

Dossier Antoine Emaz

Antoine Emaz est mort le dimanche 3 mars 2019.

[Poezibao](#) a souhaité compiler en un dossier unique, plus facile à consulter, à imprimer, à enregistrer, tous les articles qui lui ont été consacrés dans [Poezibao](#) depuis 2005, soit près de soixante articles et un feuilleton en vingt épisodes.

Ce dossier ne contient pas les innombrables contributions d'Antoine Emaz au site et en particulier pas toutes ses notes de lecture. Elles feront peut-être l'objet d'une publication séparée ultérieurement.

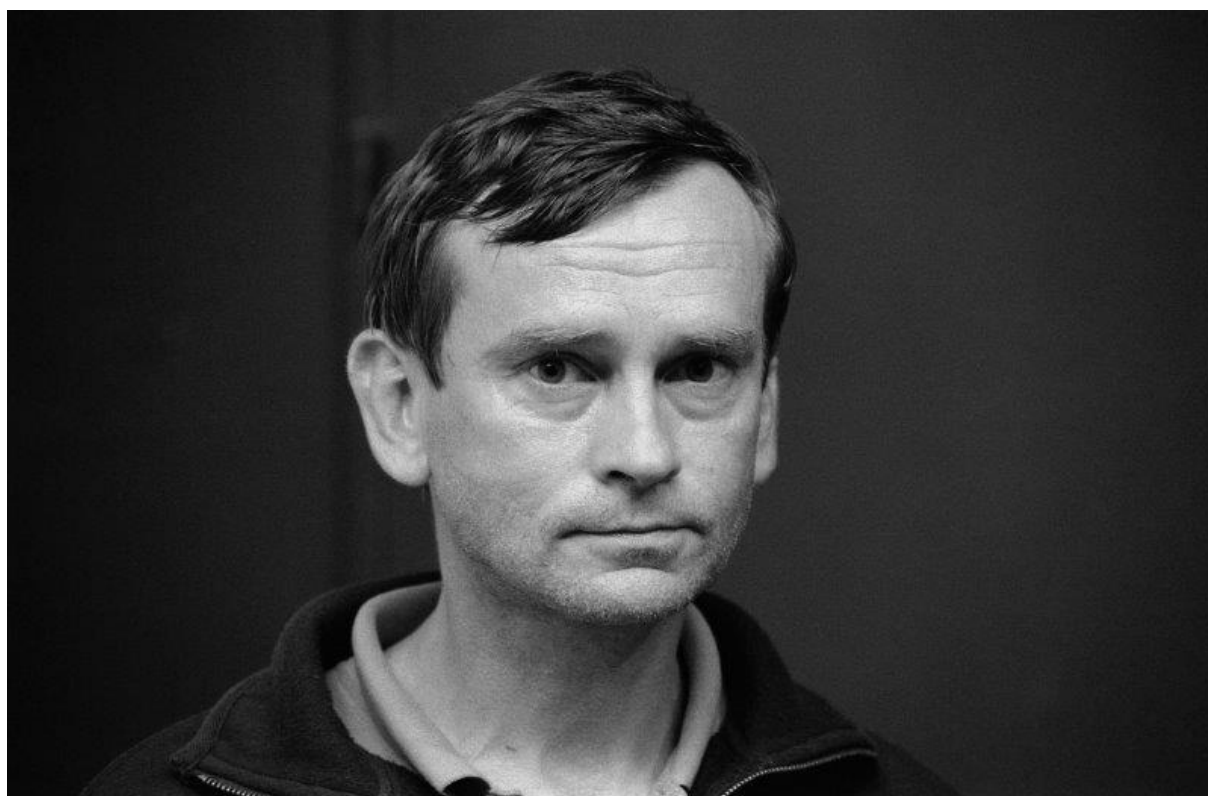


photo 11 septembre 1998, ©Jean-Marc de Samie

Ce dossier regroupe les articles consacrés à Antoine Emaz dans [Poezibao](#) par famille. Dans chaque famille, ils sont disposés en ordre chronologique. En cliquant sur le titre de chaque page, on peut accéder à l'article sur le site.

Les poèmes

Les notes

Les notes de lecture

Les entretiens

Les études

Rencontre et enquête

Le feuilleton de 2013

Table des matières

(cliquer sur les titres pour aller directement aux pages choisies)

Dossier Antoine Emaz	1
Biographie et bibliographie	4
poème, 17 janvier 2005	6
poème, 25 mars 2005	7
poème, 7 juin 2005	8
poème, 13 février 2006	10
poème, 28 février 2007	11
poème, 1 ^{er} juin 2007	13
poème, 10 septembre 2007	14
poème, 21 février 2008	15
poèmes, 23 décembre 2009	17
poèmes, 20 décembre 2011	19
poèmes, 9 janvier 2015	22
poèmes, 20 novembre 2015	24
poèmes, 18 novembre 2016	26
poème, 25 juin 2018	28
poèmes, 6 mars 2019	29
notes, 6 juin 2007	33
notes, 11 janvier 2008	34
notes, 17 février 2009	35
notes, 1 ^{er} mars 2009	36
note, 25 mai 2009	37
note, 9 mai 2011	38
notes, 29 octobre 2014	39
notes, 13 janvier 2014	40
notes, 28 mars 2016	41
notes, 18 avril 2016	42
notes, 26 juin 2018	43
Note de lecture, 20 janvier 2005, <i>Os</i> , par Florence Trocmé	44
Note de lecture, 18 septembre 2006, <i>De l'air</i> , par Florence Trocmé	46
Note de lecture, 10 janvier 2007, revue <i>Nu(e) Antoine Emaz</i> , par Tristan Hordé	47
note de lecture, 18 février 2008, <i>Peau</i> par Valérie Rouzeau	49
note de lecture, 9 janvier 2009, <i>Actes du colloque Antoine Emaz</i> , par Tristan Hordé	50
note de lecture, 3 mars 2009, <i>Cambouis</i> , par Tristan Hordé	52

note de lecture, 2 juin 2009, Lichen, encore, par Tristan Hordé	54
note de lecture, 6 janvier 2010, Jours/Tage, par Florence Trocmé	56
note de lecture, 14 janvier 2010, <i>Jours/Tage</i> , par Tristan Hordé	59
note de lecture, 22 janvier 2010, <i>Plaiie</i> , par Tristan Hordé	61
note de lecture, 17 novembre 2010, Poèmes pauvres, par Ludovic Degroote	64
note de lecture, 3 janvier 2012, <i>Cuisine</i> , par Ludovic Degroote	67
note de lecture, 16 janvier 2012, <i>Sauf</i> , par Anne Malaprade	70
note de lecture, 24 janvier 2012, Sauf, par Jean-Pascal Dubost	72
note de lecture, 1 ^{er} février 2012, <i>Cuisine</i> , par Rémi Checchetto	73
note de lecture, 1 ^{er} mars 2012, <i>Sauf</i> , par Alexis Pelletier	74
note de lecture, 28 janvier 2013, <i>Cuisine</i> , par Matthieu Gosztola	76
note de lecture, 9 mai 2014, <i>Flaques</i> , par Ludovic Degroote	79
note de lecture, 22 janvier 2014, <i>Flaques</i> , par Jacques Morin	81
note de lecture, 21 janvier 2015, <i>De peu</i> , par Jacques Morin	82
note de lecture, 23 novembre 2016, <i>Limite</i> , par Anne Malaprade	85
note de lecture, 24 juin 2016, <i>Planche</i> , par Ludovic Degroote	87
note de lecture, 4 juillet 2016, <i>Planche</i> , par Antoine Bertot	90
note de lecture, 2 décembre 2016, <i>Limite</i> , par Jacques Morin	91
note de lecture, 23 décembre 2016, <i>Limite</i> , par Ludovic Degroote	93
note de lecture, 25 juin 2018, <i>Prises de mer</i> , par Jacques Morin	96
note de lecture, 1 ^{er} Août 2018, <i>Prises de mer</i> , par Yves Jouan	97
note de lecture, 21 Août 2018, <i>D'écrire un peu</i> , par Jean-Pascal Dubost	99
note de lecture, 17 octobre 2018, trois livres, par Ludovic Degroote	101
entretien avec Tristan Hordé, mars 2007 : 1, 2 et 3	103
entretien, 20 janvier 2010	112
entretien, 26 mai 2011	114
étude, 26 mai 2008, « une écriture du "presque"... (par B. Bonhomme)	117
étude, 9 mai 2014, par Matthieu Gosztola	120
Rencontre, 15 février 2010, une rencontre au Petit Palais	123
enquête, 23 décembre 2015	126
feuilleton <i>Planche</i> , 7 janvier au 20 février 2013, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20	127

Biographie et bibliographie

Antoine Emaz est né le 11 décembre 1955. Il vivait à Angers, où il a enseigné en lycée. Il est l'auteur d'une œuvre poétique importante et d'études littéraires sur André du Bouchet, Eugène Guillevic et Pierre Reverdy. De mars 2009 à 2013, il a présidé la commission « poésie » du Centre national du livre. Il est mort le 3 mars 2019.

Bibliographie :

- Poème en miettes*, avec Robert Christien, Éd. Tarabuste, 1986
Deux poèmes, Tarabuste, 1987
Poèmes communs, échOptique, 1989
En deçà, Éd. Fourbis, 1990
Poème carcasse, Tarabuste, 1991
Poème, l'élan l'impact, avec Pierre Emptaz, Éd. Les petits classiques du grand pirate, 1991
Poème sur un petit pan de nuit, Le Pré de l'âge / Roland Tixier, 1992
C'est, Éd. Deyrolles, 1992
La nuit posée là, avec Anik Vinay, Éd. Atelier des Grames, 1992
Poème : trois jours l'été, avec Sophie Bouvier, Éd. PAP, 1992
Poème, va, Éd. de, 1993
Poème serré, Le Silence qui roule, 1993 (avec Marie Alloy)
Poème, temps d'arrêt, Le Silence qui roule, 1993 (avec Marie Alloy)
Peu importe, Éd. Le dé bleu, 1993
La nuit posée là, 2, L'Atelier des Grames, 1994 (avec Anik Vinay)
Poème corde, Éd. Tarabuste, 1994
Entre, Deyrolles Editeur, 1995
Fond d'œil, Théodore Balmoral, 1995
Voix basse, avec Marie Alloy, Éd. Le silence qui roule, 1995
Fond d'œil, Éd. Théodore Balmoral, 1995
La nuit posée là, 3, L'Atelier des Grames, 1995 (avec Anik Vinay)
De près, de plus loin, avec Jean-Marc Scanreigh, 1996
 « *Personne* », Unes / Détroits, 1996 (avec Guillaume Guintrand)
 « *Poème, Loire* », Lafabrie, 1996, (avec Bernard-Gabriel Lafabrie)
Sable, éd. Tarabuste, 1996
Boue, Deyrolle éditeur, 1997
Sans faire d'histoire, avec Jean-Marc Scanreigh, 1997
A, avec Pascale Willem, Éd. Noir d'ivoire, 1997
Las, chez l'auteur, 1997 (livre d'artiste avec Joël Leick)
Donc, livre d'artistes avec Joël Leick, éditions Dana, 1998,
Sang, livre d'artistes avec Jean Chollet, éditions Ficelle, 1998,
Ciel bleu ciel, livre d'artistes avec Matthew Tyson, éditions Imprints, 1998
Un de ces jours, avec Jean-Marc Scanreigh, 1999,
Soir, avec Anne Slacik, 1999
Soirs, Éd. Tarabuste, 1999
D'une baie de fusains hauts, avec Marie Alloy, Éd. Le silence qui roule, 200,
Nuit d'eau, avec Mikyung Jung et Xueqing Wang, Éd. Balthazar, 2000
 "Je ne", version française, allemande, arabe, Éd. Verlag im Wald, 2001
RAS, Éd. Tarabuste, 2001.
Lichen lichen, Éditions Rehauts, 2003
André du Bouchet, debout sur le vent, Jean-Michel Place, 2003

