



## Dispositifs poétiques d'enquête PARCOURS D'EMMANUEL HOCQUARD

Ludovic CHAMPAGNE  
(Université du Québec à Trois-Rivières)

Pour citer cet article :

Ludovic CHAMPAGNE, « Dispositifs poétiques d'enquête. Parcours d'Emmanuel Hocquard », *Revue Proteus*, n° 22, Dispositif, art & connaissance, Sara Bédard-Goulet et Marie-Laure Delaporte (coord.), 2025, p. 47-63.

### Résumé

Le présent article se conçoit comme un parcours poétique dont le tracé traverse trois temps répondant à trois objectifs distincts. Le premier concerne le déplacement d'une controverse au sujet de l'art contemporain dans le domaine de la littérature ; le deuxième expose certains usages de la notion de dispositif dans le discours des études littéraires en proposant l'amalgame *dispositifs poétiques d'enquête* ; enfin, le troisième et dernier temps opère une synthèse de ce qui précède grâce à la figure de l'écrivain Emmanuel Hocquard. Le carrefour où se rencontrent ces différents objectifs prend la forme d'une hypothèse envers l'écriture qui peut s'énoncer ainsi : écrire revient à se déplacer dans le langage ordinaire, à parcourir des espaces informés par des gestes sémiotiques de tout ordre. La disposition du texte répond à cette logique hypothétique par l'insertion de fragments issus de certains livres d'Hocquard. Ceux-ci supportent la démarche – troublent/refocalisent l'attention – et mènent vers l'aboutissement, le repos de ce texte : la fin de sa piste d'investigation.

Emmanuel Hocquard — études littéraires — poésie — investigation

### Abstract

*The present article is conceived as a poetic itinerary, the course of which takes us through three stages, with three distinct objectives. The first concerns the displacement of a controversy about contemporary art into the realm of literature; the second exposes certain uses of the notion of dispositif in the discourse of literary studies, proposing the amalgam of dispositifs poétiques d'enquête; finally, the third and last stage synthesises the foregoing through the figure of the writer Emmanuel Hocquard. The crossroads where these different objectives meet takes the form of a hypothesis about writing that can be stated as follows: writing means moving through ordinary language, traversing spaces informed by semiotic gestures of all kinds. The layout of the text responds to this hypothetical logic by inserting fragments from some of Hocquard's books. These support the approach – disturbing/refocusing attention – and lead to the text's culmination, its resting place: the end of its trail of investigation.*

Emmanuel Hocquard — literary studies — poetry — investigation

# Dispositifs poétiques d'enquête

PARCOURS D'EMMANUEL HOCQUARD

C'est la méthode, la marche à suivre que j'imagine pour arriver à un résultat. C'est la manière de procéder, la démarche que j'accomplis. Un parcours<sup>1</sup>.

Comment en suis-je arrivé là ? Tu es gentil de parler de cheminement et même d'itinéraire. Ça ressemble plus à la démarche d'un crabe : une succession de doutes, de reculs, de pas de côté, de tâtonnements empiriques pour en arriver à me dire qu'au fond, entre la poésie et moi, ça ne pouvait être qu'un malentendu<sup>2</sup>.

## Temps I : la querelle de la littérature contemporaine n'a pas eu lieu

En deçà des aspirations littéraires qui institutionnalisent ses allures, l'écriture peut être conçue simplement comme une manière ludique de se déplacer dans le langage ordinaire. Comme métaphore littérale d'après le grec ancien *metaphérô*, qui signifie « porter quelque chose/se transporter d'un lieu à un autre. » Se déplacer : se promener, être mobile sur terre sur mer et sur l'air, dans l'espace-temps, aller du point *a* au point *b*. Se *déplacer* : ne pas être à la bonne place, changer d'endroit, revenir au lieu précédent, puis revoir le même différemment ; se défamiliariser. L'écriture en tant que façon de se déplacer fait face à toutes les possibilités incluses dans nos déplacements langagiers : suivre le chemin, utiliser un raccourci, s'écarter de l'itinéraire préétabli, se fouler la cheville, etc. Cette métaphore n'est pas la mienne, je l'ai empruntée à quelqu'un. Il s'agit d'un *lieu commun* duquel parle Ludwig Wittgenstein à la 18<sup>e</sup> proposition de ses *Recherches philosophiques* :

On peut considérer notre langage comme une ville ancienne, comme un labyrinthe fait de ruelles et de

petites places, de maisons anciennes et de maisons neuves, et d'autres que l'on a agrandies à différentes époques, le tout environné d'une multitude de nouveaux faubourgs avec leurs rues tracées de façon rectiligne et régulière, et bordées de maisons uniformes<sup>3</sup>.

Multiplier les errances grammaticales, les « pas de côté » et « les chemins de traverse<sup>4</sup> » dans le langage remet en question notre façon normative de l'habiter et d'y bouger convenablement, au risque de se faire prendre pour un étranger dans sa propre langue. Au risque d'entamer des investigations ordinaires sur les phrases les plus banales. Les mots de la langue de bois qui ressemblent à ces panneaux publicitaires usés. Les gestes quotidiens les plus simples comme marcher, monter les marches ou saluer son prochain. En ce sens, l'écriture – parmi l'ensemble des « technologies intellectuelles<sup>5</sup> » présentes au fond de notre « sac de transport<sup>6</sup> » ou de notre « boîte à outils<sup>7</sup> », c'est selon – permet d'examiner les déplacements occasionnés par d'autres déplacements.

Il n'est presque jamais question du son que produit un sentier<sup>8</sup>.

Concevoir l'écriture en tant que réexposition, re-disposition, re-déplacement mène à un point de mire alternatif, une graphie du « faire-avec<sup>9</sup> ».

1. Emmanuel HOCQUARD, *Le Cours de Pise*, Paris, P.O.L., 2018, p. 224.

2. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, Paris, P.O.L., 2001, p. 448-449.

3. Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques* (1953), F. Dastur et al. (trad.), Paris, Gallimard, 2004, p. 34-45.

4. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., p. 450.

5. Jack GOODY, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, J. Bazin et A. Bensa (trad.), Paris, Les éditions de Minuit, 1979, p. 48. Cité dans Franck Leibovici, *des documents poétiques*, Dijon, Les presses du réel, 2007, p. 25-26.

6. Ursula K. LE GUIN, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Londres, Ignota, 2019.

7. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., p. 269.

8. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, Paris, P.O.L., 2003, p. 20.

9. Philippe CHARRON, « Faire-avec. L'écriture de l'usage », *Re-*

Dans cette veine réflexive, Emmanuel Hocquard énonce qu'« [é]crire ne consisterait plus à gagner du terrain sur l'imparlé, mais à tenter l'expérience dont le lieu impossible serait l'impensé.<sup>1</sup> » Faire l'expérience des franges de la pensée qui frémissent doucement sous les pas de l'écriture en marche. L'herbe haute qui se couche et se relève, gardant la trace (im)perceptible et ordinaire de l'ébauche d'un chemin. (Comme on dit un *chemin de Wittgenstein* qui coupe à travers la pelouse de l'université de Cambridge, Royaume-Uni, ou *a line made by walking* s'étendant de St-Martin à Bristol, United Kingdom.) Au seuil des marges, certaines inflexions langagières sont permises, si elles n'obstruent pas la circulation et permettent de la canaliser au nom de critères précis. Parfois, ces « erreurs » ou « écarts » s'érigent en exemple typique de ce que pourrait être le « Style » et de ce qui relève de la « littérarité ».

Dès qu'on utilise  
un mot c'est pour dire  
autre chose<sup>2</sup>.

Par exemple, les écritures littéraire et poétique, souvent prises à tort comme des entités distinctes du langage ordinaire, parcourent cet espace de jeu limitrophe où se rencontrent l'informe (la torsion, l'inflexion ou le non-respect des règles du langage) et l'uniforme (leur tracé rectiligne et régulier). Il n'existe que du langage ordinaire ancré dans des formes de vie historiquement et géographiquement situées – associées à d'autres « jeux de langages » qui explorent les espaces de jeu. Le jeu littéraire, en érigeant le « Style » d'écriture comme critère de la « littérarité », finit par mettre en scène grâce à sa propre théorie la production de « fleurs » (*de Tarbes*), de « perles » et de « bibelots<sup>3</sup> » dans un territoire devenu paysage puis

*vue critique de fiction française contemporaine*, 2019, <<http://revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx20.10/1432>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

1. Emmanuel HOCQUARD, *Un privé à Tanger* (1987), Paris, Éditions Points, 2014, p. 140.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. Ces trois objets de comparaison sont tirés du texte « La mécanique lyrique » de Pierre Alferi et Olivier Cadot qu'ils font paraître en introduction au premier numéro de leur *Revue de littérature générale*, Paris, P.O.L., 1995, p. 19-21.

décor. Concrètement, cela se présente sous la forme de monuments et de canons à respecter, de visites touristiques au cœur de maisons et de quartiers muséifiés, de citations célèbres à coller sur le carrelage au-dessus de la baignoire ou de la toilette.

Aujourd'hui, à l'heure où j'écris, les jeux sont faits, la boucle, bouclée. Les milieux littéraires (universitaires, critiques, romanesques, poétiques, etc.) se croisent au centre d'un cercle concentrique qui génère une illusion paradoxale provoquée par deux forces contraires. *Force centrifuge* : l'impression d'un cercle sans bords qui, sous la force de l'implosion, s'ouvre à tous les discours « paralittéraires », la littérature perdant ainsi sa spécificité linguistique et ses privilèges stylistiques, selon une perspective « postmoderne » (panique morale) ou « contemporaine » (optimisme anti/inter/transdisciplinaire). *Force centripète* : avec comme centre le livre ou l'œuvre, l'orchestration d'un repli sur x (la Littérarité), y (le Roman) ou z (la Poésie) grâce à l'invention d'une sphère autonome, imperméable aux airs du temps qui risquent de corrompre son noyau, l'esprit créateur empreint d'un génie romantique, distinct du moi commun, artificiel et transitif (réaction conservatrice).

