un chat égyptien en lapis-lazuli.



*Juliette Valéry*



## CE LION

Au premier coup d'œil à la photographie, je l'ai reconnu. C'était bien lui, aucun doute possible. *Mon* lion. Il n'a pas bougé. Ne pas bouger est le privilège des lions de pierre.

Entre ce lion et moi, c'est une vieille histoire. Elle remonte au milieu du siècle dernier, à l'époque où, enfant, je passais une partie de mes vacances d'été à Mulhouse. Je m'y ennuyais ferme. Aller au jardin zoologique – on disait "au zoo" – était l'une des rares distractions, mis à part le cinéma l'après-midi ou les baignades dans l'Ill. Mais les parents n'étaient pas très chauds pour les bains en rivière, à cause de la polio. (Le mot *poliomyélite* a quelque chose de tellement terrifiant que je n'ai jamais pu l'écrire correctement sans avoir recours au dictionnaire.) Quant au cinéma, il fallait, pour y aller et en revenir, emprunter des rues désertes et torrides, ce qui était encore plus déprimant que les navets programmés en matinée, c'est-à-dire en début d'après-midi. Pour se rendre au zoo, il y avait deux itinéraires possibles. Chacun d'eux aboutissait à une entrée différente. J'empruntais toujours celui du bas, pour voir mon lion, sous les arbres.

Ce lion se tenait près de l'entrée du bas, à l'extérieur. Il n'était pas causant, mais pas farouche non plus. Je m'arrêtais toujours devant lui. Nous avions chaque fois une brève conversation intérieure. Cela me faisait du bien. La force tranquille qui émanait de ce fauve un peu hautain mais sympathique m'empêchait de sombrer dans le découragement. Nous sommes devenus presque amis. Je pouvais l'amitié jusqu'à l'escalader certains jours, en prenant soin de ne pas être vu par le préposé à la distribution des tickets d'entrée, derrière son guichet.

Un jour que je ressortais du zoo, ma récolte de plumes de paons et de perroquets à la main, je me plantai devant le lion et je lui fis part d'une idée qui m'était venue. Je lui dis que j'avais l'intention d'écrire un livre sur lui. Mon projet eut l'air de lui plaire. Prétendre qu'il me sourit serait peut-être excessif.

Je me mis immédiatement au travail. Je fis l'acquisition d'un cahier dans une papeterie. Sur la couverture du cahier, j'écrivis en lettres capitales LE LION. Le principal était fait : je tenais mon titre. C'était un titre concis et réaliste. (Je ne pouvais pas me douter que, neuf ans plus tard, Joseph Kessel me le piquerait.) Un beau titre, incontestablement. Mais, en dépit de ma bonne volonté, je ne suis pas allé plus loin dans l'écriture du livre. Je bloquais, écrasé par l'énormité de la tâche.

Il n'empêche que ce livre qui n'advint pas fut ma toute première tentative d'écrivain. Ce premier livre raté est resté un remords. Je n'ai jamais eu le courage de faire part de mon échec au lion. Il a d'ailleurs eu la délicatesse de ne jamais me poser de questions. Malgré le non-dit qui s'était installé entre nous, nous sommes restés en bons termes. Par la suite – j'ai beaucoup bougé, lui pas – nous nous sommes perdus de vue.

Quand Juliette, après son "pèlerinage" en Alsace sur les traces de son arrière grand-oncle Marzloff, m'a montré les quantités de photographies de sculptures qu'elle avait prises, en tombant sur celle de ce lion, j'ai dit, sans une seconde d'hésitation : « Mais c'est lui ! C'est mon lion ! Je le reconnaîtrai entre mille. » Et je lui ai raconté l'histoire de ce lion qui a déclenché ma vocation d'écrivain.

E. H.

4<sup>e</sup> de couverture du « blaireau » *Le Lion* (2006)

*Quatre murs. Un grand carré fermé par quatre murs. Blancs. En face, au-dessus de l'eau.*

« Il n'y a de travail qu'au noir. » *Gilles Deleuze*



dans *Ma vie privée*<sup>1</sup>, j'avais commencé à préciser ce que j'entends par blaireau. Il ne s'agit pas du sympathique animal qui se fait massacrer la nuit sur les routes par les automobilistes, mais de ce que j'appellerais une "miniature": « Blaireauter n'est pas bricoler. Les deux activités ne relèvent pas de la même intention. Le bricoleur réalise, en amateur, avec plus ou moins de bonheur, les mêmes tâches qu'un professionnel, généralement pendant le week-end ou les vacances d'été : construire une étagère à livres, revernir le plancher de la cuisine ou repeindre les murs de la salle de séjour. Même si elle ne déborde pas le cadre domestique, son activité est utile et avouable.

L'intention du blaireuteur est tout autre.

Vu de l'extérieur, le blaireau est : a) dérisoirement inutile ; b) scandaleusement privé ; c) outrageusement spéculatif et expérimental.

Pour celui qui le fait, le blaireau est : a) nécessaire ; b) studieux ; efficace. Il répond à une urgence. L'interrogation soudaine et la réponse immédiate. « Parfois on trouve la solution d'une affaire comme on craque une noisette. » (Ed McBain, *The Muggers*)

Le blaireau se laisse mal définir. Il est plus aisé de dire ce qu'il n'est pas que d'expliquer ce qu'il est.

Même s'il prend généralement la forme d'un objet (un petit livre, par exemple), le blaireau n'est pas un objet.

Un blaireau c'est entre *je* et *tu*. Le blaireau échappe au contrôle de *il*.

Blaireauter c'est travailler au noir.

Un blaireau est sans auteur (un auteur c'est toujours un *il*). Mes blaireaux ne sont pas signés (parfois ils le sont) ; ils sont destinés.

Un blaireau est confidentiel. Autrement dit, c'est un signe de confiance.

La durée de vie d'un blaireau est aléatoire. Par essence il est éphémère. C'est « un instant de conviction ».

À l'écart du Grand Circuit, le blaureau est souterrain.

Le blaureau est au plus près de l'affect. C'est une fabrique de traitement des affects. Le blaureau est affectueux. J'ai souvent dit combien il est difficile de traiter des affects et du passage de l'affect au concept, sans mettre en relation affect et anecdote. L'anecdote contient les deux à l'état compact. (J'ai aussi dit que je regarde un concept comme une anecdote de la pensée.) Un blaureau est aussi en lui-même une anecdote. Un petit laboratoire paisible et joyeux où je peux capter et observer (et *te* donner à observer) un affect en toute quiétude.

Le blaureau modélise une situation propice. Il permet de *construire* la situation. Pas abstraitement mais de façon vivante et singulière. Doublement singulière : je construis un dispositif d'accueil et de traitement pour tel affect ; mais, du même coup, ce dispositif devient lui-même une situation de vie à part entière, pas une simple situation de surplomb, « un chemin de halage » dirait Roger Laporte. Cela me rappelle un des tout premiers blaureaux que j'ai réalisés. C'était il y a longtemps, un été à Valleraugue (Gard), chez Françoise de Laroque. Claude Royet-Journoud était là aussi. (Il est toujours là aussi.) Il y avait dans la maison une boîte d'imprimerie pour enfant, contenant une police de caractères métalliques et une sorte de composteur en cuivre muni d'une poignée de noyer qui permettait d'aligner les caractères et de composer plusieurs lignes de texte. L'idée, qui était de Claude, était de choisir une phrase d'un livre de Roger Laporte, l'imprimer sur une feuille de papier, à un seul exemplaire, et la lui envoyer en signe d'affection. L'impression était dégueulasse mais l'intention superbe. Je ne sais plus si Roger Laporte a été content, mais je sais que Claude et moi l'étions. Ce contentement est la preuve du blaureau.