K.-O., Éditions Inventaire-Invention, 2004
Os, Tarabuste, 2004.
Obstinément peindre : Monique Tello, éd. Le Temps qu'il fait, 2005
Sur la fin, ed. Wigwam, 2006
De l'air, éd. Le Dé bleu, 2006
Caisse Claire (Poèmes 1990-1997), anthologie établie par François-Marie Deyrolle, éd. du Seuil, col. Points-Poésie, 2007
Vie rance, La Porte, 2007
Peau, Tarabuste, 2008
Cambouis, notes, éd. du Seuil, 2009, col. Déplacements, repris en 2010 par Publie.net
Lichens, encore, notes, éd/ Rehauts, 2009
Plaie, Tarabuste, 2009
Pas sûr, Contre-Allées, 2009
Rien, l'été, La Porte, 2009
Jours/Tage, poèmes, éd bilingue français/allemand, traduction R. Fischer, Ed. en Forêt/Verlag im Wald, 2009
Poèmes pauvres, éd. Aencrages & co, 2010
Sauf, poèmes, éd. Tarabuste, 2011
Cuisine, notes, éd. Publie.net 2011 ; éd. Publie.papier 2012
Nada, livre d'artiste avec Lawand, éd. Approches, 2011
Dedans dehors, éd. Vincent Rougier, 2012
Pente, livre d'artiste avec Jacky Essirard, éd. Atelier de Villemorge, 2012
Double seul, livre d'artiste avec Yann Hervé, éd. Le rosier grimpant, 2012
Flaques, notes, éd. Centrifuges, 2013
Fuie, livre d'artiste avec Nicolas Blin, éd. Imag(in)e, 2013
Trop loin tard, livre d'artiste avec Michel Brugerolles, éd. Passerelles, 2013
Las, livre d'artiste avec A.L. Héritier-Blanc, éd. La petite fabrique, 2014
Zone grise, livre d'artiste avec Bernard Alligand, éd. FMA, 2014
Présence de la poésie, Antoine Emaz, M. Gosztola, éd. Les Vanneaux, 2014
De peu, poèmes, éd. Tarabuste, 2014
Sauf, reprise en un seul volume de *Soirs, Ras, Os, Peau* chez Tarabuste
Cuisine, chez Publie.net
Planche, éditions Rehauts, 2016
Limite, Tarabuste, 2016
Passants, éditions Unes, 2017
Plein air, éditions Unes, 2017
Prises de mer, Le Phare du Cousseix, 2018
D'écrire, un peu, Aencrages & co, 2018
Nulle part, ici, livre d'artiste, Centrifuges, 2018, avec Claire Chesnier
Double bleu, Atelier des Grames, 2018

Sur Antoine Emaz :

Matthieu Gosztola, *Antoine Emaz*, coll. Présence de la poésie, Editions des Vanneaux, 2014

[La fiche Wikipédia](#) d'Antoine Emaz avec une bonne bibliographie

poème, 17 janvier 2005

Pour saluer la parution du recueil d'Antoine Emaz, *Os* (Tarabuste)

s'il y a des visages dessous
plus guère personne pour voir

un mouvement d'ombres comme de feuilles

peu à peu une mousse
ou du lierre
dans la tête

on distingue mal

les noms lèvent seuls
les figures les dunes
les coins de rues les ciels
par vagues
et puis retombent
sans plus de bruit
dans l'œil

vie sans vie
qui reste

Antoine Emaz, *Os*, Tarabuste, 2004, p. 50.

poème, 25 mars 2005

SUR LA FIN

elle se détache

il n'y a plus beaucoup à parler
on triche un peu on ment

il n'y a peut-être jamais eu
de vraie parole possible

dans ce moment où
on ne peut plus
rejouer les dés

est-ce un destin qui vient

tout dépend qui regarde

Antoine Emaz, « Sur la fin », in Le Nouveau Recueil n° 74, mars-mai 2005, p. 87.

poème, 7 juin 2005

SOIR, 24.02.98 (EXTRAITS)

enfin poser tout pouvoir se dire
qu'on a fini donc
que cela va cesser
en tête
de se taire ou parler

dormir pour clore la peur

voilà l'enfant qui pointe ses rêves

pourtant plus las vieux sont les yeux
moins on dort
on le sait

alors la langue comme berceau non
plus ou pas là non
vraiment pas de langue vague creuse
berçant dessous non
pas mère non plus
ce soir
langue partie où bercer
qui d'autre qui
dort

Antoine Emaz, deux soirs, in *Le Nouveau Recueil* n° 49, de décembre 1998-janvier 1999.

poème, 14 juillet 2005

V.

visage qui prend place
dans la longue suite

un plus précis plus près crispé
sur sa fin tellement rentré
dans son combat
que plus rien
même les yeux
fermés
derrière les lunettes

longue file de têtes
sans mots
pas mortes mais
au-delà d'un trop dur
à dire
une butée de langue
ou de corps
une falaise
une fatigue
et puis rien

visages figés perdus tandis
qu'autour toujours bruissent
radio télé web et portables

Antoine Emaz, *Je ne, ich nicht*, version trilingue français-allemand-arabe, Verlag im Wald/Éditions En Forêt, 2001, sans pagination.

poème, 13 février 2006

corps écrasé les mots tournent et le corps vite n'est plus qu'un mot
écrasé lui aussi – ce bruit dans le mot et ce poids dans le corps brus-
quement – et d'autres mots remontent dans l'œil submergent effacent
le lac d'après-midi l'hiver calme

déblayé vide un moment seul le silence d'une veille avec ce corps à voir
sans rien pouvoir

Il y a bien un lac, le soleil, l'hiver calme. Des enfants jouent, plusieurs
vieux se promènent un peu avant d'aller danser : on entend l'accor-
déon. On peut s'appuyer, cela a lieu, dans cette lumière transparente
et paisible. Le corps écrasé aussi, également, dans la même lumière,
calme. À nouveau les mots s'affolent dans l'entre-deux, tâchent de
relier sans pouvoir, s'agitent pour trouver comment joindre.

Antoine Émaz, *C'est*, Deyrolle Éditeur, 1992, p. 101.

poème, 28 février 2007

25.02.98

serrer les mots comme une ceinture bien sûr on peut jusqu'à plus guère rien que du blanc et quelques cailloux

caillots

il y a tout cet effort pour soulever
du vent

respirer au large

et l'air soulevé
ne suffit pas

après on est à la même place – table toile cirée – petit arrangement de choses du jour –
minuscules rites comme débarrasser passer l'éponge ou se laver les mains

au même point mental pendant que reviennent vomissures et vin bleu
la saveur du réel un jour de plus
augmenté d'un jour

vierge forêt de mots ah rien tendre
langue comme main
sur du vent
serrée

après
on se rappelle ceux qu'on a vus
et perdus de vue vite

on bouge on est bougé on se fait un thé on prend une bière histoire de s'écarter un peu seul dans
un pays avec dunes et ciel vaste

l'enfance à ce point floue mais
dans ce tournant le plus souvent partant
sur un chemin de terre

tête aiguillée sans écran de contrôle
ni maître ni marteau
tête chercheuse
museau presque reniflant
au ras des mots allant cherchant
une piste ou s'égarant
à force de vue de nez

au bout du compte
on y est

on se tait

c'est calme

on sait

Antoine Émaz, *Soirs*, éditions Tarabuste, 1999, p. 84-87.

Avec mes remerciements à Tristan Hordé pour cette proposition

poème, 1^{er} juin 2007

A signaler : la parution en Points Poésie de *Caisse Claire*, une anthologie de poèmes d'Antoine Emaz (années 1990-1997), établie par François-Marie Deyrolle, avec une préface de Jean-Patrice Courtois. (7,50 €) : une très belle opportunité de découvrir Antoine Emaz pour ceux qui ne connaîtraient pas encore cette œuvre exigeante et importante.

Fin

on arrête là

on ne sait quel paysage bouge rouge
 au fond de l'œil
 un peu comme un battement assourdi
 une houle née loin venue rouler tomber
 encore
 ici

la nuit
 tremble

//

malgré tout
 cela s'écoule sale peut-être mal mais finit par trouver un chemin une veine à travers la bouche la
 mémoire la radio les images
 passant le bruit les mots
 une sale seule couleur
 s'établit
 fait fond

rideau
 on descend
 là
 c'est fini

//

demain
 de nouveau on ira sans doute vers rien que ce pays encore bien sûr on ira de l'avant dans le même
 jusqu'à quoi au bout de la ressemblance du même forcé jusqu'à quoi
 d'autre

Antoine Émaz, Fin, dans *Fond d'œil*, Théodore Balmoral, 1995, repris dans *Caisse claire, Poèmes 1990-1997*, Points/Seuil, 2007, p. 97-98

Contribution de Tristan Hordé

poème, 10 septembre 2007

journée
le soir absorbe plus ou moins bien son poids
voilà tout

la mer n'aide pas on entend son bruit
de fond de mémoire sans cesse
sa lessive habituelle

continuer
pour quel plus loin d'air quel
espace encore à ouvrir
avec les dents les mains les mots

ne pas laisser comme c'est

Antoine Emaz, *De l'air*, L'idée bleue, 2006, p. 33.

[poèmes, 21 février 2008](#)

Après [la note de lecture](#) que Valérie Rouzeau a consacrée au tout dernier livre d'Antoine Émaz, *Peau* (Tarabuste, 2008), extraits de ce livre.

Lie, 4 (25.07.06)

enfin le vent
vrai
dans le bleu de l'été
l'air
le frais sur la peau et les tuiles
après des jours
enfin

jours plombés
corps essoré

on marchait
dans une masse molle chaude
pour avancer
on poussait l'air

dans le jardin ras jaune sec

•

fusible

image qui revient celle de la grosse motte de beurre au val crémet détaillée attaquée par pans et fil à couper avec deux poignées en bois

beurre salé suant des gouttes d'eau et le bloc tombant sur une feuille grise transparente comme un papier cristal gras avant la balance blanche et sa grande aiguille

le magasin la patronne en blanc infirmière le comptoir il devait y avoir des vitres tout a disparu de la mémoire sauf cette motte de beurre jaune or et la magie du fil coupant à la demande dans un geste si sûr que la parole pouvait continuer sur d'autres questions puis revenir à l'essentiel « là j'ai un peu plus que la livre je laisse ? »

•

fusible

le cidre à la tireuse dans l'arrière salle d'un café appelé le bidule tout de rouge et de boucherie et jaune nicotine il n'y avait ni tables ni chaises juste des tonneaux et le petit modèle de verre duralex pour servir une sorte de banyuls spécialité du lieu mais on passait très vite dans cette salle où les gens parlaient fort et reposaient leur verre en le cognant sur le bois du tonneau entre théâtre et violence on distinguait mal on filait à la tireuse dans le calme du recoin de l'arrière-salle pour

remplir de cidre les six six-étoiles les boucher les replacer dans le porte-bouteilles en fer puis repartir

•

fusible

ont disparu aussi cupressus acacias-boules fusains cèdre bleu – tous les arbres – restent haies fleuries massifs et le granit des pierres de la maison

rien à retrouver à regretter bon gré mal gré tout laisse place dans une sorte d'histoire minime on voudrait tout de même revenir en mots à cette odeur douceâtre de vin de cidre à la tireuse

Antoine Émaz, *Peau*, Tarabuste, 2008, p. 83-86.

contribution de Tristan Hordé

poèmes, 23 décembre 2009

Les surprises de l'édition nous donnent en fin d'année deux livres d'Antoine Emaz, *Jours / Tage* (éditions En Forêt / Verlag Im Wald) et *Plaie* (éditions Tarabuste), dont *Poezibao* rendra compte prochainement.

une berceuse vient
à bouche fermée
peut-être summertime
pour l'endormir

se perde la mémoire
qu'elle se délave dans le temps
s'efface sans que se lèvent
d'autres figures

que l'on en reste là
tête vide face au samedi
et ce bruit de rien sous les mots
crevés comme des pneus

une manière d'être avec
la mort sans honte ni peur
là on n'y peut plus rien
tel un vieux chien malade

alors peut-être ce qui va au mieux
ce sont les mots réduits au bruit
au souffle frotté de miles ou chet
dans la trompette sourde

et on peut continuer longtemps
en boucle même plus de la musique
juste une plainte un grognement
assez long et bas ça geint humain

et rien de plus que rien
dans le silence laissé par l'image
le sifflement résiduel de l'air
dans la tête chambre vide

se taire sans doute se taire au moins
baisser le ton assourdir encore
une longue note tenue
à n'en plus finir
on

Antoine Emaz, *Jours / Tage*, éditions En Forêt / Verlag Im Wald, traduction en allemand Anne-

Sophie Petit et Rüdiger Fischer, 2009, p. 17 et 19.

(version allemande de ce poème en cliquant, en bas de la note, sur lire la suite de.....)

•••

VII

ne pas faire d'histoire
avec ça
qui casse le temps
avant après

refaire futur
pas comme prévu
déraillé
mais futur

repousser dans les marges

c'est le travail lent ces jours

dégager l'œil
débiter le bloc déblayer
user le tout

pour l'ombre de la masse
on verra bien après

si après
vraiment

on sera sans doute forcé de garder
l'ombre

Antoine Emaz, *Plaie*, éditions Tarabuste, 2009, p. 61.