Il se peut que la sphère  
soit irréversible<sup>4</sup>.

En fonction de cette seconde stratégie d'autoconservation, l'imaginaire littéraire affiche la hiérarchie générique des écritures sur un spectre vertical vaguement religieux. La Poésie, flottant dans les hauteurs du moi, représente le succédané littéraire le plus pur, l'idéal d'une écriture sans contraintes, inutile, adressée aux initiés. Tout en bas, au niveau du sol, dans la boue, figurent « l'universel reportage », « les mots de la tribu » (deux expressions de Stéphane Mallarmé) et la « conversation » (proustienne) attachés aux nécessités du jeu des apparences sociales : les marchands marchandent, l'enseignante enseigne, la panetière fabrique son pain, les badauds badinent. Entre les deux, la prose (essayistique, romanesque, journalistique) sert les besoins les plus directs, alimentaires, cri-

4. Emmanuel HOCQUARD, *Un privé à Tanger*, *op. cit.*, p. 20.

tiques, engagés, et fonctionne comme intermédiaire entre la Poésie et le bruit de la foule ; elle fait le tri entre les événements, les périodisations et les auteurices à consacrer selon les tendances du moment.

Et si, justement, c'était une chance – et non un handicap – que les mots qui servent à écrire de la poésie soient les mêmes que ceux dont on se sert pour s'exprimer dans la vie de tous les jours ? Et si on renonçait, vraiment, à vouloir *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*<sup>1</sup> ?

Ce résumé légèrement caricatural se base sur l'examen critique des liens qui existent entre la modernité littéraire et l'art contemporain que le chercheur Pascal Mougin élabore dans son livre *Moderne/contemporain*<sup>2</sup>. Alors que son ouvrage précédent fait état d'une *tentation littéraire de l'art contemporain*<sup>3</sup> amorcée, selon lui, depuis Fluxus, l'art conceptuel et les tournants linguistique et narratif des années 1960 et 1970, *Moderne/contemporain* approfondit l'intuition inverse en réexaminant l'interaction entre milieux artistiques et littéraires du point de vue de l'oxymore « littérature contemporaine ». En effet, si l'art est tenté par la littérature et, plus largement, par le langage en tant que matière, le champ littéraire semble, à l'inverse, refuser à la fois la tentation de l'art contemporain et la substantivation du terme « contemporain ». D'un côté,

Essentiellement désessentialisé et largement reconnu comme tel, l'art contemporain non seulement lève les démarcations traditionnelles entre les arts en renonçant à un quelconque purisme du médium, mais il produit une indétermination fondamentale des frontières ontologiques entre art et non-art<sup>4</sup>.

Par exemple, en 1976, quelques années après *a line made by walking* (1967), l'artiste Richard Long expose des pierres rouges disposées en un cercle (*Brittany Red Stone Circle*) à la Galerie Yvon Lambert, pierres qu'il redéplace l'année même au Musée de Grenoble. Ce geste de déplacement et

d'assemblage minimal conteste les codes traditionnels de la sculpture : au lieu d'une structure de pierre (de marbre, de bronze, d'argile) censée représenter une scène exemplaire ou une figure emblématique, les pierres trouvées par Richard Long forment un cercle à même le sol de béton du musée.

La virtuosité, le talent, l'originalité sont ainsi mis hors-jeu par l'artiste et reconsidérés grâce au remaniement des règles de l'art, à leur recontextualisation. L'attention se porte désormais sur les conditions de monstration de l'œuvre, sur l'ensemble des gestes nécessaires au déplacement des pierres, sur les intentions de Richard Long à œuvrer de la sorte. Afin de réactualiser ce déplacement effectué par les premiers acteurs de l'art contemporain, Pascal Mougin ouvre son livre avec la description d'une œuvre-performance d'Abraham Poincheval (*Œuf*, 2017) qui rappelle de loin *I like America and America likes me* (1974) de Joseph Beuys. *Œuf* consiste en la couvée par l'animal humain qu'est Poincheval d'une dizaine d'œufs de poule. Enfermé entre quatre murs et un toit de Plexiglas, l'artiste s'occupe des œufs comme leur mère poule le ferait. La performance se termine au bout de trois semaines avec la naissance des poussins ; en exposant sa prise de contact prolongée avec des animaux non-humains, Poincheval les fait entrer progressivement dans l'imaginaire artistique, le poulailler étant désormais intégré aux mondes de l'art.

Ce chemin  
est sorti de terre  
sous les pieds  
des bêtes<sup>5</sup>.

D'un autre côté, malgré l'existence avérée d'une « littérature pluridisciplinaire et multisupport<sup>6</sup> » qui prend racine dans ses bordures poétiques – poésie sonore, poésie action, poésie concrète, « postpoésie<sup>7</sup> », « poésies ready-made<sup>8</sup> », pour ne citer que ces exemples –, le discours des études lit-

1. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., p. 241.

2. Pascal MOUGIN, *Moderne/contemporain. Art et littérature des années 1960 à aujourd'hui*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

3. Pascal MOUGIN (dir.), *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2017.

4. Pascal MOUGIN, *Moderne/contemporain*, op. cit., p. 20.

5. *Ibid.*, p. 54-55.

6. *Ibid.*, p. 30.

7. Jean-Marie GLEIZE, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2014, p. 41-42.

8. Gaëlle THÉVAL, *Poésies ready-made. XX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015.

téraires reconduit trop souvent « l’imaginaire moderniste de l’exceptionnalité littéraire, indéfectiblement lié au texte et à l’écriture<sup>1</sup> » ainsi qu’à une conception moderne de la « sphère publique ». C’est, du moins, le constat auquel aboutit Lionel Ruffel dans son livre intitulé *Brouhaha*<sup>2</sup> qui explore les mondes (littéraires) du contemporain. Après avoir réévalué et redécrit la notion habermassienne de « sphère publique bourgeoise<sup>3</sup> » en se servant de la critique qu’en fait la philosophe Nancy Fraser<sup>4</sup>, Ruffel pose l’hypothèse que ce qui « caractérise le moment contemporain de la littérature<sup>5</sup> » relève plutôt de la notion d’« espaces publics<sup>6</sup> » :

Si ces espaces publics ont toujours existé, même lorsqu’on les mettait sous silence, jamais ils n’ont été aussi nombreux et visibles. Non seulement ils se sont multipliés, mais ils se sont très largement diversifiés si bien que le littéraire aujourd’hui apparaît en très grande partie comme une arène conflictuelle composée d’une sphère publique hégémonique reposant sur l’imprimé et d’une multitude d’espaces publics contre-hégémoniques relevant plutôt d’une « littérature-brouhaha » (exposée, performée, in situ, multi-support) avec de très nombreuses circulations entre eux<sup>7</sup>.

Selon une perspective moderniste attachée à la « Littérature » comme modèle « démocratique » des sphères publiques, l’écriture littéraire serait à même de « s’élever » au-dessus de la rumeur du langage ordinaire, cette « arène conflictuelle » bruyante. À titre d’exemple récent, Pascal Mougin critique la reprise de l’esthétique et de l’éthique proustienne de l’écriture par les études littéraires en s’inspirant du livre *Contre Saint-Proust*<sup>8</sup> de

Dominique Maingueneau. Ce dernier souhaite « renoncer à la *Littérature en soi*, parole incommensurable à toute autre, au plus profond de *sa* langue<sup>9</sup> », car cette incommensurabilité illusoire s’est construite dans le discours des études littéraires tout au long du xx<sup>e</sup> siècle sans remettre en question la distinction que Proust établit entre les « deux moi<sup>10</sup> » : le moi social – « moi extérieur [...] que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » – et le moi intime, « inconscient, profond, personnel », celui qui « produit les œuvres » à l’abri des conventions et autres limites « externes<sup>11</sup> ».

La poésie  
ne parle pas du monde<sup>12</sup>.

En reprenant à la suite de Maingueneau l’histoire des conséquences d’un texte comme *Contre Sainte-Beuve* de Proust, Mougin investigate le discours actuel en études littéraires et constate la prégnance « du postulat de l’incommensurabilité littéraire » incarné par le modèle de « la belle langue », « celui d’une littérature comme travail sur la langue, écart aux parlars ordinaires et suspension de la communication, autant d’aspects historiquement attachés [...] à la modernité littéraire depuis Mallarmé jusqu’à Roland Barthes<sup>13</sup> ». Face à ce constat qui fait état de la diversité des pratiques propres aux milieux artistiques et littéraires, l’hypothèse de recherche que Mougin envisage est la suivante : *la querelle de la littérature contemporaine n’a pas eu lieu*<sup>14</sup>. Effectivement, même si « une littérature “contemporaine” au sens artistique du terme existe pourtant, aussi ancienne que l’art du même nom<sup>15</sup> », les milieux littéraires paraissent soudainement se réveiller d’une longue sieste. Peut-être est-ce sous le coup des nombreuses fins de la littérature annoncées depuis les années 2000 (la peur de voir son objet d’étude disparaître), de l’arrivée d’une ère numérique invasive et virale (la peur de voir

1. Pascal MOUGIN, *Moderne/contemporain*, op. cit., p. 46.

2. Lionel RUFFEL, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Paris, Éditions Verdier, 2016.

3. *Ibid.*, p. 95-101.

4. Nancy FRASER, « Repenser la sphère publique. Une contribution à la démocratie telle qu’elle existe réellement », M. Valenta (trad.), *Hermès*, n° 31, 2001, p. 125-156 ; Lionel Ruffel, *Brouhaha*, op. cit., p. 97-99.

5. Lionel RUFFEL, *Brouhaha*, op. cit., p. 101.

6. *Idem.*

7. *Idem.*

8. Dominique MAINGUENEAU, *Contre Saint-Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Éditions Belin, 2006.

9. *Ibid.*, p. 176.

10. *Ibid.*, p. 15.