Le blaureau est cette sorte de don, ce *kairos* non négociable.

Le blaureau est unique. Ce qui ne signifie pas forcément qu'il n'existe qu'à un seul exemplaire. Cela veut dire : c'est à *toi* que cela est destiné ; c'est par *toi* que cela existe. C'est une affaire unique entre nous.

Le blaureau est manuel. Sans chercher à en rajouter des louches sur le rapport de l'écriture et du corps, il y a quelque chose de très physique, de très caressant dans le blaureau. Ce que tu tiens dans *tes* mains, je l'ai fait de *mes* mains.

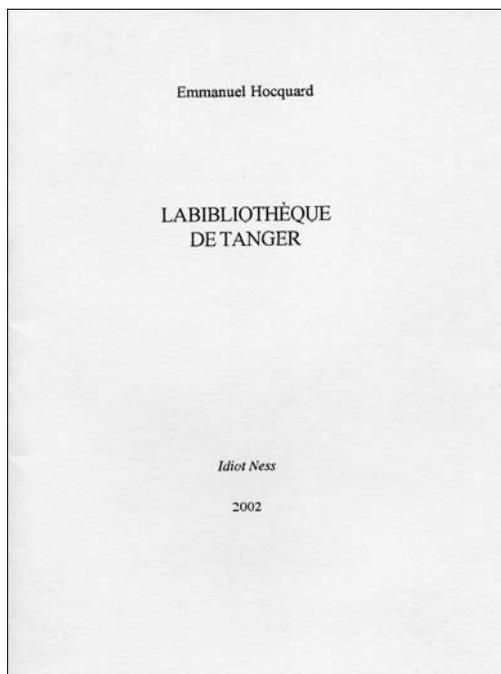
Le blaureau est voyageur. Du fait qu'il est adressé (souvent par la poste), le blaureau parcourt beaucoup de terrain. En franchissant, par terre, par mer ou par air des distances parfois considérables, le blaureau est extrêmement mobile. Ce qui caractérise son mouvement, c'est sa force centrifuge. Son milieu naturel est un milieu de dispersion. J'ai fabriqué des dizaines de blaureaux qui sont éparpillés dans le monde entier. Je ne sais plus moi-même où ils se trouvent, à supposer

qu'ils existent toujours. Comme un vrai gardien de troupeaux, je ne compte pas mes moutons. De toute façon, vouloir réunir ces blaireaux n'aurait pas de sens. Ils dessinent une carte secrète que je ne connais pas moi-même. Les blaireaux n'entrent pas dans une logique d'accumulation. Le blaireau est discret.

Le blaireau est pudique. Pierre Alferi, qui s'y connaît, m'a un jour expliqué que l'on sait très peu de choses sur la vie sexuelle du blaireau. Les observations concernant cette part essentielle de sa vie sont rarissimes. Les blaireaux débattent dans le noir.

*E. H.*

1. In *ma haie*, p. 257, P.O.L., 2001.



Weißt du wer ich bin?





CLAUDE BONDY  
 MON ABRACADABRA POUR EMMANUEL

À Juliette, à Maxime, à Jule.

« D'où l'inanité de se poser des questions sur *je* ou *moi*. Se demander : « Quand je dis *moi*, qu'est-ce que j'entends par là », c'est chercher à expliquer l'inexplicable. Je fais de *moi* un objet de réflexion, à la troisième personne, ce que soulignent encore davantage des formulations particulièrement aberrantes telles que *le moi*, *le je*. Je pose une question philosophique, philosophiquement insoluble. »<sup>1</sup>

« >>—> La flèche montre seulement dans l'application que l'être humain en fait. Ce montrer n'est pas un abracadabra [*Hokuspokus*] que seule l'âme pourrait exécuter. »<sup>2</sup>

Pourquoi rapprocher ces deux propositions ?

La première phrase n'est pas emblématique du style, des dispositifs poétiques ou des convictions intimes d'Emmanuel Hocquard, mais elle donne un assez bon aperçu de sa méthode d'investigation et des raisonnements concrets, précis, qu'il se tient devant nous lorsqu'il place sous observation des faits, des souvenirs, des anecdotes ou des propositions et des jeux de langage.

Son mode opératoire n'est ni dissimulé ni opaque, et la théâtralité de l'opération ressemble tout au plus à quelques tréteaux dressés en plein air autour d'une scène réduite, dépourvue de cintres et d'orgue à lumière et où circulent librement les comédiens et le vent, peut-être celui de l'Atlantique.

Quoi qu'il en soit, c'est, de mon point de vue, ce qui le distingue de plusieurs de ses contemporains, dont il peut par ailleurs, être ou se sentir proche.

L'un des aspects remarquables de cette expérience de poésie, une expérience à laquelle j'attache, et je parle ainsi en mon nom, une importance de tout premier ordre dans *mon* existence, est de se montrer capable, c'est-à-dire « réussir-à », et de tenter incessamment de *montrer*, presque simultanément, dans une même séquence, ou à distance proche, chacune et donc toutes les configurations possibles observables à l'œil nu, étant entendu que ce dernier n'est pas un outil infallible.

Mieux qu'un théâtre en plein air, l'image qui me vient à l'esprit est voisine du spectacle que je découvris chez Emmanuel à Bordeaux lorsque, entrant dans son

1. Emmanuel Hocquard, *Les Coquelicots*, « Loin de moi », cipM, « *Le Refuge en Méditerranée* », 2011.

2. Ludwig Wittgenstein, *Recherches Philosophiques*, § 454. G. E. M. Anscombe, Blackwell, 1958.

bureau, j'aperçus soudainement, posé au sommet d'un meuble administratif en métal, un dispositif, un prototype, en tous les cas, un modèle réduit de l'épisode des *tessons de Montalban* disposé à l'observation comme en sciences naturelles, sous toutes ses faces, exception faite de celle tenant lieu de sol et de socle. Un spectacle minimaliste, certes. Mais cependant effectif, et pour moi alors, pleinement didactique.

L'une des caractéristiques principales des enquêtes de langage auxquelles se livre Emmanuel Hocquard est la constance ou l'insistance avec laquelle il revient sur l'opposition entre les règles et les conventions d'une part, et la découverte ou l'invention d'organisations de langage alternatives, fondées soit sur une perception et un usage personnels, soit sur une conception et une pratique communautaire ou géographique.

Dans tous les cas, il s'agit d'une expression minoritaire (*insulaire*), ou singulière, voire *idiote*,<sup>3</sup> dont l'étrangeté, l'absurdité ou le trait énigmatique étonnent, éclairent, provoquant parfois aussi un rire libérateur : une sorte de *koan* apte à détruire ou pulvériser l'ordre établi.

De nombreuses problématiques et de nombreux paradigmes, comme les *fragments*, et les figures qui peuvent y être associées, comme *Les Coquelicots*, ou même les *Ruines à rebours*, sont récurrents au cours des différentes enquêtes, mais reçoivent des formes, des appréciations et des solutions qui varient sensiblement dans le temps.