Contribution de Tristan Hordé

poèmes, 20 décembre 2011

Antoine Emaz publie *Sauf*, aux éditions Tarabuste

De peu

c'est vrai il y a peu
pour ne pas dire rien
à dire d'un jour
parmi d'autres

tout se tasse
et dépose le soir
plus vieux

dans le tas
des forces bougent
on les tient mal
elles nous tiennent debout
dans le tas

il faudrait pouvoir
se délier davantage

dans le peu
trouver encore

il y a de quoi
mais on ne voit plus

le jour
tombe

le poids du vide
dedans

accru dedans

on a tenu autant que possible

se dire qu'on ne pouvait aller
vaut mieux

on n'ira pas
plus loin

|○|

Ça passe

dans la pluie et le gris

quelle résonance confuse
s'obstine
dans ce froissement
d'air et d'eau
sans mots

un pan de passé
tire en arrière

un épais vent d'eau
aussi lourd que ce temps

on n'en sort pas

ça passe et chacun terre
ses morts vite ses rêves
chacun dedans pèse
son poids de figures vite
vues perdues

on longe

reste du temps devant
mais on change mal de route
avec cette gêne
ce sac

il faut trop de temps de mots
pour vraiment voir et
se repérer un peu

en attendant
ce qui gagne sur nous
prend visage

comme une figure de rien

et cela n'émeut pas
mais colle au sol
atterre.

Antoine Emaz, « Peu importe », *Sauf*, Encres Djamel Meskache, Tarabuste, 2011, 330 p., pages 101 à 104

1. Ce volume reprend, en les remaniant parfois, des poèmes extraits des ouvrages suivants : *Poème en miettes*, plaquette parue aux Éditions Tarabuste en 1986, *Deux poèmes* (idem, 1987), *Poèmes communs* (Echoptique, 1989), *En deçà*, extraits du recueil paru aux Éditions Fourbis en 1990, *Poème-Carcasse* (Tarabuste, 1991), *L'élan, l'impact* (Petits classiques du grand pirate, avec des dessins de Pierre Emptaz, 1991), *Poème, trois jours, l'été* (PAP, avec des dessins de Sophie Bouvier, 1992), *C'est*, extraits du recueil paru aux éditions Deyrolle en 1992, *Peu importe* (Le Dé bleu, 1993), *Poème, corde* (Tarabuste, 1994), *De près, de plus loin* (livre d'artiste avec Jean-Marc Scanreigh, 1996), *Sans faire d'histoire* (idem, 1998), *Soir* (livre d'artiste avec Joël Leick, 1998), *Soir* (livre d'artiste avec Anne Slacik, 1999), *Soirs* (Tarabuste, 1999), *Un de ces jours* (livre d'artiste avec J.-M. Scanreigh, 1999), *D'une Haie de fusains hauts* (livre d'artiste avec Maire Alloy, Le Silence qui roule, 2000), *Ras* (Tarabuste, 2001). Le présent volume complète donc, sans la recouper, l'anthologie *Caisse Claire* (1990-1997) établie par François-Marie Deyrolle et publiée dans la collection Points-Poésie en 2007.

poèmes, 9 janvier 2015

Antoine Emaz publie *De peu* aux éditions Tarabuste. Ce livre reprend, parfois en les modifiant un peu, des textes parus notamment dans des livres d'artiste. Il complète donc, sans les recouper, l'anthologie *Caisse claire* de 2007 et l'anthologie *Sauf*, de 2011.

Os, 9

(30.04.02)

on peut rêver d'une poésie
au couteau face
à cette bêtise massive

ou bien tenir un non
crispé jusqu'à l'os
et boyaux déglingués

en tête rien d'autre
qu'un désir
une grande gifle de tout
avant de mesurer reprendre
plus tard les comptes attendre
dans l'impasse le moment

le temps est devenu très mince et lourd
sous le rabot à même la peau
des jours

lichen poésie lichen

./

Peur, 4

(23.09.02)

elle bouge avec la lumière
on croyait l'avoir lâchée

à nouveau donc aller de face
front à front

pas facile
de placer des mots
entre la lumière qui tombe
et puis la peur qui vient
on ne sait d'où au point
de devoir prendre l'air
qui manque

une suée dedans

on dit peur pour
à peu près ça

Antoine Emaz, De peu, éditions Tarabuste, 2014, pp.115 et 129.

poèmes, 20 novembre 2015

Peur, 4

(23.09.02)

elle bouge avec la lumière
on croyait l'avoir lâchée

à nouveau donc aller de face
front à front

pas facile
de placer des mots
entre la lumière qui tombe
et puis la peur qui vient
on ne sait d'où au point
de devoir prendre l'air
qui manque

une suée dedans

on dit peur pour
à peu près ça

pas besoin d'aller chercher
loin le passé on le retrouve
sous la peau

elle bat dans le noir qui vient et ferme
aussi bien les mots le ciel
on est dessous on ne sait pas
ce qui fait que l'on est
tellement de verre face au dehors

seul
parmi les impasses vives du jour
et demain qui oblige

la peur n'est pas dans la lumière qui baisse
elle n'est pas dans le ciel
elle sourd de ce qui pèse
et fait venir la nuit aussi
dedans

fin du ciel et son bleu
de cahier d'écolier dans l'œil

cela n'aide guère c'est juste
une couleur d'avant qui revient
pour rien comme un sourire

demain loin la nuit longue
à passer dans les boucles d'images

on sait un peu contrer
comme tout le monde
avec le temps dévier masquer
ce qui pourrit au fond du sombre

ne pas demander davantage

Antoine Emaz, *De peu*, Tarabuste, 2014, pp. 129 et 130. Ce texte appartient à *O*, repris dans le volume cité et paru une première fois en 2004 aux mêmes éditions Tarabuste.

[poèmes, 18 novembre 2016](#)

Antoine Emaz publie *Limite*, un nouveau livre de poèmes, aux éditions Tarabuste.

30.09.2013

I

pas facile
de baliser un corps

rétracté
replié découplé séparé
muet mal

dans certains zones
les mots ne collent plus

la vie le poème
où
entre

*

II

on met des mots
comme on soigne sans guérir

mais tout de même des mots

on ne sait pas vraiment pour qui pour quoi
on va dire du vivant
après

comme les empreintes de mains
un peu

du vivant est passé

au bout des traces
ce n'est pas du sens
seulement des traces

*

III

s'habituer à la fin

une vie retourne à la vie

quoi craindre
même si ça crie

*

entretiens
on ne lâche pas si facilement
le corps les mots

accepter le seuil
lever le pied

qu'est-ce qu'on fait du passé

*

IV

en rester là
sans madeleine aubépine ou pavés

ça ira comme ça

une vie
on ne sait pas ce qu'elle est

indistincte et seule
dans le nombre

que dire d'autre

*

V

le corps n'est plus dans sa physique

la mécanique se grippe
se fausse doucement
sûrement

corps opaque
muet

mais qu'est-ce qu'on a à voir là-dedans

Antoine Emaz, *Limite*, éditions Tarabuste, 2016, pp. 49 à 54

[poème, 25 juin 2018](#)

Antoine Emaz publie *Prises de mer*, aux éditions Le Phare du Cousseix.

Matin. Mer plate, d'un bleu soutenu, plus sombre que celui, aéré, du ciel.

Claquement sec, bref, de petites vagues, comme malgré tout, juste au bord. Forme d'eau uniquement produite par la masse derrière, qui vient s'arrêter sur la plage. Étendue plane du sable mouillé, sans obstacle, et la mer vient seulement s'affaisser, finir là, sans heurt. Quelque chose comme une fatigue, ou une paresse – de mer lasse. Elle marque le bord par habitude. Légers plis d'eau sans force, ou restes d'une force retirée plus loin au large pour se refaire avant le montant.

Vague non préparée ; elle ne se forme qu'à quelques mètres du bord. Une ondulation, un renflement, une chute, le tout dans un mouvement mou, machinal. Et pendant qu'elle finit de s'étaler avec un faible bruit d'air une autre se prépare, la même. Tournis, longtemps, hypnotique, lessivant.

Antoine Emaz, *Prises de mer*, Le Phare du Cousseix, 2018, 16 p., 7€

poèmes, 6 mars 2019

Nombreux sont les lecteurs de [Poezibao](#) à avoir appris la très douloureuse nouvelle de la disparition d'Antoine Emaz, ce dimanche 3 mars 2019. Antoine Emaz avait énormément encouragé et soutenu [Poezibao](#) et lui avait donné d'innombrables notes de lecture. Dans un premier temps, le site mettra à disposition des lecteurs dès que possible un dossier PDF compilant tous les articles le concernant, lui et son travail, dans *Poezibao*.

Aujourd'hui, grâce à Armand Dupuy et aux éditions Centrifuges, le site publie un texte presque inédit. Ce sont des poèmes qui ont fait l'objet d'un livre d'artiste paru chez Centrifuges en février 2018, tiré à 21 exemplaires + 2HC, tous accompagnés d'un pastel original de Claire Chesnier (livre épuisé).

Nulle part, ici

un sol
 laissé par l'eau basse
 mouillé tassé serré
 sous le pas

jusqu'au fond de l'air
 un long chemin de sable plat

on ne peut pas se perdre
 seulement aller
 ou revenir
 mais loin
 longtemps

avec le vent les vagues

les traces s'effacent
 vite

désunis ou pas
 les pas

/

sans but
 dans le ressassement des vagues
 la mécanique du corps

et puis le vent
 la lumière du matin

une longue courbe d'écume
 sous le soleil
 tire l'œil

sol stable dans le temps
plage de mémoire
la même

des années de sable

/

il y a les vagues
et ce qui reste là
le ciel le sable

ce qui bouge n'avance pas
plutôt tremble ou tourne
vibre vaste remue
pour au bout rester là
aussi

on est seul à passer
vraiment
seul à traverser
couper dans l'espace

sauf peut-être le vent

/

plage

difficile de poser ce qui se perd
se gagne
entre ici et la page

un paysage de poche

une photo délavée floue un dessin passé pâle
instable sur la paroi de tête
une sorte de fantôme d'espace
de langue

vue estompée jusqu'à très peu

un lieu avec sable mer ciel
n'importe lequel

est-ce vraiment important

/

pays épars dans les mots

en même temps qu'ils le disent
ils le gomment
et le redonnent
quand il n'est plus

ils font ce qu'ils peuvent
malgré tout portent
encore un peu

il faudrait de l'air
remettre du vent
dans tous les blancs

/

autre pays dissous plié
dans l'ici

« tristesse étrange »

pays comme un tiroir
un meuble de tiroirs
un paysage commode

/

on peut mettre des arbres
hauts vieux
ou bien juste leurs verts
si on veut
sur le bord gauche de l'œil

ici n'est pas exil
non

mais ici là-bas c'est où
au bout
dans les mots

/

ce qui a disparu
n'est pas oublié ou perdu
à peine parti plus loin
dans la langue et la tête

un lieu sûr sans lieu
nulle part
ici

mais il n'y a plus grand monde

aussi
sauf une tête une langue
tant que tête
et langue

après
ce sera vraiment fini

Antoine Emaz, *Nulle part, ici*, livre d'artiste, livre d'artiste paru chez Centrifuges en février 2018, tiré à 21 exemplaires + 2HC, tous accompagnés d'un pastel original de Claire Chesnier (livre épuisé).

On peut cliquer sur l'image pour l'agrandir.

notes, 6 juin 2007

Un poème n'est pas un suicide de langue. Si nécessaire, il peut aller jusqu'à une langue dépeuplée et parcourue de vents pour quasi plus personne, mais cela ne le justifie ni ne l'invalide. Seule la nécessité, perçue par le lecteur, je ne dis pas le public, constitue le poème comme poème.

Dans le travail, on avance à l'aveugle ; on écrit tellement à travers les livres, les situations, la mémoire entassée, l'urgence... Après, longtemps après parfois, on comprend que tel choix ou telle tentative, venait sans doute de telle ou telle page, ou de tel livre tressé de vie... Écrire : aimer, être aimé. D'autres mesureront, si besoin est, l'attraction ou l'effort d'écart.

Écrire, c'est un déséquilibre en avant qui porte.

Fêlure, blessure, bien sûr : on n'écrit pas sans cela.

Étrange comme je ne peux mesurer vraiment l'intérêt du poème que je viens d'écrire. Je sais seulement que j'étais en train d'écrire quelque chose de l'ordre du poème. Je sais aussi que d'ordinaire, si l'expérience a été assez prolongée, il en reste toujours assez pour travailler jusqu'à un poème achevé. Tout ce savoir est parfaitement empirique.

En soi, c'est clair, un bulletin d'informations n'est pas un poème. Par contre, si je coupe dans ce bulletin et que je monte autrement ces éléments, je peux être en poésie. La poésie est dans l'utilisation, non dans le matériau. Vieille idée, qui demeure importante à réaffirmer au vu de l'invasion du « poétique » à propos de tout et de n'importe quoi.