11. *Idem.*

12. Emmanuel HOCQUARD, *L’Invention du verre*, op. cit., p. 22.

13. Pascal MOUGIN, *Moderne/contemporain*, op. cit., p. 166.

14. *Ibid.*, p. 39.

15. *Ibid.*, p. 349.

son objet d'étude se déformer) ou, pire, de la remise en question par les sciences naturelles et sociales de ce que Donna Haraway désigne comme l'« exceptionnalisme humain<sup>1</sup> » (la peur de perdre sa spécificité civilisatrice).

Poser la question

« Qu'est-ce que c'est ? »

à un bœuf. Il ne répondra pas

« frontière »<sup>2</sup>.

Ces peurs ne sont pas nouvelles, elles se rejouent sur le théâtre de chaque génération en changeant de rôle, en retournant leurs vestes, sans entracte, en rodage jour après jour depuis l'origine introuvable. Malgré ce semblant de circularité incessante, de nombreuses reconstructions s'opèrent à la jonction – donc en périphérie – des disciplines. Comme le souligne Mougin, des pratiques dites littéraires, aujourd'hui plus-que-centenaires, commencent à émerger de la périphérie du discours (la poésie) et à devenir des objets d'étude dignes d'intérêt : il faut s'en réjouir. Poésie, littérature et arts ne sont plus ce qu'ils étaient : tant mieux. Rythmes et mutations sont la mesure de toute chose, alors autant s'intéresser aux conséquences en déplaçant notre perspective par rapport à ce qui est déjà sous nos yeux ; sortir, remuer, bouger, se déplacer tout en se *déplaçant* pour éviter d'être saisi par la « crampe de l'essentialisme littéraire<sup>3</sup> ». Après avoir présenté le non-lieu du contemporain en littérature, j'en arrive au deuxième temps de ce texte qui concerne quelques usages littéraires d'une notion bien précise, celle de dispositif. En gardant l'hypothèse de Mougin en tête, la notion de dispositif peut-elle me permettre d'assouplir les fibres du tissu de la pensée lettrée ? Avant de conclure ce parcours en exposant la conception que se fait Emmanuel Hocquard du dispositif, je passe en revue celles de Marie-Jeanne Zenetti<sup>4</sup> et

de Christophe Hanna<sup>5</sup> pour voir comment cette notion polysémique s'incarne dans le discours des études littéraires<sup>6</sup>.

## Temps 2 : des dispositifs poétiques d'enquête

À première vue, le jeu entre les différentes parties d'un dispositif mobilise des interprétations qui peuvent fonctionner à contresens. D'une part, ce jeu entre les pièces signale l'aspect ouvert qui permet de se réapproprier le dispositif afin de le soumettre à d'autres usages en exploitant ce que Christophe Hanna nomme son « potentiel ouvert de fonctionnalité<sup>7</sup> ». Marie-Jeanne Zenetti, quant à elle, parle de « jeu » dans un sens plus étroit en préférant « l'articulation<sup>8</sup> » à l'ouverture comme critère descriptif de ce qu'elle désigne comme factographie. L'articulation entre le dispositif factographique et son « dehors<sup>9</sup> » – « constitué par le corps social<sup>10</sup> » dans son acception foucauldienne – « est suggérée par l'espace même de l'œuvre<sup>11</sup> ». Or, par-delà cette suggestion, le dispositif factographique « suscite des attentes de cohérence, de totalisation et de sens<sup>12</sup> » modulées par le paratexte éditorial qui oriente ces attentes spécifiquement littéraires. C'est à partir de cette articulation suggérée par l'« espace commun<sup>13</sup> », unifié, du dispositif livresque que le jeu est rendu possible. Ainsi, cette uniformité « suppose donc l'intervention d'un acteur susceptible de *faire jouer* le dispo-

5. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010.

6. Je choisis délibérément de laisser de côté l'ouvrage *Dispositifs/dislocations* d'Olivier Quintyn, publié en 2007 chez Questions théoriques, car celui-ci aborde la notion de dispositif de façon interdisciplinaire d'après les techniques collagistes avant-gardistes et déborde du cadre des études littéraires auquel je souhaite limiter ce parcours. De plus, l'essentiel du propos de Quintyn concernant l'histoire et le fonctionnement de la notion de dispositif est repris dans *Nos dispositifs poétiques* de Hanna.

7. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 14.

8. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies*, *op. cit.*, p. 136.

9. *Idem.*

10. *Ibid.*, p. 174.

11. *Ibid.*, p. 136.

12. *Idem.*

13. *Idem.*

1. Donna HARAWAY, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham/Londres, Duke University Press, 2016, p. 31.

2. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, *op. cit.*, p. 23.

3. Florent COSTE, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017, p. 16.

4. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

sitif » et « c'est au lecteur que revient ce rôle<sup>1</sup> ». De ce fait, les possibilités de ce type de jeu ne doivent pas déborder l'usage livresque de la lecture et s'inscrivent dans un horizon d'attentes textuelles et littéraires.

Un dragon au bord  
de la route veille. Mais est-il  
nécessaire de passer devant lui<sup>2</sup> ?

D'autre part, dans le prolongement de cette perspective foucauldienne liée, entre autres, à la pensée de Gilles Deleuze, de Jean-François Lyotard et de Giorgio Agamben, le jeu du dispositif se conçoit comme synonyme d'ajustement aux usages, de (re)prise de contrôle sur le sujet afin de prévoir et d'enligner ses prochains déplacements. De ce point de vue, le dispositif est l'objet d'une fonction précise (« comme la surveillance, le contrôle des subjectivations, l'exercice d'une discipline<sup>3</sup> ») qui prime sur l'individu en l'agençant à des intérêts qui ne sont pas nécessairement les siens, mais auxquels il se doit d'obéir afin d'avoir droit aux effets du dispositif. (Posséder un téléphone pour contacter ses proches tout en sachant qu'il s'agit d'un outil appartenant à l'éventail des dispositifs de surveillance de masse.)

Par exemple, une partie de la redescription qu'offre Zenetti du dispositif en tant que factographie s'insère dans cette logique d'assujettissement. En contraignant les façons de *faire jouer* le dispositif à la seule lecture littéraire (même si ce mode de lecture déroge des jeux interprétatifs traditionnels si chers aux études littéraires), l'autrice use de verbes comme « programmer » ou « commander<sup>4</sup> » qui appartiennent au lexique de cette deuxième acception du jeu dispositif. Bien que cette description stipule que les « factographies se présentent comme des dispositifs dont la fonction serait d'apprendre à voir », le manque d'informations concernant les conditions et les conséquences de ce « renouvellement de la perception » place les lecteurices dans un cadre hiérarchique : le dispositif factographique cherche à agir *sur*

leurs perceptions en « [créant] les conditions d'une attention spécifique, renouvelée, aux faits et aux discours<sup>5</sup> ». Concrètement, un tel dispositif consiste en un texte rassemblé dans un livre où des phrases, des propositions tirées d'un réservoir d'expériences – au sens expérimental et expérientiel – exposent les angles morts de ce qui apparaît comme usé par les clichés langagiers ou d'autres formes de répétitions extra-langagières. En sélectionnant une trame particulière, un cas particulier, l'auteurice compose un récit en modifiant ce qu'il collecte dans le « corps social » et en détournant les attentes narratives propres au champ littéraire (personnage, intrigue, continuité, progression, résolution, etc.).

Il en va de **lire** comme de voir : on lit et on voit comme on a appris à voir et à lire, de manière compulsive, en ramenant ce qui est inconnu à du déjà connu. C'est-à-dire en annulant. Somme zéro. C'est pour cela, je suppose, que beaucoup de gens aiment les images et les métaphores : passé l'effet de surprise, il y a quelque chose de rassurant à savoir que ce qui est *derrière* l'étrangeté est en fait déjà familier. Le message décodé, on retombe sur ses pieds, à la case zéro<sup>6</sup>.

Le parcours langagier que produisent ces types de dispositifs prend la forme d'un circuit fermé, d'une piste d'entraînement où les lecteurices se déplacent en fonction d'une « logique de va-et-vient » ; « la mise en place d'une série d'articulations<sup>7</sup> » double entre les éléments intra et extratextuels – comme si le texte et le monde pouvaient fonctionner comme deux entités séparées – ressemble aux obstacles disposés sur une piste d'hébertisme : l'athlète littéraire les franchit tout en demeurant dans son couloir respectif. En multipliant les tours de piste ou en revenant sur ses pas pour chercher l'endroit où sa lecture accroche, les contours de son attention se concentrent sur ce qui est devant/derrière (le va-et-vient) et finissent par délaisser les bords de piste – lieux de repos et d'affrontements autres, raccourcis et recoins de l'arène accueillant les épreuves qui mettent en jeu d'autres formes du *faire jouer*.

1. *Idem*.

2. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, *op. cit.*, p. 56.

3. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 14.

4. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies*, *op. cit.*, p. 217.

5. *Ibid.*, p. 174.

6. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, *op. cit.*, 2001, p. 235.

7. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies*, *op. cit.*, p. 217.

Dans *Nos dispositifs poétiques*, Hanna s'appuie contre cette conception du dispositif « comme objet d'une fonction précise déterminant une action diffuse des sociétés sur les individus<sup>1</sup> » et préfère emprunter un chemin moins fréquenté, une friche qui précède la tradition (post)structuraliste, celle d'un très court texte que le poète Francis Ponge consacre à un autre poète, Isidore Ducasse (dit le Comte de Lautréamont). Sur le mode ironique du conseil littéraire, « Le dispositif Maldoror-Poésies » que rédige Ponge après la Seconde Guerre mondiale cherche à décrire la double action du livre de Lautréamont en tant que « dispositif [...] permettant [le] sabotage et [le] renflouement » de « votre bibliothèque personnelle<sup>2</sup> » :

Ainsi, supposons qu'après je ne sais quelle lecture il pleure dans votre cœur comme il pleut sur la ville, ou que vous vous sentiez, au contraire, enfiévré et abruti à la fois comme par un coup de soleil... Ouvrez Lautréamont ! Et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie ! Fermez Lautréamont ! Et tout, aussitôt, se remet en place. Pour jouir à domicile d'un confort intellectuel parfait, adaptez donc à votre bibliothèque le dispositif Maldoror-Poésies<sup>3</sup>.