Ainsi, de la question majeure des *énoncés flottants* et de l'épineuse notion de *connexion* :

« Je me trouve – comme souvent – confronté à la même difficulté : comment « accéder à la grande route que je vois mais dont l'accès est barré de toute part ? »

« Quels obstacles faire tomber pour retrouver l'accès au champs des coquelicots ? »

« Comment passer du souvenir à l'image ? »<sup>4</sup>

Chaque livre, chaque *table*, donne le récit d'une exploration nouvelle, matérielle, grammaticale, des conditions de possibilités et des moyens à trouver pour réduire l'écart ou l'aporie de ce qui ressemble à une question sans réponse : « comme si la peinture avait le pouvoir de nettoyer la vision que nous renvoient les choses quand le langage n'y parvient plus. »<sup>5</sup>

3. « J'adore Tanger... Elle est le souvenir d'une grande civilisation qui a existé entre le Maroc. » En épigraphe à *Ruines à Rebours*, L'Attente, 2010.

4. Emmanuel Hocquard, *Les Coquelicots*, « Passages », *op. cit.*

5. Emmanuel Hocquard, *Ibidem*.

À l'instar du *peintre chinois, entré dans son paysage*, le poème, le texte ou le livre, en décrivant *son paysage*, s'inscrit en lui, comme Roithamer dans le Cône de *Korrektur* : « Le Cône est la logique de la nature (de ma nature). » <sup>6</sup>

Ainsi, les *terrains vagues*, les *trous*, les *espaces qui ne communiquent pas*, ou plus loin, les *lisières*, les *souches*, mais aussi les souvenirs, les fables, et bien d'autres riens (au sens ancien) comme les *détroits* ou les *passages* (qui ne sont synonymes qu'en apparence) configurent un paysage, (des paysages), particulier dans sa topographie *intérieure-extérieure*, et y pratiquent en même temps, en même lieu, à même leur physionomie, les entailles par lesquelles y entrer et les articulations par lesquelles s'y expose le sujet et le monde, dans l'hétérotopie singulière de ce que Wittgenstein appelait une *forme de vie* :

« Nous apprenons et nous enseignons des mots dans certains contextes, et on attend alors de nous (et nous attendons des autres) que nous puissions (qu'ils puissent) les projeter dans d'autres contextes. Rien ne garantit que cette projection ait lieu (ni notre appréhension d'universaux, ni de règles), de même que rien ne garantit que nous fassions et comprenions les mêmes projections. Que nous le fassions en fin de compte dépend du fait que nous partageons les modes de l'intérêt et du sentiment, de réaction, etc. – tout ce tourbillon de l'organisme que Wittgenstein appelle « formes de vie ». La parole et l'activités humaines, leur santé et leur communauté ne reposent sur rien de plus que cela, mais aussi sur rien de moins. C'est une vision aussi simple qu'elle est difficile et aussi difficile qu'elle est (parce qu'elle est) terrifiante. » <sup>7</sup>

J'emprunte à Sandra Laugier le passage suivant : « Comment savons-nous faire usage du langage ? La question résume les deux enjeux de la pensée wittgensteinienne ici : 1 / le passage de la métaphysique à la grammaire ; 2 / la redéfinition de la subjectivité. Apprendre un langage n'est l'absorption ni de règles, ni de concepts, ni de significations. » <sup>8</sup>

*Ma Haie* est l'expression intérieure-extérieure d'une telle forme de vie.

6. Thomas Bernhard, *Korrektur*, Surkhamp.

7. Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?* Cambridge University Press, 1969.

8. Sandra Laugier, in *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*, PUF, 2001.

DAVID LESPIAU  
FRAGMENTS POUR E.H.

à mesure qu'elle est écrite toute image s'étoile, se nettoie sur la table. Une prévision s'efface – bâton de sucette au radium –, une autre reste dans la fraîcheur, des formes de couleurs acidulées aux relations entre des plans fondus, toutes s'enroulent autour d'un axe grammatical

cher Emmanuel, merci pour ta carte. Si une fenêtre donne toujours – d'abord – sur une fenêtre, la tête n'en finit pas de donner sur un cadre. Et ce serait peut-être bien d'en finir avec ça. Mais comment? Je pense à *être noyé* – il fait ici extrêmement chaud – dans une foule ou tout court, expression qui porte en elle la (mal)chance de ne pouvoir se rattraper à rien, pris au milieu des éléments, des événements. L'absence de perspective comme... repos? Arrêter de penser avec les yeux. C'est pour ça que depuis longtemps la nuit aurait été choisie pour dormir alors qu'il y avait un paquet de trucs à faire le lendemain (cette hypothèse vaut bien un sandwich). Mais ce soir – caniculaire – les faux Indiens installés sur le port jouent en boucle le thème du *Titanic* à la flûte de Pan amplifiée. Si l'on ferme la fenêtre, on retrouve le silence dans la chaleur qui remonte illico d'un cran, à tel point qu'on ne sait plus bien qui ou quoi accuser. Le *trop plein* (qui pourrait tenir d'une forme en creux de la noyade), c'est cela que j'interroge. Avec l'absence de repos comme perspective. D'où la nécessité d'être noyé de façon étanche. *Noyé dans ses pensées*. Pour le moment je ne vois pas mieux...

poudre de là, poudre et forme de la forme, âme au lieu d'un instant privé de netteté, une façon de penser réinvestie dans un programme de relecture simultanée à la réécriture, compression de points jusqu'à la ligne, le plan, le pli, grammaire de modélisation du moment

tu seras passé de la *terrasse* à la *table*, puis à la *surface*, au *monochrome*, puis à la *transparence*, et à la *lumière*, à l'*air*... Mais tu n'as pas bougé. Les choses se sont réagencées autour de toi

cher Emmanuel, après quelques semaines passées à étudier les cris des rats et leurs déplacements dans le toit de notre appartement, nous avons décidé de déménager. Nous sommes désormais plus bas, plus près de la rue, tout contre le volume du trafic. La réorganisation a pris du temps avant que nous puissions nous

échapper un peu cet été. Sans grand succès pourtant. J'aurai finalement passé près d'un mois à essayer de vivre une journée parfaite – *que je viens de vivre aujourd'hui, la pensée débarrassée de tout ce qui ne lui est pas nécessaire, la fraîcheur de la course dans la forêt ce matin, la morsure de l'océan, un repas léger, une sieste partagée* – sans jamais y parvenir malgré ces notes préparatoires. De petits arrangements en petits arrangements, je ne serai finalement parvenu à rien. Il n'est pas tout à fait impossible que les rats soient en réalité rentrés sous mon crâne, à en croire les images mentales qui semblent perdurer, se renouveler. Le plus pénible est le grignotement. Tout cela a quelques peu perturbé l'envoi de la précédente carte, écrite il y a longtemps, et photographiée tout récemment. Ceci est donc un coup double

ce qui est intéressant dans la haie, c'est que l'on peut regarder à travers d'un côté ou de l'autre sans que les trouées correspondent. Ce qui pourrait permettre un vis-à-vis de biais. Soit à peu près ce qui se passe lors d'une conversation, le jeu des regards qui ne cessent de se croiser et de s'éviter, plonger ailleurs, vers la table, la cigarette, le décor autour de l'interlocuteur, le plafond, etc., comme pour accompagner le développement de la parole qui a besoin au moins tout autant d'avancer seule que de s'appuyer sur la rencontre. Jeu de méditations croisées, relancé par le regard