Antoine Émaz, *Lichen, lichen*, éditions Rehaut, 2003, p. 17, 26, 36, 40, 59 et 75.

Contribution de Tristan Hordé

[notes, 11 janvier 2008](#)

Mais les mots, le besoin des mots. Le silence est une forme de sainteté sans dieu, sans adeptes véritables. Et pour cause. Quand on tient debout grâce aux béquilles, les ranger au placard demande un effort surhumain.

Me paraissent importer l'émotion (produite par l'expression au plus près possible d'une expérience), et le sens comme connexion possible, même intermittente, entre la langue arrêtée du livre et celle, vive, du lecteur. Partant de là, tout trajet poétique juste devient défendable.

Écrire, c'est peut-être risquer une parole en deçà de la question, avant ce qui deviendrait question si l'on travaillait dans l'ordre de la pensée, peut-être. Saisir sans comprendre ? La formulation ne va pas, mais ce qu'elle vise est juste. Il s'agit bien de saisir un mouvement de vivre, comme un remous, une convulsion, un soubresaut, une tension brusque... On ne localise pas forcément ce qui se passe, mais il y a bien cet essorage brutal et sans mots. Le poème, alors, c'est tenter de voir.

Dans la lumière de la lampe, dehors, la nuit tombée autour. Pas un insecte, rien. C'est ce « rien » que j'écoute, longtemps.

Tout poème a une portée politico-morale, de façon manifeste, ou bien par son refus d'interroger directement ces questions. Le « dégagement » est aussi significatif que « l'engagement ». Je ne demande aucunement au poète d'explicitier ses choix ; je dis simplement qu'il doit les assumer vis-à-vis de lui-même et de son lecteur. Si la poésie n'est que très peu un mode d'action, elle n'est pas façon de fuir ; elle n'est pas non plus exclusivement de l'ordre du privé passé dans le domaine public. Idéalement, elle devrait pouvoir investir tous les domaines d'une vie d'homme, ici et maintenant.

Antoine Émaz, *Lichen, lichen*, dessins d'Anne Mark, éditions Rehauts, 2003, p. 8, 13, 22, 60 et 89.

[notes, 17 février 2009](#)

« Un pur travail de langue », « une défaite de la pensée », « le développement d'une exclamation », une vision du monde, une tour d'ivoire, un cœur frappé, un jeu de contraintes... La poésie peut être tout cela, tour à tour, avec plus ou moins de ceci ou de cela selon chaque poète, chaque poème. Jaccottet parlait d'un « art poétique nuisible ». La poésie est ce qui résiste à l'enfermement, ou plus précisément ce qui toujours passe à travers les barres, les grilles. Elle est l'air qui passe dans cette carcasse de mots morts, et chante encore, ou chantonne, ou siffloie, ou bruit. Rien de plus que de l'air qui passe dans les tuyaux de mots, pour une musique qui touche. Partant de là, on peut légitimement considérer comme aussi poétiques des démarches qui visent à faire chanter, ou déchanter, ou enchanter... La question est moins celle de l'objectif, du but visé, que celle des moyens pour créer un rapport neuf au réel et à la langue, et celle de l'implication de toute la personne dans ses choix d'écriture. Quand je dis « choix », je m'entends, on ne peut demander à un poète que d'écrire aussi loin qu'il le peut dans l'espace qu'il s'est taillé dans la langue commune. Ce faisant, il est tout à fait possible qu'il dépasse notre capacité d'écoute, ou même d'entente ; cela n'invalide en rien sa tentative. « Il faut aller jusqu'au bout, même pour ne pas vaincre » (Reverdy). »

Antoine Emaz, *Cambouis*, Le Seuil, 2009, p. 20

notes, 1^{er} mars 2009

« Je n'aime pas le dogmatisme aboutissant à l'exclusion, à partir de références obligées. Je reconnais parfaitement la dimension de Mallarmé, Artaud, Ponge, Rimbaud... mais je ne vois pas en quoi cela gêne si je dis que ces œuvres ne m'aident plus à vivre. Ce n'est pas un jugement de valeur littéraire, c'est un constat. Les proses de Jaccottet, les poèmes de Michaux, les œuvres de Baudelaire ou du Bouchet, celles de Follain et Reverdy... pour ne parler que de certains morts, continuent de m'aider à parler, à comprendre, à respirer...

Je ne vois pas en quoi Follain est forcément ringard et Ponge forcément moderne. Je ne vois pas pourquoi Guillevic n'aurait plus le droit d'être cité... Depuis le début de la poésie, chaque lecteur s'approprie dans la masse d'écrits, ce qui lui convient. Donc lire tout, autant que possible. On découvre ainsi les œuvres qui nous concernent, nous accompagnent momentanément, durablement, définitivement... C'est vraiment de l'ordre du chacun pour soi. Il n'existe pas de Panthéon poétique, sinon celui que chacun se fait selon sa culture, son expérience, sa vie, ses désirs... Si quelqu'un me dit que La Fontaine est le plus grand poète français, je ne le prendrai pas pour un crétin invétéré, invertébré intellectuellement, etc...»

Antoine Emaz, *Cambouis*, Editions du Seuil, coll. Déplacements, 2009, p. 54.

[notes, 25 mai 2009](#)

Écriture et voix

Je ne sais pas d'où vient ma voix : elle colle aux mots comme elle peut. Pourtant, j'ai entendu le poème en l'écrivant ; ce n'était pas visuel, c'était d'abord sonore. Le regard pouvait très bien se fixer ou errer sur un coin de table ou de fenêtre ; d'un coup les mots ont rompu cela et occupé tout l'espace mental. D'où venaient-ils ? Je n'en sais rien. À chaque fois, je ne sais rien.

Ils sont venus. Assez pour que je puisse continuer de creuser sur leur lancée ; toujours sans bien comprendre, mais en sachant qu'il fallait continuer. À force, j'ai commencé à voir ce qu'ils disaient, mais dès lors, ça a commencé à freiner. J'ai continué jusqu'à presque plus rien. J'ai continué jusqu'au bout, sur l'erre. Là, en fin de course, un moment, j'ai vu d'où venait le poème mais tout était figé, fixe, fini. J'ai eu froid, je me suis senti seul, peu de temps, mais très seul. Ensuite, je n'ai plus vu la page, ça s'est refixé sur la table, la fenêtre, le pot de fleurs... il était tard.

Le lendemain, j'ai relu les pages. J'ai entendu comme un son faible et il y a eu de nouveau comme un léger décrochement de voix. J'ai commencé à travailler, déblayer, très lentement, comme pour désencombrer la voix qui s'était chargée jusqu'à cesser. Des jours, à écouter, revoir, relire. Il s'agissait comme de fouiller doucement, longtemps. En bout de course, il devait y avoir un poème qui me prenait la voix et ne me laissait plus que l'effort (parfois écœurant) d'émettre. Une chose est sûre : un jour ou l'autre, on perd définitivement la parole. En ce sens le poème est une entreprise désespérée, une sorte de voix de haute-contre, une voix de tête, qui assume déjà la perte de l'organe vivant.

Antoine Emaz, *Lichen, encore*, éditions Rehaut, 2009, p. 29-30.

Contribution de Tristan Hordé

rappel : le livre d'Antoine Emaz, [lichen, encore](#), vient de sortir aux éditions Rehauts.

notes, 9 mai 2011

Je ne sais pas d'où vient ma voix : elle colle aux mots comme elle peut. Pourtant, j'ai entendu le poème en l'écrivant ; ce n'était pas visuel, c'était d'abord sonore. Le regard pouvait très bien se fixer ou errer sur un coin de table ou de fenêtre ; d'un coup les mots ont rompu cela et occupé tout l'espace mental. D'où venaient-ils ? Je n'en sais rien. À chaque fois, je n'en sais rien. Ils sont venus. Assez pour que je puisse continuer de creuser sur leur lancée ; toujours sans bien comprendre, mais en sachant qu'il fallait continuer. À force, j'ai commencé à voir ce qu'ils disaient, mais dès lors, ça a commencé à freiner. J'ai continué jusqu'à presque plus rien. Je voyais mieux, mais c'était de plus en plus lent. J'ai continué jusqu'au bout, sur l'erre. Là, en fin de course, un moment, j'ai vu d'où venait le poème mais tout était figé, fixe, fini. J'ai eu froid, je me suis senti seul, peu de temps, mais très seul. Ensuite, je n'ai plus vu la page, ça s'est refixé sur la table, la fenêtre, le pot de fleurs... il était tard. Le lendemain, j'ai relu les pages. J'ai entendu comme un son faible et il y a eu de nouveau comme un léger décrochement de voir. J'ai commencé à travailler, déblayer, très lentement, comme pour désencombrer la voix qui s'était chargée jusqu'à cesser. Des jours, à écouter, revoir, relire. Il s'agissait comme de fouiller doucement, longtemps. En bout de course, il devait y avoir un poème qui me prenait la voix et ne me laissait plus que l'effort (parfois écœurant) d'émettre. Une chose est sûre : un jour ou l'autre, on perd définitivement la parole. En ce sens le poème est une entreprise désespérée, une sorte de voix de haute-contre, une voix de tête, qui assume déjà la perte de l'organe vivant.

(...)

Antoine Emaz, *lichen, encore*, Ed. Rehauts, 2009, pp 29-30

[Benoît Moreau]

[notes, 29 octobre 2014](#)

« Poésie je ne sais pas. Le mot pèse trop. Page écrite, certes, où peut passer quelque chose que je nomme poésie, par défaut de nom pour ce qui circule dans le poème, irradie à partir de la page arrêtée morte en mots. Ce n'est pas seulement retrouver l'émotion ou la force motrice de l'écriture ou ce qui a provoqué le désir d'écrire. C'est plus que cela, c'est un frôlement sans saisie »

Antoine Emaz, *Lichen, Lichen*, éditions Rehauts, p.85

[notes, 13 janvier 2014](#)

Antoine Emaz vient de publier un nouveau recueil de notes, *Flaques*, aux éditions Centrifuges

« Il faut qu'un poème prenne la forme du vivant, lui-même en perpétuel mouvement. On voit que ce n'est pas simple. Mais le principe est bien celui-là : à un instant précis, du vif se cristallise en mots et invente sa forme. »

« Écrire s'enracine dans un certain nombre de hantises profondes. Même si l'œuvre bouge un peu, c'est toujours pour finalement retourner à ces points d'ancrage qui font l'identité de l'auteur. En théorie, on peut écrire sur n'importe quoi. En pratique, on n'écrit que sur ce qu'il est nécessaire d'écrire. Le reste passe sous silence, ne retient pas la main, ne s'impose pas. »

Antoine Emaz, *Flaques*, éditions Centrifuges, 2013, pp. 28 et 33

[notes, 28 mars 2016](#)

Antoine Emaz publie *Planche* aux éditions Rehauts.

Les mots ont une masse plus ou moins dense, une surface plus ou moins rugueuse. On peut préférer "s'en aller" à "disparaître", ou "mourir"...De même pour tête, face, figure, visage... Selon l'environnement sonore, tel ou tel mot conviendra mieux dans la séquence. Ce n'est pas une affaire de dictionnaire des synonymes ; à force de relectures va affleurer et se loger le mot nécessaire, c'est-à-dire celui qui s'ajustera au mieux dans la suite musicale et rythmique, sans trop bouger le sens. Si l'on veut modifier celui-ci, c'est toute la séquence qu'il faut remodeler. Le plus souvent d'ailleurs, je n'y parviens pas et supprime le passage. Reste à travailler alors la soudure, le contact entre ce qui précédait et ce qui suivait. Boulot de bijoutier, si on veut, avec des pierres et des métaux qui n'ont rien de précieux.

Le carnet comme canalisation. À part les notes de lectures que je rédige toujours sur feuilles volantes, tout le reste arrive dans ces pages. Organisation minimale mais efficace sur une longue période. Une sorte d'archivage automatique. Le carnet garde le brut, l'ordinateur l'élaboré. Partage pratique des tâches.

Antoine Emaz, *Planche*, Rehauts, 2016, p. 33 et 32.

[notes, 18 avril 2016](#)

« Ce que j'appelle "justesse", c'est entendre au bout du poème une sorte de continu sonore sans heurt ni pause ni variation. Que je sois le seul à l'entendre ne change rien à l'affaire : il me faut cette "haute note jaune", stridente faible mais continue. Qu'ensuite le poème soit droit ou cassé, bancal ou équilibré, construit ou ruiné... c'est égal. Je veux ce son.