Ce(t) (in)confort intellectuel (im)parfait qui retourne toute la littérature « comme un parapluie » afin de se protéger d'une averse ou d'un « coup de soleil » engage ce « potentiel ouvert de fonctionnalités » évoqué précédemment. Par leur facture singulière, les poésies de Ducasse sont décrites sous la plume de Ponge en tant que dispositif de détournement et de protection : détournement d'une tendance lyrique propre à la poésie (la pluie du lyrisme rebondit sur la toile du dispositif poésie-parapluie) + protection contre la tradition qui range la poésie parmi les étoiles (le dispositif poésie-parapluie bloque les rayons aveuglants de l'aura, du sublime). Ce double mouvement déroge des conventions et des attentes littéraires et rappelle que, malgré l'assujettissement normatif qui caractérise l'appartenance à un

milieu particulier soumis à des attentes en apparence rigides, un jeu subsiste entre les pièces de la mécanique sociale ; le sujet se qualifie autant pour le rôle d'*acteur* que pour celui d'*agent* et tout dépend du point de vue qui opère cette qualification.

Milieu infinitif. Se voir. On se voir. L'écran translucide où les lignes s'inscrivent. Un regard sous les yeux. Pile et face. Oui, on le faire. Ève remettre la pomme à la branche. Photographie anonyme de nu sans légende<sup>4</sup>.

En écrivant à partir de citations provenant de « grands auteurs (et d'auteurs moins grands : tout est *mis à niveau*)<sup>5</sup> », en les détournant pour s'en moquer ou pour s'amuser à les regarder dysfonctionner, Ducasse initie, selon l'écrivaine Nathalie Quintane, l'une des premières itérations du geste *cut-up* qui annonce un tournant disposital de la poésie grâce au remodelage des techniques d'écriture dites « classiques » et « modernes », liées à la science du vers (la métrique) ou à l'éthos du poète maudit, distinct de la sainte masse, du commun des mortels. « *Poésies* [de Ducasse] est le nom de la guerre faite à la poésie, à la littérature dans son ensemble, à l'art, au type de croyance qu'ils génèrent et aux croyants eux-mêmes<sup>6</sup> », écrit Quintane ; « [c]'est ce changement de disposition (au sens d'*état d'esprit passager*), cette propension à la (re)conversion, ce passage d'une quête sincère de l'Être à la simple mention d'une de ses versions, qui trouble la lecture du texte poétique.<sup>7</sup> »

(Définie ou bien par son action « brutale<sup>8</sup> », son geste direct et découpeur, ou bien par ce qu'elle cherche à faire grâce à « l'[agencement] de fragments de textes préalablement découpés<sup>9</sup> », la

1. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 14.

2. Francis PONGE, *Le grand recueil. Tome II. Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 204.

3. *Idem*.

4. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., 2001, p. 294.

5. Nathalie QUINTANE, « Un présent de lectures troublées (plus que de textes illisibles) », dans Bénédicte Gorillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 52.

6. *Ibid.*, p. 50.

7. *Ibid.*, p. 50-51.

8. Noëlle BATT, « Rupture et déplacement dans l'œuvre de William Burroughs », *Revue française d'études américaines*, n° 1, 1976, p. 13.

9. Clémentine HOUGUE, « Cut-up et déconstruction », *Labyrinthe*, vol. 25, n° 3, hiver 2006, p. 2.

technique du *cut-up* fonctionne sur trois temps (ou trois verbes d'action) et se concentre sur les deux derniers : Sélectionner (ou produire) du texte, Couper, Disposer. Ensuite, répéter dans l'ordre ou le désordre. Ces gestes sont accessibles à qui possède des ciseaux, un cutter ou des doigts aptes à déchirer du texte en lambeaux. La procédure est facilitée – mais reléguée vers un autre milieu possédant ses propres techniques, ses propres codes, ses propres gestes<sup>1</sup> – pour qui bénéficie d'un ordinateur avec les fonctions copier/coller<sup>2</sup>. Le verbe anglais donné à cette technique renferme bien les possibilités de ces trois temps ; *cut* se dit autant pour l'acte de découper, de scinder en deux parties ou plus, que pour l'acte d'enlever, qui supprime une des parties obtenues par découpage. Le *-up*, différent du verbe « cut up » ou du nom « cutup<sup>3</sup> » par le tiret qui l'attache au *cut*, signifie la transitivité<sup>4</sup> qui réside dans l'acte de découper dans (à partir de), pour ensuite replacer et poursuivre l'action. Malgré qu'« [e]lle présente dans son principe un caractère relativement mécanique<sup>5</sup> », la technique du cut-up suppose un (ré)agencement par après, une suite qui donne lieu à une œuvre par l'expérimentation « mécanique » sur les mots.)

En prolongeant l'intuition de Ponge quant à l'ouverture/la fermeture du dispositif poésie-parapluie, Hanna propose un modèle dispositif qui déroge lui-même des canons philosophiques le confinant à son aspect stratégique et nous invite plutôt à le voir comme une tactique, à l'instar de

Quintane<sup>6</sup> – et de Zenetti<sup>7</sup> qui formule aussi une hypothèse en ce sens – suivant les traces que laisse Michel de Certeau dans le discours avec *L'invention du quotidien*<sup>8</sup>. Puisque le ou la poète qui conçoit un dispositif poétique n'agit pas en accord avec les techniques stratégiques (de surveillance, de contrôle, de discipline) et ne peut espérer atteindre leur degré d'action diffuse et surplombante, iel se munit d'outils plus modestes. « [F]oyer d'une composition intentionnelle dont la production et l'activation impliquent l'usage de savoirs pratiques divers, sans induire *a priori* une fonctionnalité précise<sup>9</sup> », le dispositif poétique se comprend en tant qu'« agencement de pièces rapportées, composées dans le but de produire un effet, de fonctionner<sup>10</sup> », où le fonctionnement l'emporte sur la signification, l'expression et la représentation.

C'est ce que j'appelle *un test de solitude*. Il n'existe aucune représentation possible de ce que je suis le *seul* à voir. Je peux seulement en faire une description, aussi fidèle que possible. Ma description est une indication. Une indication de ma solitude. La littérature n'a rien avoir avec ça<sup>11</sup>.

Cette première caractéristique du dispositif poétique – « l'hétérogénéité interactionnelle<sup>12</sup> » – se rapporte à la double fonction évoquée par Ponge : les « pièces rapportées », morceaux de sèmes inscrits dans plusieurs états matériels, s'organisent et s'agencent selon l'intention de leur auteur qui cherche à déclencher un effet précis, une chaîne d'actions pouvant, malgré la précision du dispositif, s'interrompre à tout moment. En effet, même si le spectre ou l'empan – Christophe Hanna, dans un autre texte, parle de « valence<sup>13</sup> » – d'effets et

1. « *The cut-and-paste scenario plays out again and again as we encounter and adopt other digital, network-enabled strategies that further alter our relationship with words* », écrit Kenneth GOLDSMITH dans « Why Conceptual Writing? Why now? », *Against Expression*, p. XIX, <<http://www.ubu.com/concept/against-expression.html>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

2. Allan DENEUVILLE, *Ctrl+C / Ctrl+V : le tournant photographique de l'écriture numérique*, thèse de doctorat en études littéraires, Montréal, université du Québec à Montréal, 2023.

3. Merriam-Webster, *Cutup*, <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/cutup>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

4. Merriam-Webster, *Transitive*, <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/transitive>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

5. Noëlle BATT, « Rupture et déplacement », art. cit., p. 13.

6. Nathalie QUINTANE, « Un présent de lectures troublées », art. cit., p. 51.

7. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies*, op. cit., p. 220.

8. Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 57-63.

9. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 13.

10. *Ibid.*, p. 14.

11. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., p. 456.

12. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 14-15.

13. « La *valence* est le nombre d'instruments auxquels le nouvel objet est censé pouvoir se connecter pour fonctionner, en modifiant leurs interconnexions habituelles. Elle permet d'évaluer la taille de l'*extension*. » Christophe HANNA, « Actions politiques/actions littéraires », dans Collectif, « *Toi aussi, tu as des armes* ». *Poésie et politique*, Paris, La fabrique, 2011, p. 66.

d'actions rendues possibles par le dispositif poétique peut être fortement limité par sa visée restreinte, il n'en demeure pas moins que sa condition poétique fait en sorte que son utilisation le soumet à des usages imprévus pouvant se situer à distance de la situation pratique problématique qu'il tente d'ajuster et de corriger.

Marie-Jeanne Zenetti énonce autrement cette imprévisibilité : « [s]i le dispositif peut se penser comme réponse à un problème, il s'agit ici d'un problème qui excède les domaines de la représentation littéraire et des compétences interprétatives<sup>1</sup> ». Comme vu plus haut, l'excédent problématique *imprévisible* serait à envisager selon la phrase « nous ne savons pas voir<sup>2</sup> ». Bien que Zenetti ne s'y réfère pas explicitement, l'emploi du champ visuel pour décrire le renouvellement ou la stagnation de nos perceptions est solidaire de la philosophie wittgensteinienne qui s'acharne à *voir le visible* là où « les conditions mêmes de nos représentations [...] ne nous frappent pas, vont pour nous de soi, de sorte que nous ne les "voyons" pas, de même que nous ne sommes jamais conscient de la périphérie de notre champ visuel<sup>3</sup> », comme l'exprime Christiane Chauviré dans le livre qu'elle consacre au penseur autrichien :

Autrement dit, nous sommes aveuglés par la nature de notre perception sur des aspects qui devraient nous frapper comme philosophiquement pertinents et intéressants, mais auxquels l'habitude nous a rendus insensibles. Tel est le paradoxe : les conditions même de la représentation nous aveuglent à certains aspects de nos représentations<sup>4</sup>.