forme intacte et correcte, verbalement non verbale. Ou une phrase qui ralentit quand on s'approche, une vague. Je retourne sur la terrasse, rencontre la grue jaune qui barre la vue avec ses douze roues, son tigre, ses lignes blanches et rouges, ses pêcheurs sur les rochers. Pas de répétition possible

revenue purement ensablée dure la double petite forme granulaire, elle se terrasse en fière à bras tout un paysage mental avec personnages de fiction et de rencontre géostationnaire. Jusqu'à quand? Tu vois, sur la même terrasse mais sous cette tonnelle, le sentiment change

aujourd'hui, nous avons parlé des *Babouches vertes* avec Lotfi et Maïssa sur la plage de Tyr, entre deux baignades, alors que des fous en scooter des mers foncent sur les nageurs pour leur proposer des balades payantes, et qu'une épaisse fumée noire monte depuis les camps palestiniens, au sud de la plage, vers la frontière

là rapide file simple le parasite, ici la pagode. À partir de quel plan une symétrie joue-t-elle? Celui de l'eau double l'esquif qui contiendrait l'urne funéraire sur la

mer filmée. Ou de la terrasse dont les ombres redoublent le mouvement des corps assis à table, écartés par la langue

lectures croisées à Bordeaux. Je dois lire à haute voix *Le Consul d'Islande*, je ne m'étais jamais rendu compte de la tristesse de cette prose, de son caractère implacable. Récit et élégie, monochromes, mats. La lecture, sa préparation, sa réalisation, comme tests de solitude

je me souviens de Juliette présentant avec toi *Format américain*, de Pascalie soutenant qu'elle avait trouvé des cartes postales de Bondy, d'une veste de cowboy à frange, de l'hypothèse d'un camion GODARD, d'Alexandre expliquant qu'il fallait filmer l'événement présent. Je me souviens d'un « hocquard de langage » et de « au quart de lait »... Une collecte. C'est dans la distance que les choses se relient, se replient

le livre, le récit, le poème, la liste..., sur les mots qui les composent; la grammaire, sur les prépositions; la tautologie, sur les pronoms; la couleur, sur la dénomination; l'écriture même, sur la lumière... (Il manque tes lucioles au livre de Didi-Huberman, évidemment)

nous sommes lundi, début d'après-midi, le temps est à peu près correct, soleil, pas chaud, très agréable, pré-pluvieux – je viens d'annuler un rendez-vous de fin de journée, ce qui me permet de voir venir (j'en ai absolument besoin). Est-ce que tu vas bien? Notre ami le turbot te salue

fatigué de parler de littéralité. J'aimerais qu'on parle de ce qui ressemblerait à un land art minimal et conceptuel opérant sur du texte

l'éloignement tend à tout réduire à un point. Cette opération  $x$  fois renouvelée on obtient une ligne continue (espaces supprimés entre les choses) qui semble esquisser un contour. Pour la suivre (les avionneurs le savent) il faut rester la plupart du temps suspendu, *héroïquement* et *en pensant à autre chose*. À cette seule condition la forme la plus vive se détache parfois – quitte à l'agrafer d'un coup sec – avant de disparaître

éclipse totale de lune et « monsieur chat c'est monsieur chat » (Nath.), il y a quelques jours... Bien à toi, et amitié

## XAVIER PERSON

Cher Emmanuel,

Nous voici donc à Nantes, à la Maison de la poésie, où il s'agit pour moi de dire quelque chose, de parler de ta poésie, mais permets-moi de t'écrire plutôt, moi qui n'ai jamais vraiment su quoi t'écrire après la lecture de tes livres, moi qui, comme critique, si tant est que j'ai jamais été critique, me suis toujours débrouillé pour ne pas avoir à écrire sur ta poésie, si tant est qu'il s'agisse de poésie. Commenant cette lettre, je repense à ce vieux professeur que tu évoques quelque part, qui ayant consacré toute sa vie à l'étude de la peinture de Watteau, se retrouva le jour où il fallut en parler à ses étudiants, à ne pouvoir balbutier, étranglé d'émotion, que quelque chose du genre, «Watteau, c'est Watteau». Commenant cette lettre, je me dis qu'il me faudrait, t'écrivant, parvenir à dire pourquoi je me trouve après la lecture de tes livres, comme dans une stupeur muette, dans une très claire et comme rayonnante impossibilité, le plus souvent, d'écrire quoi que ce soit sur tes livres. En vertu de ce que tu nommes la méthode de l'idiot, qui consiste à faire vivre au lecteur «l'expérience vertigineuse d'une non-relation, accompagnée d'une intense sensation de paix et de liberté», je me retrouve à l'issue de la lecture de tes livres dans un clair sentiment d'hébétude, oui, un peu comme face à une clarté dont je ne saurais pas quoi faire, quant à ce que je viens de lire, qui dans l'espace de la non-connexion entre tes énoncés, cette béance ainsi ouverte, ferait comme un désastre lumineux, je ne sais pas si je suis clair. Chère lumière, je me retrouve donc à parler de toi à propos de la poésie d'Emmanuel Hocquard et je repense à cette étudiante de San Diego, dont il est question dans *ma haie*, qui sur son tee-shirt portait la mention *It's a secret* et qui, lorsqu'on lui demanda ce qui était secret, répondit : «C'est un secret.». Cher secret, je pense à propos de la lumière à *L'Invention du verre*, où forcément il est question de la lumière, où par exemple on peut lire que «quand elle a atteint la transparence du cristal la lumière est un camouflage parfait». Je pense à ce que *L'Invention du verre* dit du secret, à savoir que de secret, quant au verre, il n'y en a pas, il ne saurait y avoir de secret dans la transparence. Je pensais à cette question du secret ou de l'énigme dont la solution ne serait pas à chercher sous les lettres du tee-shirt, mais dans les lettres, dans ce qui est écrit, dans le fait que quelque chose soit écrit, tel que c'est écrit : «Si rien n'est caché avoir une vision du monde est sans importance». Je pense, chère lumière, à la question de la lumière, je pense à propos de la lumière à ce que c'est qu'écrire une phrase sur