Ces moments étranges où le poème frôle ; on le sent non pas sous la main, mais à portée de main. Pourtant, si l'on essaie de le saisir, la main ne prend que du vide. C'est bizarre, rien ne s'écrit, mais on a senti dans le corps la possibilité d'un poème, à ce moment-là. Et puis ça s'éteint ; tout reprend son cours normal. Il s'agit bien d'un état mental particulier : comme si toute la tête était en éveil, à un point d'équilibre où un infime déplacement ferait basculer les mots sur la page. Mais on ne sait quoi déplacer, on préfère attendre ; rien ne se déplace ; et ça s'éloigne, sans que l'on ressente aucune frustration. Ça s'est éloigné parce que ça devait, et on reste là, face à la page vide.

Je n'ai pas souvenir d'une seule "angoisse de la page blanche". Ce n'est pas la peur qui interdit d'écrire : les mots ne prennent pas la pente, voilà tout. La langue reste en suspension, dans une sorte de vibration légère, propice, annonciatrice d'un possible poème, et puis non. »

Antoine Emaz, *Planche*, éditions Rehauts

choix d'Isabelle Baladine Howald

[notes, 26 juin 2018](#)

« Et si je lis "un ciel bleu", je vois certes un bleu qui n'existe pas, ou qui n'est pas le bleu présent du ciel, mais au moins je ne vois pas un ciel de couchant ou de pluie. Une sorte de moindre mal. On peut essayer d'accumuler pour préciser, il reste une marge d'inexact, au bout. Donc il n'est peut-être pas utile de surcharger outre mesure. En laissant flotter le bleu, chacun voit son ciel et cela doit suffire, après tout il s'agit simplement de poser le fond de l'air. »

Antoine Emaz, *Prises de mer*, Le Phare du Cousseix, 2018, p.15.

Note de lecture, 20 janvier 2005, *Os*, par Florence Trocmé

Deux lettres, trois lettres, quatre parfois, posées sur la couverture blanche, presque énigmatiques dans leur nudité alors même que l'on peut leur attribuer un sens : tels sont souvent les titres d'Antoine Emaz. Hier, ce furent *C'est, Ras, K.-O, Soir, Sang* ; aujourd'hui sur couverture ivoire, accompagné d'un dessin à l'encre noire de Djamel Meskache, *Os*. Énigmatique lui aussi d'être si nu sur cette couverture.

Ce dépouillement « jusqu'à l'os », on le retrouve à l'intérieur du recueil, merveilleusement édité il faut le signaler tout de suite par Tarabuste. Les textes sont distribués en séquences de quatre, cinq, six poèmes rassemblés sous la houlette d'un vocable, de nouveau court et nu. *Os* (11 occurrences), *Calme* (7), *Ombre* (8), *Peur* (4) et enfin *Vieux* (4), apparu tard dans le livre. Mots tutélaires pour des états récurrents, où la désolation la plus intense alterne avec des répit (ces moments-là ne sont guère autre chose que des répit).

Les textes eux-mêmes diffèrent par leurs formes. Se succèdent ainsi de courts textes en vers irréguliers (ils sont majoritaires), et des paragraphes, très brefs eux aussi, justifiés, comme blocs denses. Avec la ponctuation des dessins à l'encre de Djamel Meskache, échos puissants aux mots d'Emaz (Un Emaz qui aime travailler avec des artistes, on se souvient ainsi de l'étonnant travail d'Anna Mark qui illustre *Lichen Lichen*).

Beaucoup de préliminaires, j'en suis consciente, comme si je retardais le moment d'entrer dans les poèmes d'Antoine Emaz, inquiète que je suis de ne savoir transcrire l'émotion qu'ils suscitent, de ne pas savoir rendre justice à leur force et à leur beauté. Dans ces textes, pas d'adjectifs ou presque, peu d'articles ou plus exactement de nombreux articles comme absents. Des petits tas de mots, « grains de sable », édifices dérisoires devant le vide, le temps, le non-sens de tout. Les quelques rares adjectifs de couleur sont comme décolorés. Le blanc, le gris, le neutre règnent, emblématiques d'une conscience poétique confrontée au vide, à l'absence :

« dans un brouillard de langue
on tente d'atteindre
trouver un passage ».

Le poète semble procéder par soustractions, parfois par ajouts minuscules, comme s'il sculptait ce presque rien qu'il lui est parfois donné d'entrevoir, souvent à la même heure, entre chien et loup
« on est là, on peut
avancer des mots
[...]
on entend ce qui se défait fond ».

À coups d'enjambements, d'agréats, d'éboulis. Comme une sentinelle désolée au bord de la vie qui passe et part. Dans ce neutre, les mots parfois reprennent de la vigueur au point que « peur » saute au visage. Et puis reviennent le marasme, les ombres, l'asthénie mentale et spirituelle. « Et néanmoins » (Philippe Jaccottet), il semble qu'il y ait encore à gagner en arrangeant les mots, non pas gagner quelque chose, plutôt gagner sur... ce serait l'art poétique d'Antoine Emaz. Gagner sur le vide par un « lacs lâche » dans lequel ce que l'on attrape, ce

« n'est pas toujours le grave du temps
on pourrait aussi bien fixer guerre ou fuchsia terrorisme ou glycine »,

tout cela qui s'écrit sans que l'on choisisse
« dans un bougé
fragile et vite de langue un pan d'air ».

Pour capter

« rien qu'une émotion qui tâche de se dire
repousse les mots autant qu'elle les attire
aimante la langue si elle le peut
comme dits de vie débris limaille ».

Car

« On cherche une prise de peu ».

Des formules très courtes, très denses, creusées jusqu'à l'os. Affrontant la nudité :

« Le temps perle et tombe
doucelement la lumière
on s'envase ».

Pas de je ici, mais pas plus de tu. Pas de ponctuation de telle sorte que souvent on ne sait si un mot se lie à sa gauche ou à sa droite. Cette lecture habite à sa manière le corps de celui qui lit.

« On attend, on écoute » :

« dans un très peu d'air qui porte
encore la voix dans le vide ».

Ce livre est bouleversant en ce qu'il révèle

« un peu d'ombre écrite
au bas des choses ».

« Avant que tout soit perdu

parce que tout sera perdu »

Antoine Emaz, *Os*, Tarabuste

Note de lecture, 18 septembre 2006, *De l'air*, par Florence Trocmé

« on tient dans le très peu qui reste »



De l'air, le titre semble presque long pour Antoine Émaz qui nous a habitués à ses *Ras*, *Soirs*, *Os* et autre *Boue*... Surprenante aussi la première séquence du recueil où l'on entend comme un dialogue avec le poète Jean-Luc Parant et sa réflexion infinie sur les yeux : « billes repliées sous leur coque ou bien vitreux les yeux encore ».

Mais passée cette première pierre du gué, on se trouve à nouveau comme en suspens sur le vide gris qu'explore Antoine Émaz depuis plusieurs années : petits tas de mots, drastique économie de moyens, peu de verbes ou d'adjectifs, des constats (tout sauf simples). Couleur dominante, le gris, gris de cendre ou « gris de sel », le noir, le blanc aveuglant ou le bleu du ciel qui est un abîme. Et avec ce peu de choses, le poète parvient à susciter tout un ébranlement, à créer une sensation physique de vide, d'absence, de trou d'air, d'enlèvement dans le temps. Le poème semble naître d'une fragile impulsion arrachée à la force d'inertie sur laquelle le poète « manque d'une prise », impulsion suivie d'une brève montée – faible espoir d'arracher des bribes au vide – puis d'un retour résigné au silence.

Il y a bien quelques éléments tangibles, visites à la mère âgée « fin de course d'un corps / qui rejoint les ombres / déjà en nombre dans la tête », évocations culinaires, bref répit dans la dépression de l'âme mais sans illusion puisque « au bout on le sait / le sac reviendra sur le dos ». Ou même, dure, cruelle, l'évocation de l'alcool. Et le malheur du monde n'est pas absent non plus, on le sent qui pénètre le quotidien via les médias, via les yeux : « pousser l'image hors de l'œil – [...] enfant aux yeux écarquillés sierra leone riant son arme sur le ventre – » Le tout piloté par un ON vague indéfini en lieu et place d'un JE.

Avec ces moyens épurés, sans concession au beau ou au facile, Antoine Émaz creuse une trace profonde : confrontation au vide, à l'absolue solitude contemporaine, au « feu muré », avec en toile de fond cette éthique déchirante : « heure à heure, hâler le jour » ou encore « seulement durer ». Et pour seule justification la recherche d'un « espace encore à ouvrir / avec les dents les mains les mots » pour « ne pas laisser comme c'est », sachant que le poème n'est qu'« une rambarde qui n'enlève rien au vide » mais que cependant « on tient dans le très peu qui reste ». Autant de citations emblématiques de la tension féconde et douloureuse sur laquelle est construite ce très beau recueil.

Florence Trocmé

Antoine Émaz, *de l'air*, *Le Dé bleu*, *l'Idée Bleue*, 2006

[Note de lecture, 10 janvier 2007, revue *NU\(e\)* Antoine Émaz, par Tristan Hordé](#)

Antoine Émaz, une écriture au bord du silence.



Le n° 33 (octobre 2006) de la revue NU (e), coordonné par Philippe Grosos, est consacré à Antoine Émaz. Deux entretiens (avec Monique Gallarotti-Crivelli et avec P. Grosos), deux études (P. Grosos, Philippe Met) permettent d'entrer un peu dans l'atelier d'écriture d'Antoine Émaz et de suivre son parcours. S'ajoutent des poèmes en forme (James Sacré) ou non de portrait (Bernard Vargaftig, Emmanuel Laugier, Antonio Rodriguez, Jean-Pascal Dubost, Jean-Patrice Courtois), gravures et gouaches de Monique Tello. Une bibliographie et des photographies (M. Gallarotti-Crivelli) complètent cet ensemble. Les lectures de l'œuvre et les entretiens sont nourris par les 9 poèmes qu'a donnés Antoine Émaz.

L'écriture d'Antoine Émaz est sans doute toujours « au bord du silence » ; cependant comme l'écrivait Beckett (cher à A. Émaz), « *il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire* » (*L'innommable*). Il faut tenir : « *C'est manifester qu'on est encore vivant avec la langue et le dire dans cette société. Dire qu'il y a d'autres espaces possibles et les maintenir. J'aime le verbe « tenir » puisque la vie te caillasse plus qu'elle ne t'apporte de belles choses. Alors, écrire comme une forme de maintien. Tenir et se tenir, les deux !* » (A. Émaz, p. 22). Résistance dont André du Bouchet a donné un exemple, notamment par son attention au peu, aux choses minuscules ; si Antoine Émaz s'en distingue nettement, c'est qu'il est, lui, sédentaire, du côté du sable, de la terre, et du Bouchet dans la marche, cherchant le ciel. La vie caillasse... Antoine Émaz ne se veut pas poète "engagé", la poésie ne peut se confondre avec l'action pour changer – un peu – le cours des choses, mais ses recueils, souvent perçus sombres sinon nihilistes, ne sont pas indifférents à l'Histoire, aux tensions et aux luttes dans la société. À leur manière : sa poésie est fondée sur les éléments du réel, quels qu'ils soient, le prunus du petit jardin ou l'odeur du potage poireaux-carottes. On pense à Reverdy, qu'Antoine Émaz cite volontiers. Ajoutons que cette poésie fondée sur l'expérience n'est pas une poésie du *je* : le *je* s'efface dans le poème, devenant *on* pour que lecteur puisse s'emparer du texte et lire *je*, parce qu'il s'agit toujours de « *faire circuler l'émotion* ».

C'est bien l'émotion, le choc du réel qui suscite l'écriture. Quelques phrases, quelques vers, trois mots notés dans le carnet fourre-tout qui seront parfois repris sans changement, plus souvent réduits, gommés. Donc pas d'écriture automatique, les proses ou les vers naissent toujours du réel, mais sans parti pris théorique préalable : « *J'avance aveugle, mais il faut, au bout, que j'arrive quelque part, et que je puisse voir le trajet* ». Il y a chaque fois nécessité du vif, de la tension dans cette poésie du vivre.

D'autres thèmes sont abordés, notamment celui de la réception de l'œuvre et, par ailleurs, de l'attachement d'Antoine Émaz à la publication chez de "petits" éditeurs (Tarabuste, Deyrolle, Le Temps qu'il fait, Le dé bleu, etc.). Le choix se justifie évidemment par la relation de confiance qui s'établit entre l'auteur et l'éditeur, mais aussi contre la logique jamais démentie des grandes maisons de rentabilité maximale, sans souci de promouvoir la poésie qui se fait. Le choix devient, clairement, une question de morale.