Ainsi, la poéticité des dispositifs poétiques s'entend ici comme une « manière *inhabituelle* de représenter des problèmes collectifs, des croyances, des notions communes en combinant des compétences pratiques de façon à susciter de nouveaux usages symboliques, de nouvelles formes de

savoir<sup>5</sup> ». Cette nouveauté qui provoque une rupture dans le tissu de nos croyances entendues comme « habitudes d'actions<sup>6</sup> » – selon la maxime pragmatiste de Charles S. Peirce – est à comprendre à l'aune de l'ordinaire comme lieu où la cécité côtoie la nécessité, c'est-à-dire la contingence de nos capacités visuelles qui sont limitées par la prise en compte momentanée de certains aspects de notre champ visuel. Aucun dispositif factographique ou poétique ne peut se déplacer hors de ces balises organiques : il ne peut que s'agir d'une sortie interne ancrée dans la matrice du corps ordinaire.

Les anciens murs  
deviennent les chemins<sup>7</sup>.

La seconde caractéristique d'un dispositif poétique prolonge la première : l'hétérogénéité mise en relation avec des éléments qui interagissent avec le dispositif poétique se doit d'être comprise selon une « contextualité » liée aux contextes logique (la nature et la mise en forme des éléments d'une action ouverte/restreinte) et d'implantation (la situation problématique qui se doit d'être investie). Ces termes demeurent assez théoriques, j'en conviens, et ils semblent pouvoir se rapporter à n'importe quelle affiche réalisée avec deux ou trois feuilles, un crayon et des agrafes afin de générer un effet pratique quelconque : mettre à jour les liens entre la famille Bush et Bin Laden comme l'a fait Mark Lombardi<sup>8</sup>, faire la promotion d'un spectacle de musique, dénoncer un groupe et ses pratiques que l'on juge réprimandables, donner son numéro de téléphone au cas où quelqu'un trouverait le chat perdu depuis quelques jours.

La difficulté et l'attrait de la notion de dispositif tiennent au fait qu'elle demeure ouverte et applicable à une infinité de contextes, dans la mesure où une action demande ou non d'être portée par un complexe minimal/maximal d'éléments

1. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies*, op. cit., p. 219.

2. *Idem*.

3. Christiane CHAUVIRÉ, *Voir le visible. La seconde philosophie de Wittgenstein*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 38.

4. *Ibid.*, p. 39.

5. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 21.

6. Charles S. PEIRCE, « Comment rendre nos idées claires », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 4<sup>e</sup> année, t. VII, janvier 1879, p. 39-57.

7. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, op. cit., p. 34.

8. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 21.

agencés en réponse à un problème. Un dispositif peut : passer inaperçu et demeurer inutilisé ; dépasser une certaine date de péremption et voir ses effets s'estomper ou prendre une autre forme, face à un nouveau public ; embrayer sur un réseau suffisamment large de pratiques et les infléchir selon le degré de réappropriation engagé par les personnes concernées. En devenant le prolongement d'un contexte d'implantation problématique, le dispositif poétique s'y adapte et le transforme en fonctionnant. L'« opérativité<sup>1</sup> » des types de dispositifs que décrit Hanna ressemble moins à l'action d'une machine réglée dans le but de (re)produire les mêmes effets sans arrêt qu'à un bricolage dont les effets prévisibles fonctionnent momentanément : le dispositif poétique « effectue une opération qui lui est propre pour circonscrire un problème local et tente de le surmonter sans présumer *a priori* d'un moyen ou d'un procédé précis pour en fournir une solution<sup>2</sup> ». Pour rendre claires ces caractéristiques – hétérogénéité interactionnelle, contextualité, opérativité –, Christophe Hanna recourt à un texte du philosophe Richard Rorty<sup>3</sup> et à la théorie de l'enquête du philosophe John Dewey<sup>4</sup> qui, à l'instar de la notion de dispositif, connaît un certain regain d'intérêt (en études littéraires, du moins). Puisque l'usage de la théorie pragmatiste est central chez Hanna, je me permets de parler de *dispositifs poétiques d'enquête* pour mieux cerner ce qu'est la « recherche comme recontextualisation » et différencier cette conception « ouverte » de l'action dispositale de la conception « articulatoire » du dispositif que l'on retrouve chez Zenetti. Selon le point de vue de la philosophie pragmatiste entrevu précédemment grâce à la maxime de Peirce, les dispositifs poétiques d'enquête mettent à l'épreuve les croyances des usagers et usagères en les considérant comme des habitudes d'actions qui nous disposent à agir. Dans les mots de Rorty,

[n]ous pouvons créer toute une série de nouvelles croyances et de nouveaux désirs afin de neutraliser l'intrus qui nous dérange, en réduisant la pression que les anciens désirs et les anciennes croyances exercent sur lui et qu'il exerce sur eux. Ou alors nous pouvons nous contenter de découdre, en les effaçant ainsi, tout un assemblage de croyances et de désirs<sup>5</sup>.

Les croyances recomposent l'activité et celle-ci, en retour, module la teneur de ce que nous désignons par le verbe « croire ». Je peux croire que la croyance est une affaire de religion, un lexique de l'esprit différent de celui du corps, une récupération sécularisée qui maintient la croyance hors du matérialisme ou, à la limite, (rien de) tout cela. Ce qui importe, pour les pragmatistes, est d'éviter la reconduction de croyances par rapport à la croyance qui la maintiennent dans « l'opposition corps/esprit ou monde/esprit<sup>6</sup> » ; à ce dualisme issu d'anciennes attitudes propositionnelles se substitue la relation « croyance-attitude<sup>7</sup> ». Le pragmatisme, ce « nouveau nom qui désigne d'anciennes manières de penser » (pour reprendre le titre d'un livre de William James), reformule les dualismes (platonicien, kantien, hégélien) qu'il critique en redistribuant leurs partitions à la lumière d'une méthode qui connaît un essor particulièrement frappant au tournant du xx<sup>e</sup> siècle : l'enquête scientifique.

Sans entrer dans les détails des controverses qui opposent les conceptions de Peirce, de James et de Dewey à ce sujet, l'enquête pragmatiste applique son spectre à l'ensemble de nos pratiques en fonction du degré de recomposition des croyances et d'attitudes qu'elles induisent. Une recomposition minimale répond aux besoins de l'habitude. Au quotidien, des problèmes négligeables appartenant à un réseau de croyances-attitudes employées auparavant ne nécessitent pas de s'écarter de la trame habituelle. Après avoir ôté le caillou de mon soulier, il m'est possible de continuer à parcourir la piste d'hébertisme. Dans

1. *Ibid.*, p. 17-18.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. Richard RORTY, « La recherche comme recontextualisation », *Objectivisme, relativisme et vérité*, J.-P. Cometti (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 105-132.

4. John DEWEY, *Logique. Théorie de l'enquête*, G. Deledalle (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

5. Richard RORTY, « La recherche comme recontextualisation », art.cit., p. 105.

6. Christophe HANNA, « Actions politiques/actions littéraires », art. cit., p. 64.

7. *Idem.*

d'autres facettes du quotidien, certaines situations bouleversent notre routine de manière plus importante. Pour Dewey, ces nouvelles situations font embrayer la recherche – le point de départ de l'enquête – afin d'orienter le réseau de croyances-attitudes vers « une recomposition plus vaste et surtout délibérée, consciente, active, voire méthodique<sup>1</sup> ». En ôtant le caillou de mon soulier, je remarque qu'il brille et je désire savoir de quoi il est fait : j'arrête ma course et prends le temps de réfléchir aux manières de l'identifier, aux outils qui pourraient me permettre de comprendre sa composition minérale.

Si elle  
fait ce qu'elle dit,  
la poésie est  
une affaire de physique  
dans tous les cas<sup>2</sup>.

Il se peut aussi que je sois un coureur de fond ET un géologue : dans ce cas, j'envisage déjà le caillou comme objet appartenant à une famille particulière de roches, je fabrique une hypothèse et je songe aux protocoles pour la vérifier. Or, tout le monde n'a pas la chance d'être à la fois x et y, et c'est pourquoi un lot immense d'enquêtes potentielles s'arrête à la lisière d'hypothèses jugées satisfaisantes pour le moment. L'impulsion de l'enquête reprend le rythme de l'habitude. Tous les cailloux ne méritent pas le même niveau d'attention, mais peuvent tous devenir le sujet d'une expérience particulière et générale, le sujet d'un dispositif poétique qui rejoue des aspects pratiques de la vie quotidienne. Tendus entre l'habitude et la recherche, les dispositifs poétiques d'enquête jouent à « faire-faire » des actions nouvelles et à déplacer la focale du déjà-vu, sans forcément assujettir quiconque à un parcours normé dont iel ne pourrait se sortir. Comme l'écrit Christophe Hanna dans un article récent, ces formes de dispositifs « favorisent l'action, font faire quelque chose à leur public<sup>3</sup> ». Au regard de l'arrière-plan

pragmatiste évoqué brièvement – et d'après l'exposé partiel des conceptions divergentes de la notion de dispositif en études littéraires –, il semble que cette manière de « favoriser l'action » et d'enclencher le processus d'enquête sur les habitudes diffère légèrement de la « création des conditions d'une attention spécifique ». En faisant un ultime détour chez Emmanuel Hocquard, je vais conclure ce texte en reprenant ces deux conceptions du dispositif pour tenter de mieux comprendre la différence qui les distingue ; je montrerai aussi pourquoi ce que je nomme « dispositifs poétiques d'enquête » résonne d'autant plus avec la pensée d'Hocquard.