la lumière et me reviennent plusieurs phrases, qui ne sont pas d'Emmanuel Hocquard, sachant que les phrases d'Emmanuel Hocquard ne sont jamais vraiment des phrases d'Emmanuel Hocquard, n'étant pas vraiment des phrases et quant à savoir si Emmanuel Hocquard est bien Emmanuel Hocquard, il est permis d'en douter, si l'on veut bien réfléchir, avec lui, à l'incertitude que désigne un nom. Mais là n'est pas la question puisque de lumière il est question dans les phrases que je voudrais citer, d'abord de Roland Barthes qui voulant décrire le changement de lumière sur la route entre Paris et Bordeaux, passé Angoulême, ne trouva rien de mieux à dire de cette lumière qu'elle était lumineuse, dans une sorte de répétition, un surplace tautologique (je ne me souviens pas précisément de cette phrase, je n'en ai gardé que le souvenir de l'effet qu'y faisait la lumière). Je pense aussi à cette phrase de Montaigne qui, décrivant son évanouissement après une chute de cheval, écrivait une phrase dangereusement lumineuse, où l'on voit que la lumière dans une phrase fait courir un risque à la phrase : « Quand je commençais à y voir, ce fut d'une vue si trouble, si froide et si morne, que je ne discernais rien encore que la lumière. » Je pense encore à une autre phrase d'un auteur qui n'a rien à voir avec Emmanuel Hocquard, je pense à cette phrase d'Emmanuel Levinas, qui, citée hors contexte comme il se doit, fait toujours son effet, que j'adore répéter, pour en éprouver la puissance de déflagration : « L'intervalle de l'espace donné par la lumière est immédiatement absorbé par la lumière. » Je tenais, chère lumière, à te citer ces phrases sur la lumière, où le mot « lumière » n'éclaire rien en fait que lui-même, où cette lumière d'un mot est sans doute un peu aveuglante, dont la clarté n'éclaire qu'elle-même. Je voulais peut-être dire en citant ces phrases que de la poésie d'Emmanuel Hocquard je n'ai rien à dire, que j'en pourrais juste citer des énoncés, que ces énoncés je peux juste les lire, tels qu'ils sont, comme face à des éclats d'un verre brisé, sans rien recomposer, face à cette dispersion du verre, parce que les phrases dans un poème ne sont pas des phrases, elles valent par leur suspens, par ce qui dans leur interruption laisse passer de lumière. Cela n'a rien à voir avec ta poésie, cher Emmanuel, mais là où j'en suis de cette lettre, je pense à l'expression de Marcel Duchamp qui je crois, à propos de sa *Mariée mise à nue par ses célibataires, même*, parlait de « retard de verre ». Je me dis que ta poésie est aussi une sorte de retard de verre, qu'en quelque sorte, mais il faudrait développer, elle est à la poésie ce que la *Mariée mise à nue* devait, dans l'esprit de Duchamp, être à la peinture : un dispositif de désir, plutôt énigmatique, posé sur la transparence (des gestes muets de part et d'autre d'une vitre pour se dire quoi ?). « Les espaces non programmés étant dévolus au rêve, retardez de faire quelque chose. », je lis cela dans *Un test de solitude* et je te lis dans ce retard, ce temps non grammatical, dans cette

grammaire spéciale des rêves qui n'est pas une grammaire, mais celle d'un poème où une phrase n'a pas de verbe, où un souvenir peut-être n'est pas un souvenir, où l'absence d'un verbe fait entrer la lumière, sans prépositions, où on pourrait comme « tourner une porte d'air ». Cher courant d'air, je pense à toi, je pense à l'air, je ne sais pas à quoi je pense quand je pense à quelque chose, je me demande si une pensée est transparente, je me demande si penser au bruit de l'air entre les pages d'un livre permet d'écrire quelque chose, je ne sais pas, je pense à l'expression « il fait du vent ». « L'ancienne grammaire dit que le vent est sujet réel. Il sujet apparent. », écrit Emmanuel Hocquard dans *Une journée dans le détroit*. « Il n'est rien, poursuit-t-il. Épouvantable parce qu'il est creux sous ce qu'il paraît, il porte sur les blés une ombre d'étoffes qui bougent. Il est le gardien des mots de la grammaire. » Je pense à l'air et je me demande, comme le fait souvent Emmanuel, ce que cela veut dire que de dire « je ». Je pense au vertige des prénoms et je me demande si je suis bien celui qui t'écrit, je m'interroge sur cette transparence où ne pas vraiment écrire une phrase. Je me dis, chère libellule, qu'il ne me reste rien le plus souvent de la lecture d'un poème d'Emmanuel Hocquard, sinon cette sensation d'une clarté quant au poème lui-même, non pas dans le poème, mais quant au poème, quant à ce que ce serait qu'écrire quelque chose ou rien, que de ne rien écrire jamais que cette force du vent, de l'air ébloui, quant à ce que cela pourrait signifier qu'écrire pour ne rien dire d'un livre, que ma stupéfaction, mon amitié, cher Emmanuel, ne voyant rien à un moment que ceci, ne voyant rien et t'écrivant ceci, très amicalement.

*(Ce texte a été lu à la Maison de la poésie de Nantes, le 9 avril 2008)*

## ABIGAIL LANG

Cher Emmanuel,

Merci pour *Les coquelicots* qui, avec la perspective d'un cabinet de curiosités, ont ravivé un questionnement un peu vagabond et suscité ces quelques notes :

Livre après livre, certaines anecdotes reviennent.

Leur retour ne cause aucun ennui, aucun agacement. Jamais je ne les saute.

Ceci doit indiquer quelque chose sur leur nature ou leur fonction. Mais quoi exactement ?

## PRIVÉ

« Anecdote est emprunté, par le latin *Anecdotes*, au titre grec d'un ouvrage de Procope, *Anekdotia*, c'est-à-dire "choses inédites" » (Le Robert). L'anecdote c'est donc étymologiquement ce qui n'a pas été publié ou produit au-dehors. L'anecdote relève du privé.

« écrire comme ça à la première personne, sans sortir de chez lui » (*ma haie*, p. 464)

## CONCEPT

« Si un outil me manque pour opérer une connexion, je vais puiser dans le coffre à jouets, un objet privé avec lequel je fabriquerai le concept dont j'ai besoin. » (*ma haie*, p. 269)

C'est ce que David Antin appelle « thinking by way of examples ». À l'issue du *talk* qu'il a donné le 17 juin dernier à Paris, Antin résumait ainsi la supériorité du récit et de l'image sur le concept : s'il est toujours possible de déduire le concept de l'image ou de tirer une abstraction de l'anecdote, l'inverse n'est pas vrai. Impossible de remonter vers un réel à partir d'une généralité. Il a aussi ajouté, si j'ai bien entendu, que Wittgenstein ne semblait pas pleinement conscient que c'était là la raison de son recours aux cas.

## CONTRE LA PHRASE, CONTRE LA CHRONOLOGIE

Penser par anecdote est une tentative d'échapper à la logique discursive, à la phrase, sa grammaire et ses mots d'ordre. La connexion remplace la causalité.

L'histoire de Spurius Maelius

– anecdote sans âge

transmise indépendamment des Annales –

devait traîner dans les milieux populaires

vers la fin du 1<sup>er</sup> siècle.

Mais lorsqu'on se mit à écrire l'histoire chronologique

il s'est posé le problème

d'accrocher cette légende errante

à quelque chose de fixe.

*(Les dernières nouvelles de l'expédition..., p. 37)*

De même qu'elle contrarie l'enchaînement causal, l'anecdote échappe à la chronologie.

#### PERSISTANCE

Comment l'anecdote résiste-t-elle à la généralisation? Comment se fait-il qu'elle n'ait pas tendance, occurrence après occurrence, à s'émourser, à se resserrer pour finir, « par commodité », en concept nominalisé?