On retiendra encore dans ce numéro de NU(e) les remarques de P. Grosos sur la place du végétal dans les recueils, qui conclut : « *La poésie est l'énoncé du besoin, et non du désir, demeurerait-il désir par-delà sa réalisation. Nous ne désirons pas les plantes. Elles s'imposent à nous comme ce dont nous avons besoin, poétiquement besoin, pour être ce que nous sommes.* » Quant aux analyses de P. Met, elles portent sur l'esthétique de la banalité et l'attention d'Antoine Émaz aux « *voix émanant d'autrui dans un contexte qui ne soit pas de simple interlocution, mais d'écoute alentour, au quotidien.* [...] *Le spectre acoustique ou vocal est certes d'une grande amplitude, mais c'est toujours [...] des (points) limites de la langue et de la voix qu'il s'agit en*

définitive. » Parcours passionnant : le chant (Kathleen Ferrier), le cri, le babil – le fragment de conversation noté et restitué –, l’aphasie, qui débouche sur une opposition entre *style* et *voix* : « *Le style est du côté de la reproduction ; je deviens visible parce que je me répète. La voix est du côté de l’ouvert ; elle ne sait où elle va [...]. Si le style est du côté d’un livre, voire de quelques livres, la voix prend rendez-vous avec l’ensemble du travail réussi ou échoué, imprévisible* ».

Tristan Hordé

On ne peut conclure sans proposer un des poèmes d’Antoine Émaz publiés dans NU(e) (page 38) :

Calme

la lumière tourne
lente

c’est un jardin l’hiver
en fin d’après-midi

la maison calme

Il faudrait que les mots ne fassent pas plus de bruit que les choses qu’on les entende à peine dire
la table l’herbe le verre de vin comme une vaguelette une ride de son sur la vie silencieuse quasi
rien

le frigo vibre

entre vert et jaune
la glycine hésite
pour son restant de feuilles

tout se tient
et tremble

[note de lecture, 18 février 2008, *Peau* par Valérie Rouzeau](#)

Construit comme les précédents livres, *Ras* et *Os*, parus aux mêmes éditions Tarabuste respectivement en 2001 et 2004, *Peau* témoigne de l'expérience du sujet entre ce qu'il nomme le « dedans » et le « dehors », adoptant en vers et en prose la forme datée d'un journal mais journal de bord (on pense à Reverdy, l'un des « phares » d'Émaz) plutôt que journal intime, journal de bord dans le sens où il s'agit de mener son embarcation dans la vie quotidienne, de tenir la barre et de tenir tout court malgré tout : « Poser le corps comme un sac de patates ou un pack de vittel ». . . Le poète sait dire la routine, la fatigue, la vieillesse, l'ennui, la solitude comme personne, et aussi bien se faire l'écho des nouvelles du monde, son « journal » intégrant alors telle ou telle information perçue, passée par le tamis des médias (télévision, radio).

Corde, 2 (11.12.05)

à un moment du soir
reste la fatigue
la loque
du jour on lave vite
en mots comme on peut

on repasse on plie on range
reste un peu de place
en haut de l'armoire
à gauche
un vide

on a encore
du temps

Encore une fois cet auteur qui a pris le parti d'employer les mots les plus usés, les plus banals de la langue, les plus simples en apparence réalise un chambardement poétique véhiculant pensée complexe et émotion sans emphase. La table dressée en fin de volume est à elle seule un texte d'Émaz : « Trop, 1 (18.09.05) / Seul, 1 (24.09.05) / Vert, 1 (31.09.05) » etc. presque une litanie (Trop / Seul / Vert / Lie / Lie / Trop / Corde / Seul / Trop / Corde / Vert / Seul / Trop / Corde / Lie / Seul / Trop / Vert / Lie / Vert / Corde / Seul / Lie / Trop / Lie / Seul / Corde / Vert / Corde / Vert) ; Émaz qui depuis des années maintenant accomplit une œuvre remarquable, on pourrait tout citer. Jusqu'au jargon indéchiffrable des résultats d'une analyse de prise de sang, indéchiffrable et pourtant au plus près de l'état des lieux si l'on peut dire les choses ainsi, peut-on demander au poète de mettre davantage sa « peau » sur la page ?

Valérie Rouzeau

Antoine Émaz, *Peau*, avec des encres de Djamel Meskache, Tarabuste, 2008

[note de lecture, 9 janvier 2009, Actes du colloque Antoine Emaz, par Tristan Hordé](#)



L'Université de Pau se soucie depuis plusieurs décennies d'organiser des colloques autour de poètes contemporains, d'Yves Bonnefoy à Jacques Réda, de Pierre Oster à Jude Stéfan et de Salah Stétié à James Sacré. Yves-Alain Favre, puis Christine van Rogger-Andreucci en ont été les chevilles ouvrières ; tous deux disparus, Jacques Le Gall poursuit la tâche. Les actes du colloque consacré à Antoine Emaz les 13 et 14 mars 2008 réunissent quinze contributions, des poèmes inédits et des extraits de *Cambouis*, notes sur la poésie à paraître en 2009, une bibliographie ; ils donnent aussi à lire après les exposés un beau poème de James Sacré inspiré par *Caisse claire*¹, anthologie de poèmes d'Antoine Emaz.

Les études, pour l'essentiel dues à des universitaires, s'attachent à l'ensemble des écrits, proses et poèmes, à un recueil (*Boue, Os, De l'air, Caisse claire*), à un poème (*Poème du mur, K.O.*), aux notes de travail² ou à des motifs : le rapport au temps, à la mémoire, l'expérience du dehors et celle de l'écriture, la boue, le jardin. Les contributions se recoupent parfois et supposent une bonne connaissance du travail d'Antoine Emaz, ce qui est un peu la loi du genre.

Plusieurs réflexions portent sur la poétique d'Antoine Emaz, avec des points de départ différents. À partir d'une étude du *Poème du mur* et avec l'appui d'études de philosophes (notamment Husserl), Jean-Patrice Courtois creuse la question de l'évidence, « *mode d'apparaître d'un événement sans l'événement de sa formulation* » ; ce qui revient à définir l'ordinaire des jours explorés par le poète comme « "*sans origine*", avec des commencements quelconques ». La manière de voir rejoint ce qu'écrit Jacques Le Gall, pour qui le travail d'Antoine Emaz se définit comme des « *commencements toujours recommencés* » ; on pense à une note de *Lichen, lichen* : « *Écrire, c'est peut-être risquer une parole en deçà de la question, avant ce qui deviendrait question si l'on travaillait dans l'ordre de la pensée* » (p. 22). Citons encore Jean-Patrice Courtois, pour qui l'évidence « *est le support négatif de la vérité qu'elle peut véhiculer, à savoir qu'il n'y a pas d'évidence au cœur de la temporalité de l'ordinaire alors même que c'est ce qu'il faut chercher.* »

Sans renvoi à des références philosophiques, la lecture de Jacques Le Gall des notes sur la poétique met au jour précisément toute une série de tensions qui ne sont pas étrangères à la notion d'évidence – l'évidence impossible. Ces tensions (non pas oppositions) sont évidemment lisibles aussi dans la poésie, plus ou moins nettement selon le moment de leur publication. Tensions – parce qu'il y a « *fêlure, blessure, bien sûr : on n'écrit pas sans cela* »³ –, tensions entre la langue et la vie, le personnel et l'impersonnel, le dedans et le dehors, les limites et le hors-limites, la trace et la disparition, l'usure et la révolte, les doutes et la confiance. On ne dispose pas à l'issue de cette étude d'un "guide", mais de moyens pour s'orienter et organiser sa propre lecture.

D'autres interventions dans ce colloque s'attachent aux contenus des livres, à l'écriture poétique aussi : on lira le parcours de Jean-Yves Pouilloux⁴ dans une séquence d'un recueil (*Boue*), et sa description précise de l'« *exercice impitoyable de la réticence* » qui caractérise le travail d'Antoine Emaz, cet effort qui le conduit toujours au « *refus de la forme prédéterminée* » comme le montre dans sa contribution Catherine Soulier.

La question des influences est également étudiée, par Michel Collot, à travers la pratique des notes et dans les poèmes. Antoine Emaz a souvent dit sa dette à l'égard de Reverdy – il lui a

consacré une thèse de doctorat – et c’est cette influence qui est dégagée ici, souvent par la mise en parallèle des textes. On peut en effet rapprocher des propos. Je relis Reverdy : « *Le poète doit voir les choses telles qu’elles sont et les montrer ensuite aux autres telles que, sans lui, ils ne les verraient pas* » (*En vrac*, p. 96) et Antoine Emaz : « *Un poème, c’est peut-être découvrir (ou révéler ?) la profondeur de l’immédiat* » (*Lichen, lichen*, p. 69). Pour l’un et l’autre, c’est le cours habituel des jours qui compte, c’est là qu’est vécue l’émotion, et « *un poème, c’est toujours de la langue sur une émotion qui rend muet* »⁵, et Michel Collot relève, avec d’autres points communs dont la fréquence chez les deux poètes de certains mots (*on, rien*, notamment), que Reverdy est régulièrement cité dans les poèmes⁶. Tout cela est indiscutable, mais la proximité des positions vis-à-vis du rapport entre écriture et réalité n’empêche pas du tout une création originale : c’est bien là la conclusion de Michel Collot. La séparation entre Reverdy et Emaz, parmi d’autres points, est d’ailleurs claire sur le statut de l’image quand on relit *Lichen, lichen* : « *Je repense à ce que Reverdy écrivait à propos de l’image et de son nécessaire détachement d’un cadre spatio-temporel précis. Il y a quelque chose de cela dans mon délavement, ma façon d’anonymer assez pour ne garder qu’une situation quasi impersonnelle. Mais Reverdy visait une sorte d’éternité, pas moi...* » (p. 83).

On voudrait insister sur l’intérêt des actes de ce colloque, qui compléteront des ensembles déjà consacrés à Antoine Emaz, comme le dossier de la revue *NU(e)*, n°33, en septembre 2006, ou celui du site www.remue.net de François Bon et Ronald Klapka en juin 2002.

Contribution de Tristan Hordé

Actes du colloque Antoine Emaz, textes réunis et présentés par Jacques Le Gall, supplément Triages, éditions Tarabuste, 2008, 23€

¹ *Caisse claire, poèmes 1990-1997*, anthologie établie par François-Marie Deyrolle, postface de J.-P. Courtois, Points/Poésie, 2007.

² *Lichen, lichen*, éditions Rehauts, 2003, et *Cambouis*, éditions Rehauts, février 2009.

³ *Lichen, lichen*, p. 40.

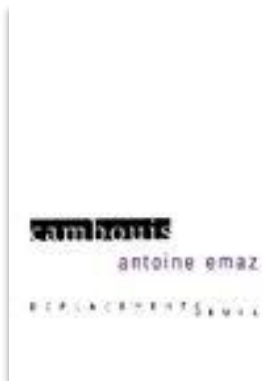
⁴ Jean-Yves Pouilloux présente, modestement, son travail dans la continuité d’un excellent article de Chantal Colomb à propos d’Antoine Emaz, "Le poème comme refus de l’informe", que l’on pourra lire sur la Toile : http://pretexte.club.fr/revue/critique/articles_fr/articles/emaz_le-poeme-comme-refus

⁵ Antoine Emaz, *Cambouis*, cité par Jacques Le Gall.

⁶ Antoine Emaz cite régulièrement d’autres écrivains, par exemple dans *Peau*, du Bouchet, Baudelaire, Paul de Roux, Pascal, Lamartine...

[note de lecture, 3 mars 2009, Cambouis, par Tristan Hordé](#)

La faiblesse du moi, la présence de zones d'ombre, l'absence de maîtrise ... tout cela est vrai et détermine l'écriture.
(A. Emaz, *Cambouis*)



Cambouis est le second livre d'Antoine Emaz composé d'extraits de ses carnets, qui sont aussi un réservoir de matériaux pour les poèmes. L'ensemble diffère de *Lichen, lichen*¹, construit également à partir de la même source mais plus strictement consacré à l'écriture : ici, les notes débordent de ce domaine sans pour autant prendre l'aspect du journal. *Cambouis* réunit donc des fragments du travail très artisanal que poursuit Antoine Emaz, avec ici et là des traces de la difficulté de vivre et de la mélancolie qui parfois submerge — toujours discrètes, pudiques. Les carnets eux-mêmes sont présentés comme des « zigzags mentaux » ; on n'y lira pas une pensée qui organise un "art poétique", mais plutôt des réflexions et remarques sur quelques points dans sa pratique d'écrivain.