### Temps 3 : Emmanuel Hocquard, poète, détective privé

1937 ou 1940 ; Cannes, Paris ou Tanger : on ne sait pas précisément quand et où Emmanuel Hocquard vient au monde. Il grandit à Tanger avec ses deux parents professeurs et cet endroit demeure central dans sa vie, son œuvre, car l'enfant devenu adulte y retourne sans cesse, que ce soit pour en faire la grammaire (*Une grammaire de Tanger*, 2022) ou pour y mener des investigations (*Un privé à Tanger I*, 1987, et *II*, 2001). Après avoir fait le cancre à l'école, il se lance dans des études d'histoire, mais s'arrête très tôt, par peur de devenir une épave (un professeur) et de « [faire] sa souille<sup>4</sup> » : « j'étais en train de préparer ma souille dans l'histoire et, si je ne me ressaisissais pas très vite, j'y serais bientôt plongé jusqu'au cou<sup>5</sup> ». Selon cette anecdote que Hocquard raconte dans son texte « La bibliothèque de Trieste », c'est après avoir versifié un travail d'histoire – sa « première » enquête portant sur un texte de Tite-Live, « une sombre histoire de meurtre commis à Rome en 440 avant J.-C.<sup>6</sup> » – que l'étudiant devient poète : il compose son deuxième poème, après *Une élégie*, intitulé *Spurius Maelius*. Sa première expérimentation grâce à un mélange des outils du

1. Christophe HANNA, « Actions politiques/actions littéraires », art. cit., p. 65.

2. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, op. cit., p. 26.

3. Christophe HANNA, « “Les Questions Théoriques” : une recherche des années 2000 », *Histoire de la recherche contempo-*

*raine*, t. x, vol. I, 2021, <<https://journals.openedition.org/hrc/5692>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

4. Emmanuel HOCQUARD, *ma haie*, op. cit., p. 20.

5. *Idem*.

6. *Ibid.*, p. 21.

*cut-up* et de la poésie fait en sorte qu'il se rend compte de leur potentiel d'imprévisibilité : « Le commentaire de la page de Tite-Live avait pris, sous mes yeux, une allure singulière<sup>1</sup>. » Cette réalisation l'entraîne ensuite vers d'autres eaux. Il déserte l'histoire, part enseigner la grammaire à Nice et rencontre la peintre andalouse Raquel avec laquelle il crée la revue *Orange Export Ltd.* (1973-1985). Durant ces années, il « peint des murs et encadre des tableaux<sup>2</sup> », devient éditeur, relieur, imprimeur, écrivain, anthologiste et publie plus de vingt livres. Puis, au courant de la décennie que Quintane qualifie de « No Man's Land brouillon des années 80/90<sup>3</sup> », Hocquard – en compagnie de Juliette Valéry, Olivier Cadiot, Pierre Alferi, Anne Portugal, Joseph Guglielmi, entre autres – fonde la collection « Un bureau sur l'Atlantique » (1989). À l'abbaye Royaumont, il participe activement aux transferts entre poésies contemporaines en instituant un lieu de rencontre et de traduction entre poésies françaises/états-uniennes : par exemple, des séminaires de traduction collective s'organisent autour de textes d'auteurices (comme David Antin, Stacy Doris, Chet Wiener, Lyn Hejinian, Rosmarie et Keith Waldrop) assez méconnus à l'époque en France et aux États-Unis.

Il serait difficile de s'en tenir à une seule partie de ce court texte pour parler de l'immense travail de ce poète-écrivain. Poète *et* écrivain, poète *ou* écrivain, peu importe. Hocquard emprunte souvent la figure de l'« enquêteur<sup>4</sup> » pour décrire son travail en évoquant deux sources : d'une part, le « privé » des romans noirs, des polars, des *pulps*, et, d'autre part, l'enquête analogue au « travail sur

soi<sup>5</sup> » prôné par L. Wittgenstein afin de décentrer l'activité philosophique figée en nœuds de langage – qu'Emmanuel Hocquard appelle ces « gros mots<sup>6</sup> » comme « **La Vie, la Mort, l'Éternité, le Beau**, etc.<sup>7</sup> » Ces deux références majeures à l'enquête – le polar et Wittgenstein – nourrissent l'œuvre du poète et ont en commun un traitement du langage sur le mode ordinaire : la vie ordinaire présentée au sein des romans noirs doit montrer la face corrompue de cet ordinaire en opérant le dévoilement de cette face grâce à l'enquête façon « dur à cuire<sup>8</sup> », le tout traité dans une langue de *pulp* détachée, descriptive et pragmatique – qui rappelle son plaidoyer pour une « poésie sans accent poétique, aussi sèche qu'une biscotte sans beurre<sup>9</sup> ». Wittgenstein, parallèlement, fait des notions de langage, de quotidien et de grammaire les poutres maîtresses de son bâtiment de pensée,

car si le philosophe, selon lui, doit s'efforcer de parler le langage de la quotidienneté, c'est parce que les *véritables* questions philosophiques – les questions « grammaticales » ou « conceptuelles » – sont enracinées en lui et qu'elles ne peuvent être résolues que par une analytique de l'usage quotidien du langage ordinaire<sup>10</sup>.

1. *Idem*.

2. *Idem*.

3. Nathalie QUINTANE, « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », *Sitaudis*, 2012, <<https://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.-php>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

4. « Le propre de l'enquêteur est de ne pas tenir pour acquis ce qui est donné comme des évidences ou des “vérités” et de mettre incessamment les certitudes en question », écrit Hocquard dans un cours qu'il donne sur l'enquête à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Naturellement, l'écrivain fait suivre sa réflexion d'une citation de Wittgenstein : « Le travail en philosophie consiste essentiellement en élucidations (Wittgenstein.) » Emmanuel HOCQUARD, *Le Cours de Pise*, *op. cit.*, p. 364-365.

5. *Ibid.*, p. 555.

6. « On appellera “gros mots” des mots vides de sens, simples fantasmes, épouvantails ou mots d'ordre, sur lesquels nos facultés sensorielles, mentales ou intellectuelles n'ont aucune prise réelle. Il s'agit d'entités qui relèvent de l'indicible : “Ce dont on ne peut parler, il faut le taire”. », résume l'auteur en concluant sur une citation wittgensteinienne tirée du *Tractatus logico-philosophicus*. *Ibid.*, p. 50.

7. *Idem*.

8. Dans le genre *hardboiled* des années 1920 à 1950, qui popularise le personnage du « détective dur à cuire » : « Le détective dur à cuire fait maintenant partie du folklore américain au même titre que le cowboy ou l'habitant de la *frontier* », écrit Peter Haining en introduction à son recueil de traductions *Pulp Frictions. Hardboiled stories*. Hocquard cite souvent une phrase de Sam Spade qui montre bien le travail du détective envers son public : « C'était comme si quelqu'un venait de soulever devant lui le couvercle de la vie pour lui montrer les rouages de la machine » Peter HAINING, *Pulp Frictions. Hardboiled stories*, Paris, Hachette, 1998, p. 8.

9. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, *op. cit.*, p. 26 ; cité dans Philippe CHARRON, « L'intention ludique et pratique. Humour et déliaison chez Emmanuel Hocquard », *Études françaises*, vol. 52, n° 3, 2016, p. 128.

10. C'est ce qu'écrit Elisabeth Rigal dans son avant-propos aux *Recherches philosophiques* (p. 8).

Coïncidemment, le philosophe autrichien aime lire des polars pour se détendre<sup>1</sup>. Hocquard, à l'aune de ces deux sources, choisi d'investiguer son propre cas en employant les outils de l'écriture, de la photographie, de la traduction, de l'anecdote et des jeux de langage. Cette source (son propre cas) qui prend son eau chez d'autres sources est d'autant plus grande (un étang qui devient lac) qu'elle se travaille à l'aide d'outils multiples et multi-formes. À titre d'exemple, le poète croise la forme de l'épigramme, sorte de poème sentimental très populaire à l'Antiquité, à ses souvenirs d'enfance de Tanger, et la distance entre les codes antiques et le dressage grammatical de l'école primaire éveille l'intérêt – et la méfiance – de Hocquard pour la langue. La proposition est aussi une forme qu'il affectionne, et avec laquelle Wittgenstein pense beaucoup (ses deux œuvres publiées de son vivant étant écrites dans cette forme) ; l'accumulation de propositions, leur *sédimentation*, permet autant de coudre le sens pour en faire une narration ou bien de digresser et d'obtenir des effets d'éloignement. Ce jeu sur l'« effet Koulechov<sup>2</sup> » est en partie dû à la technique du *cut-up*, mais se veut aussi une condition à l'enquête sur les mots qui ne peut que progresser en forme de « rhizome incontrôlé<sup>3</sup> ». Selon moi, ces aspects de la pratique hocquardienne – l'écriture à partir du langage ordinaire, le travail sur soi et la présence du montage poétique – font qu'elle s'apparente aux *dispositifs poétiques d'enquête*.

1. Ray MONK, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, New York, The Free Press, 1990, p. 528.

2. « Lors d'une expérience mise en place en 1922 dans l'école de cinéma dont il était le (très) jeune directeur, Lev Koulechov mit en évidence un phénomène cognitif et esthétique singulier : même en réduisant le montage cinématographique à sa plus simple expression – la succession nue de deux images, sans aucun effet de fondu ou de surimpression, rien d'autre qu'une mise en relation dyadique –, la dernière image projetée imposait parfois *retrospectivement* un sens à la première, de même que la première image pouvait aussi *projectivement* déterminer celle qui lui succède. » Olivier QUINTYN, « Manuel Joseph : sampling, logistique, éthique, *Heroes are heroes are* et *Amilka aime Pessoa* », dans Thomas Hirschhorn, *Exhibiting Poetry Today : Manuel Joseph*, Paris, Xavier Barral, 2010, p. 17.