Je pense ici à ce que dit Antin dans « durations » sur la réduction des souvenirs au fil du temps :

et tandis que nous descendions de l'avion pour pénétrer dans l'aéroport de dallas-fort worth croisant les agents de sécurité qui étaient venus appréhender les deux passagers belliqueux j'ai eu le sentiment d'une durée ou de plusieurs durées que je pouvais me représenter et j'ai tenté de décrire cela de telle manière que vous puissiez également vous la représenter mais quand j'y pense je me rends compte que je ne l'ai éprouvée qu'aussi longtemps que je l'ai racontée et je l'ai racontée longtemps peut-être vingt minutes environ tandis que je l'ai vécue trois heures ou plus mais plus je vivrai plus cette durée diminuera quand j'y penserai le mois prochain ou l'année prochaine je serai peut-être capable de la résumer dans mon esprit en quelques secondes jusqu'à ce que je la perde peut-être entièrement en tant qu'image et qu'elle se contracte au point de se dissimuler derrière une expression ou un nom d'où je ne pourrai la convoquer que par hasard avec le bon mot de passe et encore uniquement à l'occasion d'un récit qui en fera peut-être une expérience et une durée radicalement différentes

*(Ce qu'être d'avant-garde veut dire, p. 108-109)*

C'est que tout souvenir n'est pas apte à produire une anecdote. Il y faut quelque chose de l'intransigeance butée du réel.

#### IMAGE

Il faut d'abord une image ayant fait forte impression et si profondément gravée qu'elle fait échec au récit. Celui-ci soit condamné à rester en-deçà (ex : les

coquelicots). De fait, l'information que contient une image est inépuisable par le récit.

Reprenre les mots. En garder certains et sacrifier ceux qui encombrant inutilement l'échiquier. [...] Pour les mettre en mouvement, les faire jouer entre eux [...] les placer dans des situations qui les amènent, mais sans forcer, à mettre en évidence des contenus implicites ou des connotations imprévisibles, à éclairer des associations jusque-là cachées. (*Les coquelicots*)

Pour autant, je ne lis pas chaque nouveau récit d'une anecdote comme une tentative de mieux rendre l'impression, d'approcher l'image au plus près. La formulation est assez définitive dès la première occurrence. D'ailleurs, les occurrences ultérieures sont souvent des auto-citations, ou copies.

Corollaire : Cela suggère que certaines images de mémoire ne se laissent pas enfouir sous leur récit, qu'elles subsistent dans la mémoire comme image et restent accessibles sous cette forme. Je pense ici au *Grand Incendie de Londres*, projet de destruction d'images de mémoire par leur récit. Tu invoques le même principe dans « Les Jardins de Salluste » mais je ne suis pas sûre que les anecdotes relèvent des débris biographiques que tu cherchais à dissoudre : « Comment en finir avec la biographie ? en la *couchant sur le papier* avec l'espoir que ce mime la dissoudra dans la langue morte. Livre après livre, j'édifie des maisons de verre aux façades réfléchissantes où se dissipent les images dans d'autres circonstances. » (*Un privé à Tanger*, p. 73)

SECRET

« Les pures anecdotes restent des secrets ». [...] Cela veut dire : « Je n'en sais rien moi-même. » (*ma haie*, p. 480, 486)

Le premier narrateur grec fut Hérodote. Au chapitre xiv du III<sup>e</sup> livre des ses *Histoires* il y a un récit riche en enseignements. Il traite de Psammenit. Lorsque le roi d'Égypte Psammenit eut été battu et fait prisonnier par le roi des Perses Cambyse, celui-ci résolut d'humilier le prisonnier. Il donna l'ordre de placer Psammenit sur la route par laquelle devait passer le cortège triomphal perse. En outre il s'arrangea pour que le prisonnier vît passer sa fille devenue servante, en train de chercher de l'eau à la fontaine dans une cruche. Alors que tous les Égyptiens se plaignaient et se lamentaient, Psammenit seul demeura muet et impassible, les yeux fixés à terre. Et comme il vit peu après son fils que l'on emmenait au supplice avec le cortège, il ne se départit pas de son impassibilité. Mais ensuite lorsqu'il reconnut dans les rangs des prisonniers l'un de ses serviteurs, un misérable vieillard, alors il se battit les tempes des poings et donna tous les signes de la plus profonde affliction.

Ce récit nous fait voir ce qu'il en est de la véritable narration. [...] : elle ne se livre pas ni [ne] s'épuise jamais entièrement. Elle conserve ses forces concentrées, et longtemps après sa naissance elle reste capable d'éclosion. [...] H. ne donne pas d'explications. Son récit est le plus sec de tous. C'est pourquoi cette histoire de l'antique Égypte est capable encore après des milliers d'années d'exciter l'étonnement et la réflexion. Elle fait penser à ces grains de semences, enfermés pendant des milliers d'années à l'abri de l'air dans les caveaux des pyramides qui ont conservé jusqu'à ce jour leur pouvoir germinatif. (Walter Benjamin, « Le narrateur », *Écrits français*.)

« Les pures anecdotes restent des secrets. Or ce qui est très mystérieux, dit Pierre Alferi, c'est qu'on peut aussi partager cela. » (*ma haie*, p. 480)

L'anecdote porte par excellence « la marque de cet écart original entre “la désignation et l'ordre muet”. Et » oui, « quand nous voyons, sous des prétextes divers, tant d'écrivains revenir rôder autour de leur enfance, n'est-on pas fondé à se demander si, en définitive, ce n'est pas à la recherche troublante de cette déchirure originelle que la langue a soudé mais qu'elle ne parvient jamais à masquer tout à fait sous les voiles du sens. » (*Un privé à Tanger*, p. 135)

#### À FAIRE : UNE TABLE DES ANECDOTES

Relever les anecdotes, comparer les versions et trouver le moyen de caractériser leurs variations.

(Commencer par l'anecdote princeps, celle des tables de Montalban qui est relatée dans *Album d'images de la villa Harris*, recopiée dans *Théorie des Tables* (et Lucrèce traduit), reprise et recontextualisée dans *Une grammaire de Tanger*, abordée de façon totalement différente dans *Aerea*, et mention-née dans *Un privé à Tanger* et *ma haie*, « seulement pour commencer ».)

Étudier non seulement les variantes du récit mais aussi le rôle que joue chaque fois l'anecdote dans son contexte, la connexion qu'elle établit.

Comme les fragments de fresque ou de verre dépoli par la mer, les anecdotes suscitent la collection. À l'époque où les cabinets de curiosités étaient en vogue se multipliaient aussi des recueils d'anecdotes appelés *ana*.

En attendant de revenir à l'Hocquardiana, je t'envoie mes amicales pensées,

GILLES A. TIBERGHEN  
FRAGMENTS D'UN DOSSIER

À la fin de notre conversation Möbius plonge sa main droite dans la poche de sa veste et en ressortit un paquet de gauloises mou d'où il tira une ultime cigarette qu'il se mit en devoir de tasser délicatement sur son bureau avant de la porter à ses lèvres sans l'allumer.

– Hocquard vous dites ?

– Oui, c'est cela, Emmanuel Hocquard.

– Si j'en crois votre lettre, l'homme dont vous me parlez sortait d'un cinéma où l'on donnait *La Bande à Bondy*, avec Chet Wiener et Stacy Doris dans les rôles principaux, quand on l'a vu monter dans une métaphore stationnée non loin et démarrer brutalement en fonçant vers le sud.

– Exactement.

– Depuis, si je comprends bien, vous n'avez plus eu de nouvelles, sauf cette lettre que vous m'avez apportée, postée de l'hôtel Leningrad à Moscou, dans laquelle il affirme – je le cite – : « J'ai résolu le problème de "l'énoncé pur", et pas du tout à la sauce platonicienne comme tu l'as sournoisement insinué sur les ondes. » C'est bien cela ?