À ce propos, l'une des notions les moins mises en avant dans un art poétique est celle de travail. Elle est ici bien présente, d'abord et clairement par le titre choisi, *Cambouis*, qui évoque la graisse usée d'avoir trop servi. Écrire exige une besogne sans éclat, obscure, et l'on est loin de l'idée toute faite, conventionnelle, de l'activité de l'écrivain : « *On ne peut pas avoir les mains dans le cambouis et la tête dans l'éther* ». De ce travail, il ne reste rien de visible (cela est préférable !) pour le lecteur : le poème a été menuisé, pour reprendre le vocabulaire d'Antoine Emaz, parce qu'il « *faut à la fois mettre les mains dans le cambouis, et se les laver* ». C'est grâce au temps passé à reprendre, « *à tailler ras et voir ce qui reste* », à trier et éliminer, à tout le « *côté cambouis ou cuisine* », que le lecteur pourra être touché par le poème. L'émotion, justement, est un des motifs centraux dans la réflexion d'Antoine Emaz.

« *Un poème, c'est de la langue sur une émotion qui rend muet. Il va contre ce mutisme* ». Aller contre ce qui laisse interdit implique une distance par rapport à ce qui a été vécu, un décalage dans le temps : un poème n'est pas le compte rendu d'une expérience, ni une improvisation à partir d'un choc. Ce qui a ébranlé à un moment donné n'est pas restitué, ni restituable. C'est « *le travail de langue* » qui donne une forme à l'émotion, de sorte que l'on ne passe pas du fait à son équivalence, mais que l'on cherche à « *capter quelque chose de juste comme un reflet de la réalité* ». La commotion ne dépend d'ailleurs en rien de l'importance d'un fait, la floraison de la glycine pouvant susciter l'écriture autant qu'un événement tragique.

La question du rapport entre le poème, les mots et la réalité est un des motifs les plus récurrents dans *Cambouis* — « *comment écrire ce qui est* ». D'où les retours sur la relation entre le mot et la chose. Antoine Emaz écarte clairement (« *Bien sûr que le mot n'est pas la chose* ») le cratylisme, il refuse de briser le lien entre mot et chose dans la mesure où le mot (table, pivoine) évoque l'objet ou la fleur « *dans la conscience du lecteur* ». C'est à partir de cette « *empreinte du réel* » que l'écriture se construit :

C'est tout ce dont j'ai besoin, mais j'en ai besoin car je ne sors pas de la case réel. J'ai donc besoin de cet accord mot/chose au début comme socle, et/ou à la fin comme retour à la réalité rugueuse.

* * *

Pas seulement trajet esthétique, prise de conscience, nécessité d'expression, catharsis d'une expérience, interrogation morale... le poème est possiblement tout cela à la fois, avec, selon le cas, une insistance sur telle ou telle dimension. Ce qui est clair, c'est le mouvement de la réalité à la réalité : un détour en mots pour finalement faire face au réel.

Antoine Emaz revient plusieurs fois sur cette question, y compris en évoquant la manière dont elle est abordée, bien différemment, par Ponge. C'est rappeler que l'écriture ne naît pas du seul vécu présent, dans le retrait. Il y a la mémoire (« *Mémoire, lie du temps* »), celle de son temps propre², celle vivante aussi des œuvres. Ici, un lien entre un poème et une séquence du *Septième sceau* de Bergman, là dans une série de notations sur l'été un fragment de titre de du Bouchet, « *Chaleur vacante* ». Des vers aussi restent ancrés et reviennent : *Le front au vitres / Comme les veilleurs de chagrin* (Éluard) ; un alexandrin des *Tragiques*, *Comme un nageur venant du profond de son plonge* – mais le vers suivant de D'Aubigné est sorti de la mémoire, *Tous sortent de la mort comme on sort d'un songe*. Un vers de Nerval, commenté dans un autre endroit de *Cambouis*, une allusion précise à Klee, une autre à un texte de Jaccottet sur les pivoinies ; etc. Tous éléments qui, à des degrés divers, nourrissent le travail : « *il serait faux de croire que le poète invente tout. Il hérite tout autant, recycle, recrée dans une avancée personnelle lente mais prise dans celle, collective, des « horribles travailleurs »*³.

C'est la manière dont sont vécus les jours qui est à l'origine de l'écriture : « *On écrit sans doute parce qu'on n'a rien d'autre pour tenir droit dans un monde de travers* ». Refuser l'ordre établi, l'uniformisation, supporter fêlures et tensions : les notes à ce sujet, limitées en nombres, éclairent les derniers livres d'Antoine Emaz en ceci qu'elles écartent l'idée d'un poète "pessimiste" ; ainsi : « *Je ne me reconnais ni dans l'affirmation, ni dans le doute, ni dans la négation. Plutôt une confusion de tensions. C'est de là que j'écris, comme à travers* ». Sur ce sujet comme sur d'autres non abordés ici, est exposée, littéralement, toute la complexité du travail d'écriture dans sa relation avec le vivre. Un exemple, encore : à propos de *OS*, titre d'un de ses livres, Antoine Emaz déploie la polysémie : ce qui reste, problème, « *Ouvrier Spécialisé (le poète est-il autre chose ?)* », carcasse, ossements...
Cambouis : à lire lentement et à relire.

Tristan Hordé

Antoine Emaz
Cambouis
Seuil, collection Déplacement, 2009

¹ *Lichen, lichen*, éditions Rehauts, 2003.

² Voir par exemple les souvenirs d'enfance dans *Peau*, Tarabuste, 2008.

³ On reconnaît, dans ces « horribles travailleurs », Rimbaud dans sa lettre à Paul Demeny : *Qu[e le poète] crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !* »

[note de lecture, 2 juin 2009, *Lichen, encore*, par Tristan Hordé](#)



Les hasards de l'édition donnent à la lecture, après *Cambouis*, un second volume de notes d'Antoine Emaz. Des réflexions sur le travail du poète, oui, mais aussi sur la lecture d'un article, sur la vieillesse, sur les petits riens du quotidien. Certains passages pourraient être datés, mais le livre n'a rien d'un journal : à trois blocs de "Notes" et trois séries titrées "Pensée effilochée", s'ajoutent trois ensembles construits autour d'une notion ou d'un thème, tous tirés des carnets qu'Antoine Emaz noircit chaque jour.

L'ensemble le plus homogène, "Traverses", termine le livre. À partir de citations d'auteurs qu'il apprécie, Reverdy, du Bouchet, Jaccottet, Jabès, Sacré, Antoine Emaz propose une synthèse de ses choix d'écriture, synthèse dans laquelle il refuse notamment de fixer ce que peut être la poésie :

La poésie ? Un pur travail de langue, une défaite de la pensée, le développement d'une exclamation, une adhésion au monde, une tour d'ivoire, un cœur frappé, un jeu intertextuel, une production sous contrainte... La poésie peut être tout cela, tour à tour, avec plus ou moins de ceci ou de cela selon chaque poète, chaque poème.

Antoine Emaz lui-même ne passe pas d'un "ceci" à un "cela", suivant une voie droite quant à ce qui suscite l'émotion et, de là, l'écriture : le réel, un élément du réel. Ensuite, le travail de la langue n'a qu'un but, atteindre la justesse pour « mobiliser tout l'être [...] dans un rapport [...] de reconnaissance humaine ». Dans ce cadre, on peut penser que l'effacement du *je* et sa substitution par le *on* facilite l'inclusion du lecteur.

Un autre ensemble, sous le titre "Écriture et voix", réunit des remarques sur le surgissement du poème et, par ailleurs, sur la lecture à voix haute d'un poème. Le passage de l'émotion, qui « laisse sans voix », à la venue des mots qui submergent et sont entendus (« ce n'était pas visuel, c'était d'abord sonore ») demeure mystérieux pour le poète, quasi inanalysable — comme il l'était pour André Frénaud, qui a évoqué à plusieurs reprises un processus de création assez proche de celui rapporté dans *Lichen, encore*. Le poème écrit, Antoine Emaz explique que, pour lui, la lecture à voix haute n'est satisfaisante que s'il parvient si peu que ce soit à « rejoindre à l'aveugle ce qui a donné naissance au poème » ; corollaire : un acteur « ne dit pas le texte, il dit son texte ». Toutes ces remarques, extrêmement aiguës, ont un intérêt général pour la lecture de la poésie. On y ajoutera la distinction, qui mérite d'être approfondie, introduite entre *style*, « du côté de la reproduction », et *voix*, « du côté de l'ouvert » : « Si le style est du côté d'un livre, voire de quelques livres, la voix prend rendez-vous avec l'ensemble du travail, réussi ou échoué, imprévisible. » Pour les pages consacrées à "Sensation", elles se développent après deux citations de Reverdy, liant mémoire et sensation : la sensation neuve rend muet, et établissant un parallélisme entre cet écart nécessaire et l'usage des mots :

Ce n'est que lorsque la mémoire entre en résonance avec maintenant que je peux me trouver à bonne distance pour éventuellement écrire. De même pour les mots : les seuls que l'on puisse correctement manier sont ceux que l'on a bien en main, à force de les avoir usés.

L'ensemble des "Notes" m'apparaît comme une manière de journal intellectuel, souvent voué à la lecture ou au travail quotidien d'écriture (« Attente. [...] J'attends qu'émergent des mots »), à la relation à autrui, au corps, à la maladie. Bribes parfois elliptiques qui poursuivent une réflexion dont le lecteur n'a pas tous les éléments (par exemple, un commentaire de ce qui a été dit à un colloque consacré à son œuvre) ou amorcent une réponse à une critique faite par un ami. Fragments sur la relecture de ses livres, sa manière de travailler, ses limites. C'est alors, régulièrement, que le sujet

Antoine Emaz se découvre, non pas dans une intimité qui n'a pas à être écrite mais dans la difficulté de vivre qui est le lot commun.

Faudrait un sursaut de main, un levier pour soulever cette mélancolie massive, collante, face au monde et à vivre. Repartir du mimosa par exemple qui boule jaune dans mon coin clope au lycée. Ou bien cette nécessité de la révolte pour refuser cette vie — peau de chagrin imposée au plus grand nombre.

Ces notations sont parfois lacunaires, réduites au squelette comme souvent dans un journal, au point de devenir des invitations à la rêverie :

Dissipation. Évaporation. Recentrer, obliger à recentrer. Taire tout. Nuit calme autour, vacarme intérieur. Retrouver la nuit, l'épais de la nuit. Michaux.

Beaucoup plus brève est la série des "Pensée effilochée". On y retrouve, à très peu près, tous les motifs des autres séquences, mais parfois sous une forme aphoristique (« *La poésie somme la vie* », « *La poésie : solitude et fraternité* », « *Ne pas demander à la vie, prendre* »). Beaucoup sont construites sur un jeu de mots, ce qui est inhabituel dans les textes d'Antoine Emaz (« *Le jardin goutte. On n'y voit* »), et l'on entend parfois sa voix et son rire (« *Rien à cirer sauf mes chaussures, et encore pas souvent* »).

On voit bien que ces séquences tournent autour de ce qui, toujours, suscite l'écriture pour Antoine Emaz : le regard sur le monde (qu'il s'agisse d'un visage, de l'odeur de la mer ou d'une glycine) d'où naît une émotion. La forme fragmentée, sauf pour "Traverses", conduit le lecteur à relier les propositions : Antoine Emaz, pas plus que les auteurs qu'il cite, ne souhaite organiser un art poétique.

Contribution de Tristan Hordé

Antoine Emaz

Lichen, encore

Éditions Rehauts, 2009

15€

[note de lecture, 6 janvier 2010, *Jours/Tage*, par Florence Trocmé](#)

*L'attente frêle**



Dans les tout derniers jours de décembre 2009, Antoine Emaz a publié *Jours/Tage*, aux excellentes Éditions en Forêt/Verlag Im Wald ; éditions dirigées par Rüdiger Fischer, qui fait un travail remarquable de [passage](#) (entre poètes français et poètes allemands, notamment).

Voici donc une édition bilingue et pour le lecteur français, davantage habitué à l'inverse, l'occasion d'une expérience très intéressante, lire la traduction en langue étrangère d'un poète français.

Il se peut qu'ici cela accentue l'effet que l'on ressent en lisant les poèmes d'Antoine Emaz, celui d'une familière étrangeté et d'une très fine et subtile mais profonde déstabilisation.