3. Emmanuel HOCQUARD, *ma baie*, op. cit., p. 11.

Un épisode de *ma baie* qui saisit bien ce travail du langage au moyen de l'enquête est le *blaireau*<sup>4</sup>. En tant que tactique de détournement de nos usages quotidiens, le blaireau est un outil conceptuel qui vise à transformer les images, les métaphores, les anecdotes en concepts utiles pouvant être rangés dans nos boîtes à outils langagières. Hocquard relate l'origine du terme en prenant l'exemple suivant : un jeune garçon s'empare d'un blaireau litéral – « (pinceau à savonner la barbe avant le rasage)<sup>5</sup> » – et s'isole en cachette pour faire l'expérience de couper les poils du pinceau afin de les recoller un à un. Hocquard, en associant à la figure de Robinson Crusoé une anecdote concernant son ami « K » qui « s'empare d'un blaireau », le rase et « entreprend de le reconstituer en recollant les poils, un à un », élabore cette méthode du « blaireauteur » qui est un « copieur<sup>6</sup> », quelqu'un qui s'approprie l'usage commun et apprend en expérimentant.

Vu de l'extérieur [(K)] le blaireau est : a) dérisoirement inutile ; b) scandaleusement privé et solitaire ; c) outrageusement spéculatif et expérimental.

Vu de l'extérieur (l'île), le blaireau est : a) urgent ; b) studieux ; c) opérationnel. Pour Robinson, c'est une question de survie au présent : l'interrogation soudaine et la solution immédiate<sup>7</sup>.

Le blaireau « devenu concept » relève d'« une question de survie au présent » et consiste en « l'interrogation soudaine et la solution immédiate<sup>8</sup> », c'est-à-dire, en l'apparition d'un problème dans le tissu de la vie courante, suivie d'hypothèses cherchant à faire stopper l'irritation problématique. Christiane Chauviré écrit dans un article sur la pensée de l'enquête chez Peirce qu'il s'agit de « trouver une autre croyance stable en laquelle se reposer<sup>9</sup> ». Cette méthode prend vie autrement, de manière pratique et anachronique, dans *Le*

4. *Ibid.*, p. 268-269.

5. *Ibid.*, p. 268.

6. *Idem.*

7. *Ibid.*, p. 269.

8. *Ibid.*, p. 268.

9. Christiane CHAUVIRÉ, « Aux sources de la théorie de l'enquête », dans Bruno Karsenti et Louis Quéré (dir.), *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2004, p. 56.

*Commanditaire*<sup>1</sup>, poème d'enquête de 1993. Les parties « LE BLAIREAU DU BARRAGE SUR LA RIVIÈRE K » et « LE BARRAGE » sont consacrées à la création du blaireau-barrage, micro-œuvre de *land art*. Hocquard y décrit la technique utilisée et se sert de cette description-action comme moteur d'écriture ; il associe aussi le geste du barrage à la démarche de « Richard Long [qui] déplace des pierres dans un musée<sup>2</sup> ». À l'investigation wittgensteinienne – l'enquête sur les mots et sur son propre cas – s'ajoute cette volonté d'action qui s'inscrit dans le monde et dont l'écriture est traversée.

Il n'est pas inutile de préciser qu'Hocquard voyage beaucoup aux États-Unis, qu'il s'intéresse au mouvement de poésie objectiviste des années 30, au renouveau poétique new-yorkais et *west coast* des *language poets* des années 1960 et qu'il fréquente la production de nombreux artistes conceptuels. À l'instar de la démarche de ces poètes et poétesses qui font du langage l'objet même de leurs poèmes, surmontant l'autoréférentialité et préférant mettre l'accent sur l'usage du poème, sur les procédés, techniques et méthodes employées afin de créer du texte, Hocquard tente de traiter l'écriture avec la même distance. La frontière entre art conceptuel et écriture conceptuelle est très poreuse et dépend du choix des médiums ainsi que des techniques employées par les artistes. Joseph Kosuth (art conceptuel) présente des définitions du mot « *nothing*<sup>3</sup> » sur un mur de galerie alors que, dans un même geste d'interrogation (« d'investigation » diraient Hocquard, Wittgenstein et les polars), Elisabeth S. Clark (écriture conceptuelle) retire les mots des *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel pour n'en garder que la ponctuation<sup>4</sup>, c'est-à-dire, presque « rien ». Leur visée pragmatique est toutefois mise sous réserve : l'art et l'écriture conceptuels sont autotéliques (« La seule revendication

de l'art est l'art. L'art est la définition de l'art<sup>5</sup> », écrit Kosuth), leurs productions s'insèrent le plus souvent dans le musée ou le livre, l'évaluation esthétique se fait encore grâce aux catégories du sensible et de l'intelligible<sup>6</sup> et l'art et la vie sont toujours coupés, mais se trouvent à être réunis artificiellement à travers la monstration du langage.

La pensée « fin de l'art » / « fin de l'histoire » n'est jamais loin non plus. Selon Arthur Danto, au moment de l'art conceptuel, « l'histoire semblait avoir perdu son chemin<sup>7</sup> », faisant entrer l'art dans cette période « *posthistorique* » : « N'importe quelle œuvre créée n'importe quand pourrait être créée aujourd'hui et valoir comme exemple d'art posthistorique<sup>8</sup>. » Ainsi, grâce au raisonnement autotélique et tautologique, toutes les manifestations contemporaines de l'art qui témoignent de la fin de l'histoire tombent sous la coupelle du *posthistorique*. Selon Jean-Pierre Cometti, Danto s'en remet au

« mythe de la signification » [d]’abord parce qu’[il] relève d’une attitude typique de la part du philosophe, enclin à forger des entités fictives, sources de toutes sortes de spéculations. En second lieu, parce que ce genre de thèse perpétue les malentendus qui nourrissent nos conceptions de l’art, à commencer par celles qui lui accordent une sublimité qui le place en dehors de la vie [...] Enfin, parce qu’il ne semble pas qu’on puisse y trouver matière à comprendre l’originalité d’un grand nombre de pratiques artistiques contemporaines depuis les années soixante<sup>9</sup>.

1. Emmanuel HOCQUARD et Juliette VALÉRY, *Le Commanditaire*, Paris, P.O.L., 1993, np.

2. *Idem*.

3. Craig DWORKIN et Kenneth GOLDSMITH (dir.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Illinois, Northwestern University Press, 2011, p. xxv.

4. *Ibid.*, p. 142-147.

5. Joseph KOSUTH, « Art After Philosophy », dans Claude GINTZ, Juliette Lafon et Angéline Sherf (éd.), *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 241.

6. Dworkin prend l'exemple de la poésie lyrique dans le cas de l'écriture conceptuelle (l'art conceptuel pourrait s'opposer à l'expressionnisme abstrait, par exemple) : « Some of the presumed hallmarks of poetry – the use of metaphor and imagery, a soigné edited craft, the sincere emotional expression of especially sensitive individuals – might be radically reconsidered, and poetry might be reclaimed as a venue for intellect rather than sentiment. » Craig DWORKIN, « The Fate of Echo », dans Crag Dworkin et Kenneth Goldsmith (dir.), *Against Expression, op. cit.*, p. xliii.

7. Arthur DANTO, « Introduction : le moderne, le post-moderne et le contemporain », *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000, p. 40.

8. *Idem*.

9. Jean-Pierre COMETTI, *Art, mode d'emploi. Esquisse d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La lettre volée, 2000, p. 22.

Au même titre que Kosuth (que Danto décrit comme « un des rares à avoir les capacités requises pour entreprendre une analyse philosophique concernant la nature générale de l'art<sup>1</sup> », rien de moins) qui réinterprète la notion d'usage chez Wittgenstein (« Le sens est l'usage<sup>2</sup> ») pour n'en garder qu'une interprétation limitée, l'art conceptuel et l'écriture conceptuelle se servent du langage pour l'insérer dans le contexte artistique tout en gardant les malentendus relatifs à ce concept, qu'ils soient de nature ontologique<sup>3</sup> ou épistémologique<sup>4</sup>. La pensée wittgensteinienne est riche en formules qui, prises seules, semblent être autonomes et isolées les unes des autres. C'est le risque de la forme propositionnelle. Or, l'usage est aussi lié à la notion de règle, d'ordinaire, d'air de famille, de jeu de langage et, surtout, de forme de vie. À ce sujet, Florent Coste explique que

[L]e mot « jeu de langage » doit faire ressortir ici que le parler du langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie. Jeux de langage et formes de vie sont ainsi les revers indissociables l'un de l'autre, de sorte que le langage ne saurait être hétérogène au monde, ni à l'esprit. Il pèse sur son propre cours. La forme de vie n'est pas seulement un arrière-plan exerçant en profondeur son déterminisme à la surface des actions, comme le ferait quelque mentalité ou quelque inconscient collectif. Elle n'est pas constituée de pratiques, mais une forme que donne les pratiques à notre vie et à notre connaissance<sup>5</sup>.

1. Arthur DANTO, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 42.

2. Joseph KOSUTH, « Art After Philosophy », *art. cit.*, p. 237.

3. Redirigeant les binômes relatifs à une essence supposée de l'art (sensible/intelligible = fonction empirique/fonction idéale), la conception de l'art que Kosuth élabore dans son article relève d'un idéalisme qui place l'idée au-dessus de l'objet, le langage hors du monde, détaché de son usage et réactivé grâce à l'exposition artistique, conceptuelle. Le monde de l'art tautologique y est fondamentalement différent du monde quotidien.

4. Kosuth propose la tautologie comme étant le seul mode de la certitude. La connaissance certaine sur l'art se trouve ainsi cloisonnée en deux catégories très classiques, extérieur et intérieur : « pour considérer [les formes artistiques] en tant qu'art, il est nécessaire de ne pas tenir compte [d']informations extérieures, parce que ces informations (leurs qualités expérimentales) ont leur propre valeur intrinsèque. », *ibid.*, p. 240.

5. Florent COSTE, *Explore*, *op. cit.*, p. 154.

Cette pensée qui présente le langage et la vie comme « indissociables » aplanit la distinction que l'art conceptuel maintient entre art, vie et concept. Ces notions, ainsi que celle de langage, partagent le même sol qui est celui de nos pratiques individuelles dans le collectif. L'art est un jeu de langage parmi d'autres et, bien qu'il fonctionne de manière spécifique, il ne s'éloigne pas du contexte pragmatique qui le compose.