– En effet ou plutôt j'ai essayé d'expliquer à la radio...

– Ce que vous avez expliqué ou essayé d'expliquer ne m'intéresse pas. Je vous demande si c'est bien ce que Hocquard a écrit ?

– Oui admis-je.

– Depuis ce jour-là vous n'avez donc plus de nouvelles, répéta-t-il.

– En fait si, mais indirectement par un ami qui a reçu, il y a trois mois, une fiche de lecteur au nom de Emmanuel Hocquard, envoyée sans un mot et provenant de la bibliothèque de Trieste. Il semble qu'il ait consulté sur place un livre dont je ne me souviens que du titre : *Les objets contiennent l'infini*.

Möbius épousseta sur le haut de sa veste une pellicule invisible et fixa longuement le bout de ses chaussures en peau tout en tripotant distraitemment un cendrier bleuté en *Depression Glass*. Il n'avait toujours pas allumé sa cigarette.

– Ça ne colle pas, me dit-il après avoir gardé un moment le silence.

– Qu'est ce qui ne colle pas ?

– Cette histoire d'"énoncé pur". Non ça ne colle pas avec ce que je sais d'Hocquard. En fait, pour ne rien vous cacher, je dois vous dire que je l'ai connu il y a bien longtemps, mais pas sous ce nom là. Je l'ai compris lorsque j'ai

vu sa photo dans le dossier. À l'époque il dirigeait la *Blank Spot Society*, une agence de privés, assez prospère avec une antenne aux États-Unis, *Un bureau sur l'Atlantique*. On l'appelait le « Migou », un surnom affectueux mais qui peut évoquer aussi la crainte qu'il inspirait. Pourtant sa réputation de « tueur » était sans aucun fondement. C'était seulement un type exigeant et beaucoup plus avec lui-même qu'avec les autres. Ses méthodes de travail étaient singulières. Après nous avoir fait passer un « test de solitude », il nous enseignait sa *théorie des tables*. Je ne sais plus bien en quoi cela consistait, mais je me souviens plus ou moins qu'il s'agissait d'un ensemble de règles adaptées à toutes les situations grammaticales possibles. Cela permettait de coincer les faux amis, de confondre les imposteurs pronominaux et de savoir à quel moment le féminin l'emportait sur le masculin.

– Donc Hocquard et le Migou ne sont qu'une seule personne, poursuivit-il l'air songeur. C'est curieux quand même. Jean Echenoz qui fut un moment un de nos agents, à l'époque de l'affaire Chave, un très bon agent d'ailleurs, m'avait dit, je m'en souviens maintenant, qu'après sa disparition il avait fait poète. Je n'avais pas compris ce qu'il voulait dire.

– Alors, dis-je ?

– Alors quoi ?

– On fait quoi après tout ça ?

– On fait rien. Moi je n'ai pas l'habitude de filer des types comme Hocquard. Ce sont des maîtres en filature qui sauront mieux que personne se défiler et nous glisser entre les pattes. Et puis c'était le patron et ça l'est resté dans mon esprit. On ne file pas son patron et, soit dit en passant, on ne le braque pas non plus – contrairement à ce que prétendait Paulhan qui dirigea un temps l'agence de Tarbes avec Juliette Valéry. Mais tout ce que je peux vous dire c'est que le Migou, enfin Hocquard, s'est toujours méfié de la pureté. Il en avait une sainte horreur. Voilà. Je vous rends vos deux cents euro d'acompte et vous laisse ces éléments de dossier que vous m'aviez fait parvenir pour le retrouver.

Sur ce, Möbius se leva, posa une enveloppe Kraft sur le bureau, me salua d'un signe de tête, et se dirigea lentement vers la porte, sa cigarette toujours éteinte au coin des lèvres. J'entendis ses pas s'éloigner dans le couloir. Puis ce fut le silence.

Je pris l'enveloppe et j'en vidai le contenu. Il n'y avait pas grand-chose. Deux feuilles de papier avec quelques notes classées, une lettre et une photographie, probablement celle qui avait permis à Möbius de comprendre que le Migou c'était Hocquard. Je retournais le cliché. Au dos il était écrit :

« Voici ma plus en pied des photos de moi en pied. Ma chance, c'est qu'ils ne t'aient pas demandé une photo équestre. Cela dit, cette photographie, prise par

Claude Royet-Journoud à Buffalo, dans la zone archéologique industrielle, je l'aime beaucoup et elle est très très verticale.»

Je sortis ensuite la lettre de son enveloppe avec son timbre d'origine

La Jolla, 7 mai 87

Chère Anne,

Cher Gilles

Tout est O.K. Depuis mon arrivée à San Diego, je vis chez Jean-Luc Nancy. On s'amuse bien. Hier, je suis allé, avec Jean-Luc, m'offrir une édition originale de *The Lady in the Lake*. Rentré à Rome, je la ferai visiter, le mercredi, de 15 h à 15 h 15. Je pense bien à vous. Vous me manquez. Je me suis aussi acheté une belle casquette californienne à fleurs. Ici, on me prend pour un touriste américain. C'est un plus. Je vous embrasse

Tum Color

Les quelques notes, écrites à la plume sur deux feuilles de papier à petits carreaux se résumaient à ceci :

Gimlet

Dans la première traduction de *the Long Goodbye* de Raymond Chandler publiée en France en 1954 sous le titre *Sur un air de Navaja*, on pouvait lire :

« Nous nous assîmes dans un coin du bar chez Victor, et demandâmes des Gimlets, moitié gin, moitié jus de citron, avec une goutte de sirop et de bitter »

Dans la nouvelle traduction du livre, désormais intégrale, œuvre des même Henri Robillot et Janine Hérisson, publiée en 1992 avec le titre américain original, on obtient ;

« Nous nous assîmes dans un coin du bar chez Victor, et demandâmes des Gimlets. Ils ne savent pas comment les faire ici, dit-il. Ce qu'ils appellent Gimlet n'est qu'un mélange de jus de citron et de Gin avec du sucre et une goutte de Bitter. Un vrai Gimlet c'est moitié Gin moitié jus de citron et rien d'autre. Ça enfonce tous les martinis. »

## Phrases de Raymond Chandler attribuées à Emmanuel Hocquard

« Je ne sais plus quel idiot dit à un écrivain : “Ne vous souciez pas du public. Écrivez ce que vous avez envie d’écrire.» Aucun écrivain n’a jamais eu envie d’écrire quoi que ce soit. Il veut reproduire ou rendre certains effets et au début il n’a pas la moindre idée de la façon de s’y prendre. »

« Ce qui compte, c’est d’avoir un moment, disons au moins quatre heures par jour, où l’écrivain professionnel ne fait rien d’autre que se disposer à écrire. Il n’est pas obligé de rédiger quelque chose, et si ça ne lui dit rien, il ne doit même pas essayer. Il peut regarder par la fenêtre, se tenir debout sur la tête ou se rouler sur le plancher, mais il ne doit rien faire de concret, comme écrire des lettres, jeter un coup d’œil à des magazines ou faire des chèques. Écrire ou rien du tout. »

## Phrases d’Emmanuel Hocquard attribuées à Raymond Chandler

« La jeune femme croisa les jambes et cessa de pleurer,  
le visage aussi net qu’une rue après l’averse.  
– À un nouveau commencement, dit-elle avec un pâle sourire,  
en vidant d’un trait son verre de gin-fizz. »

« 16. Le privé est engagé pour résoudre ou élucider de ténébreuses affaires, pas pour les faire proliférer »

## Écrivain-détective

« Est-ce que toi qui gagnes ta vie en fouinant, tu raillerais ma curiosité au sujet des gens et mes tentatives pour la satisfaire ?  
– Nous sommes différents, répondis-je. Je le fais dans le but de les mettre en prison, et on me paye pour ça, même si ce n’est pas autant que je le souhaiterais.  
– Ça n’a rien de différent. Moi je le fais dans le but de les mettre dans un livre, et on me paye pour ça, même si ce n’est pas autant que je le souhaiterais. »

Dashiell Hammett

Je considérais un moment le tout avec perplexité. Puis soudain, comme si les pièces du puzzle venaient de se rassembler sous mes yeux, je compris. Je sortis précipitamment, montai dans ma Twingo, traversai Paris jusqu'à la porte d'Orléans et pris la direction de Marseille.