L'idée que l'artiste ne fait que créer des concepts, que son art ne se limite qu'au processus menant à l'objet (ou à l'absence d'objet) ne peut pas fonctionner sans artiste, sans contingences façonnant ses habitudes, son langage, son milieu, bref, sa forme de vie. S'il est possible de classer Emmanuel Hocquard parmi les artistes de l'écriture conceptuelle, c'est par son ludisme inventant des « protocoles » et des méthodes censées favoriser l'écriture et débloquent nos bonnes vieilles habitudes langagières. « On ne fait pas que subir causalement les prétendues lois du langage et du monde, laisse entendre Hocquard. On peut aussi inventer des protocoles qui sont en relation interne avec les usages qu'ils impliquent<sup>6</sup> », résume Philippe Charron. Cette « relation interne » entre protocoles et usages ne cherche pas à évacuer toute forme de sentimentalité ou à favoriser l'intellect au lieu de l'émotion. Au contraire, elle procède d'une « activité [qui] est essentiellement ludique, ce qui ne veut pas dire nécessairement comique », précise l'auteur. Ce type d'attitude, qui procède d'une attention portée à l'endroit de l'imprévisibilité des circonstances de notre vie est amplement informé de la pensée des « jeux de langage » développée par Wittgenstein où « l'humour n'est pas une humeur, [mais] une vision du monde<sup>7</sup> ».

Le travail d'Hocquard se conçoit à travers sa vie, au travers d'expériences menées de façon conjointe avec l'écriture. Il donne le cours *Langage & Écriture* de 1993 à 1999 ainsi que le cours *Procédure, Image, Son, Écriture (P.I.S.E.)* de 1999 à 2005 à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Durant ces séances d'enseignement, Hocquard distille les

6. Philippe CHARRON, « L'intention ludique et pratique » *art. cit.*, p. 127.

7. *Idem.*

expériences qu'il a fait tout au long de sa vie : il expose ses références majeures (Wittgenstein et les poètes objectivistes états-unis), disserte au sujet de la grammaire grâce à des anecdotes personnelles, dirige des traductions collectives entre son cercle étudiant et des poètes contemporains et entraîne sa classe dans toutes sortes d'expérimentations ordinaires en leur proposant de travailler dans les replis du quotidien. *Le Cours de Pise*, livre où sont rassemblés les notes qu'Hocquard échange avec ses étudiant.es, me porte à croire qu'entre octobre et décembre 1999, lors d'une séance qui s'intitule « Trouver une forme » et qui porte sur le livre-dispositif *Je me souviens* de George Perec, Hocquard élabore pour la première fois une définition de la notion de dispositif en la distinguant de la notion de « procédure ».

Commençons par définir les notions de *dispositif* et de *procédure* dans le langage ordinaire. **Dispositif** désigne un agencement, plus ou moins complexe, de moyens qu'on se donne pour obtenir un résultat précis. Choisir tels micros et les disposer de telle façon pour obtenir tel type d'enregistrement [...]. On parle aussi de *dispositif policier*, de *dispositif d'alarme*, de *dispositif de pêche*... C'est à la fois ce dont je dispose pour faire quelque chose (pour écrire je dispose d'une table, de papier, d'un stylo ou d'un ordinateur) et comment je dispose mes outils. **Procédure** est moins statique. C'est la méthode, la marche à suivre que j'imagine pour arriver à un résultat. C'est la manière de procéder, la *démarche* que j'accomplis. Un parcours. La procédure est dynamique. Ce que j'entends par *forme* a plus avoir avec la procédure qu'avec le dispositif<sup>1</sup>.

La première formulation qu'utilise Hocquard pour décrire la notion de dispositif semble se rapporter *a priori* à celle que donne Marie-Jeanne Zenetti au sujet des factographies en tant que dispositif, car elle établit leur visée en fonction d'un « résultat précis » (littéraire), à l'inverse de Christophe Hanna qui, d'une part, reconnaît cette « précision », mais, d'autre part, insiste sur l'ouverture (extra-littéraire) propre aux dispositifs poétiques. De plus, les exemples de dispositifs « *policier* » et « *d'alarme* » rappellent la conception philosophique de tradition structuraliste liée à l'assujet-

tissement, la surveillance et la discipline, tandis que la description que donne Hocquard de la notion de procédure pourrait se rallier à la conception pragmatiste de l'enquête.

Or, l'usage qu'il fait du mot « dispositif » est assez singulier : il s'en sert surtout comme d'un verbe – « disposer » – ce qui a pour effet d'augmenter la valence de la notion de dispositif. Il n'est plus seulement question d'« articulation » à un corps social et d'ouverture à d'autres pratiques sémiotiques – « ce dont je dispose pour faire quelque chose » – mais aussi de conjugaison et d'appropriation : « comment je dispose mes outils. » L'enseignant prévient ainsi ses étudiants au sujet du cours d'écriture qu'ils et elles vont suivre en leur faisant savoir qu'elles prennent part à un « dispositif d'écriture<sup>2</sup> » dont le fonctionnement pédagogique se décline en deux aspects. Le premier concerne l'appropriation, le *comment*. Le dispositif est censé aplanir la hiérarchie naturelle qui s'établit entre l'enseignant et sa classe :

il vous responsabilise. Les choses seront *entre vos mains*. Vous ne serez plus seulement des élèves qui écoutent (plus ou moins passivement) parler un professeur. Ce que le professeur, que je suis pour vous dans cette école, vous dira (vous écrira) dépendra en grande partie de ce que *vous* lui demanderez<sup>3</sup>.

Cette manière de voir le dispositif comme conjugaison d'actes auto-appropriés, comme l'occasion de faire-faire à d'autres des gestes inédits, légèrement perturbateurs – que je joins spontanément à ce(t) (in)confort (im)parfait pongien vu précédemment –, est renforcée par le second aspect du dispositif présenté par Hocquard. Ce dernier, en faisant « allusion aux analyses de Michel Foucault sur les types successifs de sociétés que nous avons connu depuis plusieurs siècles », estime que « ce dispositif [d'écriture] a pour avantage de casser l'idée de l'École comme "milieu d'enfermement"<sup>4</sup> ». Selon moi, cette prise de position fait en sorte que le poète-enseignant propose une définition ouverte du dispositif, même s'il reconnaît que

2. *Ibid.*, p. 141.

3. *Idem.*

4. *Ibid.*, p. 141.

1. Emmanuel HOCQUARD, *Le Cours de Pise*, *op. cit.*, p. 224.

cette notion comporte une part importante de « statique ». Parallèlement à Hanna, il déroge à la pensée dispositale foucauldienne en insistant à la fois sur les éléments, les outils dont on dispose et sur le *comment*, les façons de les utiliser et de les appliquer en contexte.

Cependant, alors que l'auteur de *Nos dispositifs poétiques* parle d'opérativité afin de rendre compte d'une réponse diffuse à un problème local, Hocquard reste collé au langage ordinaire en superposant la procédure au dispositif, un peu comme une règle (aussi objective soit-elle) demeure inscrite dans ce qu'elle entraîne comme (contre-)applications. À la conjugaison du verbe disposer qui mène à l'appropriation « ouverte » des outils – la manière dont on dispose de ce que l'on dispose – s'adjoint la conjugaison du verbe « procéder » qui rappelle la métaphore de l'écriture comme déplacement au temps un de cet article. La « méthode, la marche à suivre », « la démarche » et le « parcours » représentent autant de synonymes pour rediriger l'aspect statique des dispositifs que l'on s'approprie ; cette redirection « dynamique » requalifie l'appropriation en faisant passer le geste du côté de l'imagination, dans le sens du blaireau et de la création de protocoles entrevus plus haut. En s'inscrivant dans l'ordinaire – et dans le but d'y rester pour entraîner son attention à mieux inspecter le ressassement du même –, les façons de procéder contiennent probablement une partie de la solution au problème de cécité soulevé par Zenetti (« nous ne savons pas voir ») : il s'agit non seulement de s'approprier ce dont on dispose, mais d'imaginer des méthodes qui mettent à l'épreuve ce qui relève de l'habitude. Du point de vue de Hocquard et d'après les distinctions qu'il établit, l'étendue de l'activité dispositale se déroule sur une gamme qui pourrait rassembler les conceptions du dispositif présentées dans ce texte : elle s'amorce avec un premier degré – ce dont nous disposons et ce qui nous dispose – que j'associe à la conception structuraliste mobilisée par Zenetti pour décrire les factographies, se prolonge avec un second degré – comment nous disposons de nos outils – rattaché aux aspects qu'illustre Hanna à propos des *dispositifs poétiques* et oscille avec un troisième degré lié à la notion de procédure présentée par Hocquard. Ainsi, une certaine image des *dispositifs poétiques*

*d'enquête* se dégage, à cheval entre ces usages des verbes « disposer » et « procéder », enrichie de références explicites à l'enquête – et des airs de famille qui existent entre la théorie pragmatiste de J. Dewey et celle ancrée dans le langage ordinaire de Wittgenstein. Enfin, cette conceptualisation de l'écriture, en tant que manière de se déplacer, d'imaginer des dispositifs poétiques d'enquête et de concevoir des procédures inédites, peut être vue comme un modeste secours face au problème urgent que souligne Giorgio Agamben à la fin de son texte « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », soit « [l]e problème de la profanation des dispositifs (c'est-à-dire de la restitution à l'usage commun de ce qui a été saisi et séparé en eux)<sup>1</sup> ».

Sur la route de.  
En passant par.  
Il ne s'agit jamais d'arriver<sup>2</sup>.

Ludovic CHAMPAGNE

1. Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, M. Rueff (trad.), Paris, Payot et Rivages, 2014, p. 50.

2. Emmanuel HOCQUARD, *L'Invention du verre*, op. cit., p. 76.