Emmanuel Hocquard

LA TAUPE



Mercredi.

Bonjour 7 juin,

Nous avançons, nous avançons, je peux te l'assurer. Hier, après que je t'ai eu quittée, Maya est venue boire un gimlet. Une spécialité de Victor, le "bar tranquille" où Marlowe et Terry Lennox se retrouvaient pour prendre un verre, en fin d'après-midi. A l'issue de la conversation, il a été convenu ce qui suit. Appeler 5 le hideux quatrième bassin *hi-tech* que nous avons construit en enterrant un bac à douche de faïence ; et garder l'appellation de Bassin 4 pour le *Projet de ...* En ce qui concerne le *Canal*, je crains qu'il ait le même destin que le Bassin 4, à cause des réticences du gouvernement. Il a toutes les chances de rester à l'état virtuel. Je n'en travaille pas moins aux plans. Il sera en ciment, peu profond (cent dix cicéros), étroit (moins de deux cents cicéros) et sa longueur sera fautive, comme celle de la petite perspective du palais Spada. Au bord, il faudra un saule pleureur et un grenadier comme partout. Le moins possible de plantes d'eau et des poissons dorés en quantité suffisante. Je t'embrasse.

Victor

## EMMANUEL HOCQUARD

Né à Cannes. Enfance et adolescence à Tanger. Co-fondateur avec Claude Royet-Journoud de l'École de Syml, créée avec Raquel les éditions Orange Export Ltd (1969-1986.), dirige à l'ARC la section poésie / littérature (1977-1990), conseiller artistique du Centre de poésie et traduction de la Fondation Royaumont, crée Un bureau sur l'Atlantique et la collection éponyme, enseigne à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux (1992-2005, langage et écriture).

## LIVRES

- *Le portefeuille*, (avec Raquel), Orange Export Ltd, 1973.
- *3 lettre*, (avec Raquel), Orange Export Ltd, 1974.
- *Album d'images de la villa Harris*, P.O.L., Hachette, 1978.
- *Les dernières nouvelles de l'expédition sont datées du 15 février 17...*, P.O.L., Hachette, 1979.
- *Une journée dans le détroit*, P.O.L., Hachette, 1980.
- *Une ville ou une petite île*, P.O.L., Hachette, 1981.
- *Àrea dans les forêts de Manhattan*, P.O.L., 1985, (réédition, 1997).
- *Un privé à Tanger*, P.O.L., 1987, (réédition, 2000).
- *Le cap de Bonne-Espérance*, P.O.L., 1988.
- *Les élégies*, P.O.L., 1990, (réédition, 2000).
- *Hier*, (avec Alexandre Delay), Musée de l'Élysée, 1991.
- *Théorie des Tables*, P.O.L., 1992.
- *Le Commanditaire*, (avec Juliette Valéry), P.O.L., 1993.
- *Le voyage à Reykjavik*, (avec Alexandre Delay), P.O.L., 1997.
- *Un test de solitude*, Sonnets, P.O.L., 1998.
- *Le Consul d'Islande*, P.O.L., 2000.
- *ma haie, Un privé à Tanger II*, P.O.L., 2001.
- *L'invention du verre*, P.O.L., 2003.
- *Silva*, variation sur le thème du *jadis* de Pascal Quignard, Contrat Maint, 2003.
- *Conditions de lumière*, P.O.L., 2007.
- *Méditations photographiques sur l'idée simple de nudité*, P.O.L., 2009.
- *Ruines à rebours*, L'Attente, 2010.

## UNE GRAMMAIRE DE TANGER :

- *Terrasse à la kasbah*, « Le Cahier du Refuge », cipM, 2006
- *Une grammaire de Tanger*, « Le Refuge en Méditerranée », cipM, 2008
- *Les babouches vertes*, UNE GRAMMAIRE DE TANGER II, « Le Refuge en Méditerranée », cipM, 2009
- *Les coquelicots*, UNE GRAMMAIRE DE TANGER III, « Le Refuge en Méditerranée », cipM, 2011

## ANTHOLOGIES

- *Monostiches / one-line poems*, (avec Claude Royet-Journoud), Notes, 1986
- *Orange Export Ltd. 1969-1986*, (avec Raquel), Poésie, Flammarion, 1986
- *21 + 1 poètes américains d'aujourd'hui*, (avec Claude Royet-Journoud), Delta, 1986.
- *49 + 1 nouveaux poètes américains*, (avec Claude Royet-Journoud), Un bureau sur l'Atlantique & Royaumont, 1991
- *Tout le monde se ressemble*, Une anthologie de poésie contemporaine, P.O.L., 1995.

## REVUES

- *Bulletin Orange Export Ltd*, 1976-1978 (11 bulletins).
- *Le bulletin de l'ARC*, 1977-1990 (235 bulletins).
- *Vendredi 13*, (avec Claude Royet-Journoud), 1992 (3 numéros).
- *Les dernières nouvelles de la cabane*, 1997-2002 (26 numéros).
- *Gazette de la villa Harris*, 2005-2007 (22 numéros).

Bibliographie complète sur [www.cipmarseille.com/documents/141\\_20060307165337.pdf](http://www.cipmarseille.com/documents/141_20060307165337.pdf)

Le centre international de poésie *Marseille*  
est une association régie par la loi de 1901  
conventionnée avec la Ville de Marseille,  
la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur  
et le Centre national du livre.

---

*Président, Jean Daive*  
*Vice-présidente, Véronique Vassiliou*  
*Secrétaire général, Jean-Pierre Boyer*  
*Trésorier, Nicolas Cendo*

---

*Le c i p M*  
*bénéficie du soutien de :*

La Ville de Marseille  
Le Conseil Général des Bouches-du-Rhône  
La Région Provence-Alpes-Côte d'Azur  
La DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur  
Le Centre national du livre  
Le Ministère de la Culture  
(Direction du Livre et de la Lecture et D.A.I.)  
L'association des usagers du *cipM*



marseille  
provence  
2013

*De cette façon je recopie la page. De cette façon je me tais.*

Alexandrie, qui est notre lieu de naissance, avait prescrit ce cercle à tout le langage occidental : écrire, c'était faire retour, c'était revenir à l'origine, se ressaisir du premier moment, c'était être de nouveau au matin.

*Michel Foucault*

*De cette façon je recopie la page. De cette façon je me tais.*