Le livre est constitué de plusieurs courtes séries, cinq ou six poèmes pour une seule date, en une petite quinzaine d'étapes, comme autant d'arrêts dans le temps. Avec souvent un thème dominant, reflet du visage dans une vitre, peur, mère, mort. Avec aussi, constante, comme une petite *insistance*, un refus de laisser le terrain au gris, au vide, au rien, pourtant très présents, auquel on se confronte, jusqu'au malaise souvent. Les mots, à distance parfois sur la page, semblent tisser une sorte de piège, un réseau. Ainsi de *molle*, *fouaille*, *comble* (7), comme des grumeaux dans le tissu du gris. Parfois un verbe clôt le poème, « on comble », « ça revient ». Il y a une posture de constat. On est là, on regarde, on fait un constat, la plupart du temps froid et dur. Il s'agit de mettre en face la vie et son travail de « treuil deuil » dans « la colle du réel ». Chez Emaz, le réel est à la fois collant et fuyant. Collant parce que trop près, impossible à appréhender. Fuyant, parce qu'il s'évanouit dès qu'on se focalise sur lui. Alors, ce qui est donné à lire, c'est la lutte, sans aucune illusion, une lutte lasse, une lutte sans cesse au bord de cesser mais qui néanmoins continue, ahanant, s'arrête et reprend : « le poème tangué là dans le doute de laisser faire ou bien d'encore parler charcuter la langue ». Le poème naît très exactement là, dans ce refus, dans ce désir de rester à la « table ancre enclume », à dresser un « paysage de poche », en s'accrochant aux mots (ancre) et en les pliant à sa tentative de dire (enclume). Même si « les mots bougent peu / ils vibrent/on les déplace doucement ». Dans ces quelques mots, toute la tentative d'Emaz sans doute. Avec son attention de toujours aux mots simples, un soin même du mot simple, on le *déplace doucement*, on le sait fragile et malade. Et toujours « même pas peu / moins / pas rien » (123) : c'est dans ce minuscule espace entre moins que peu et un peu plus que rien que tout se joue, que s'écoute cela qui parle, très bas « quoi insiste / dans l'écart // sa transparence de vitre. »

On continue même si « le poème bouge les mots / pas les lignes de force », il ne faut pas renoncer, ne serait-ce que parce qu'« on réduit déjà tant / les morts / à leur seul nombre » : apparition ici très discrète, presque subliminale, de l'actualité, de la violence du monde, des attentats.

On note aussi le jeu constant du vide et du plein et surtout une extrême porosité de la conscience. Il y a un envahissement perpétuel par le dehors, une intrication constante du dehors et du dedans, avec une spatialisation des affects « sur le devant de la tête » (13) ; et ces images « comme un papier peint dans la tête », avec « un bruit de rien sur les mots/crevés comme des pneus. » (17).

Ou encore les murs « ces murs dehors /on les retrouve dedans. »

Pourquoi cette parole simple, dénuée d'artifices, touche-t-elle si profond ? C'est l'énigme de cette poésie, une énigme que l'on peut creuser à partir d'un texte de la page 31 : « sensations mortes restées vives // corps armoire où s'entassent/les vieux draps lourds pas housses / brodés

interdits / en lit médicalisé ». Il y a dans ces quatre derniers vers une concentration extrême du réel extérieur, du ressenti et des souvenirs accumulés, personnels et impersonnels, une sursaturation d'affects. De l'armoire du corps, on glisse aux draps (housse, pas housse, le temps jadis), draps brodés (le jadis encore, allusions à la mère, à l'enfance, aux aïeules ?), puis au lit médicalisé et, on le suppose, le dépit de la mère de ne pouvoir apporter, là, ses draps chéris. Le temps joue (a du jeu) dans cette strophe, constamment d'avant en arrière et l'identité fluctue de même, celle de la mère, celle de l'auteur. On peut noter au passage l'extraordinaire aptitude de cette poésie-là à rendre l'emmurement des personnes âgées.

Le deuil traverse les pages, mais en passager, comme il traverse les jours. Il y a une extrême honnêteté morale et intellectuelle chez Antoine Emaz. Il ne triche pas avec les faits, ni avec ses pensées. Il dit ce qui est, l'ambivalence qu'il éprouve envers sa mère, il ne pare pas, il n'embellit pas, il ne truque pas : « c'est dit fait clos » (89). Ou encore « Rien d'imaginé / tout est » (105). Rien de projeté, d'imaginé, mais du senti, du ressenti, éprouvé mais pas interprété. Ce qui n'empêche pas parfois des formulations très fortes comme ce « jour n'en finit pas de s'éteindre / sous la cendre » (77). Et ce « de toutes façons / pas de rechange à vivre. » (117) qui pourrait presque devenir une expression courante dans la conversation entre humains. Ceux qui ont une connaissance, même modeste, de l'allemand, pourront essayer d'approfondir leur perception des poèmes par la transcription qui en est donnée par Anne-Sophie Petit et Rüdiger Fischer. Et augmenter leur chance sans doute d'éprouver ce qu'Antoine Emaz nomme un « bougé de langue sans mots ».

Contribution de Florence Trocmé

Antoine Emaz

Jours/Tage

Traduction en allemand de Anne-Sophie Petit et de Rüdiger Fischer

Éditions en Forêt / Verlag Im Wald

12 €

*EXTRAIT

même pas un peu
moins
pas rien

un battement de cœur qui dure
l'attente frêle
cette tension
affût

quoi insiste
dans l'écart

sa transparence de vitre

[note de lecture, 14 janvier 2010, *Jours/Tage*, par Tristan Hordé](#)



Jours recouvre en 13 ensembles une durée d'un peu plus d'un an, du 17 mars 2007 au 9 juin 2008 ; les dates ne font pas du livre un "journal", mais renvoient à des moments d'écriture dispersés. Dans ces ensembles, le premier et le dernier contiennent un poème relativement long (respectivement 8 strophes de 4 vers et 12 strophes de 3 vers), forme inhabituelle dans l'œuvre d'Antoine Emaz. Quant aux motifs du livre, ils s'organisent à partir d'un événement central, la mort de la mère : elle suscite des images du passé, elle oblige à s'interroger sur la finitude ; plus : elle contraint à questionner ce qu'est la poésie devant (?) la mort. Ajoutons qu'une image tient ensemble les thèmes, celle du vide, de l'absence qui ronge la « *masse tranquille* » des jours ; le mot "*vide*" lui-même apparaît à plusieurs

reprises, seul ou non (« *la tête chambre vide* », « *vide à dire* »), accompagné de toute une série de termes liés à la même notion ; notamment : *mur blanc, nuit blanche, sommeil, effacement, rien*.

La première mention de la mère est sous la forme d'une image de son visage, d'une image sans vie, prise dans un anonyme photomaton, sans même les couleurs du vivant. Personne ne l'a alors regardée et c'est une image morte d'avant la mort, ce que répète le vocabulaire et la reprise de la consonne : « *inerte image / momie maman / muette* ». C'est ensuite la mère à l'hôpital avec le lit, ou le fauteuil, ou le déambulateur, lieu à la fois rassurant — rien ne peut arriver dans cet espace restreint —, et inquiétant — la maladie impose l'immobilité, le retrait, la coupure d'avec l'extérieur, ce que suggère la seule action possible : baisser ou lever le volet avec une manette. la parole n'existe qu'au cours de la "visite", moment où le "je", quasiment absent dans les livres d'Antoine Emaz, apparaît : c'est celui de la mère, qui se plaint de tous ces vivants restés dans le monde, qui rappelle tous les interdits de l'hôpital (ne pas fumer, ne pas boire de bière) et refuse la fin proche. La fin proche d'une vie « *sans histoire* » — vision beckettienne — qui renvoie le sort de la mère au drame collectif :

*une longue vie sans trace aucune
sauf dans quelques mémoires
qui se perdent*

*un rouage édenté tourne à vide
patine
d'autres s'activent sur la chaîne
s'exténuent
d'autres se préparent à s'activer
s'exténuer*

ça continue

Dans les derniers jours, le corps de la mère semble se vider de sa substance, de sa voix, comme s'il allait progressivement s'effacer. Après sa disparition la nuit — le temps du vide —, devenue « *momie neutre* », c'est l'enterrement, le cimetière ; il y a un contraste fort entre la manière dont est décrit le travail du fossoyeur pour descendre le cercueil dans la fosse — la phrase est construite classiquement —, et ce qui est ressenti ; les mots sont alors juxtaposés, simplement introduits par *c'est* : « *maintenant c'est simple seul / calme silence tranquille / et large lumière faible / l'hiver /*

les tombes ». Le jardin, lieu de la paix dans la symbolique d'Antoine Emaz, devient le lieu du repos éternel. Une vie achevée, une « *fin d'histoire* » : que reste-t-il ? Tout se perd, l'espace personnel de la mère est transformé, et rien autre que des images ne subsistera pour quelques proches ; « *on se dit que c'est* », plus loin : « *encore vivre / quoi / vivre* » et : « *c'est* », titre d'un recueil d'Antoine Emaz paru en 1992.

La finitude ne peut se penser — « *d'évidence / le tas d'os / ne va pas de soi* » —, seulement les atteintes du temps, l'usure des corps semblable à celle des choses puisqu'ils sont « *amas de cellules* », « *molécules / en sac de peau* », et qu'ils finissent par n'être qu'un « *grand vrac de cadavres* ». Cependant, la longue hospitalisation et la mort au bout ont agi comme un "activateur" de mémoire. Mais ce qui remonte à la surface des jours anciens, ce sont des couches sans lien entre elles, pas plus apparemment qu'avec le présent ; ce sont des gestes, des bruits, des couleurs, des cris, sans continuité. « *Bloc* » insécable du « *trou noir de mémoire* », de la « *mémoire noire* », qui livre des images non sollicitées, sans rien de lyrique comme on imagine les souvenirs : « [...] *c'est masse caillou cœur obscur posé tombe de basalte ou marbre noir charbon ardoise mais / bloc / poussier aggloméré collé compact* », « *crasse* ». Ce n'est qu'après la disparition de la mère que le vide est perçu autrement, que le refus du "rien" est affirmé, notamment avec le souvenir d'un objet de l'enfance, une boule de verre avec Tour Eiffel dans laquelle la neige tombe indéfiniment ; tout se passe alors comme si la lourdeur du passé s'atténuait : le ciel n'a plus la couleur de la cendre, et s'impose

*l'air sans poids la transparence étale
du jour enfin dedans dehors lavés
à grande eau par la lumière le ciel le calme*

enfin

Cette dernière strophe du livre appartient au second long poème, 12 strophes de 3 vers dont la forme ne s'éloigne pas de la métrique "classique", ce qui est inhabituel dans l'œuvre.

Le premier long poème (8 strophes de 4 vers), dans l'ensemble qui ouvre le livre, a pour motif le passé perdu et la mort proche, ce moment où mieux vaut se taire, quand ne restent que des mots et peut-être seulement le bruit du souffle, comme le produisent Chet Baker et Miles Davis à la trompette. Ce n'est pas dire que les mots, ou plutôt la poésie, n'a rien à faire avec la finitude. La mort est le désordre face au discours "ordonné", mais le poème ne se situe pas du côté de l'ordre : devant les cadavres « *le poème ne dit pas leur "chant" / seulement leur tas / sans sens* ». C'est dire qu'il est nécessaire, ici comme ailleurs, trace contre, contre le rien, ce rien que les mots n'échouent pas à dire, par le glissement d'un son à l'autre : « *rien à / attendre / atteindre* ». Écrire contre, parce que ce qui subsiste ce sont des mots — ce n'est pas hasard si Antoine Emaz fait allusion dans le livre à Éluard, à Baudelaire, à des paroles de chanson de Ferré —, il y a là une position éthique ; le vide, peut-être, mais ne pas céder à on ne sait quel faux désespoir : « *vide à dire* ».

Antoine Emaz, *Jours / Tage*, traduction en allemand par Anne-Sophie Petit et Rüdiger Fischer, éditions En Forêt / Verlag Im Wald, 2009, 12 €.

Contribution de Tristan Hordé

[note de lecture, 22 janvier 2010, *Plaie*, par Tristan Hordé](#)

Avant la table des matières qui reproduit l'incipit des 28 séquences du livre, deux dates indiquent la durée de la rédaction, 2. 09. 07 - 23. 11 07. L'ensemble a été écrit dans un laps de temps assez bref, comme d'une seule coulée, ce qui assure une homogénéité forte autour du seul motif, une rupture. On n'en lira pas le récit ; *Plaie* ne reconstitue rien de l'événement lui-même, attaché seulement au parcours qui le suit : comment vivre l'*après* ?

La rupture défait complètement la personne, et comment le dire sinon par l'analogie avec une atteinte au corps ? Il n'y a pas ici de division entre l'"esprit" et le corps, c'est ce qui constitue le sujet qui est en cause, et ce sont les termes évoquant la béance, le choc, qui peuvent rendre compte de la violence vécue : *plaie* plusieurs fois, *lèvres* [de la plaie], *blessure*, *brûlure sans fin*. Cette plaie évolue, elle *suppure*, en sort du *pus*, il faut en *couturer* les bords, la *guérir*, elle devient *boursofflée* ; il restera une *balafre*, une *ride* – cependant, la plaie fermée, la faille demeure, la rupture est cause d'un « *trou d'être* ». Et ce qui s'est passé « *dedans* » a modifié la relation à l'extérieur, au « *dehors* ».

Le bouleversement du moi entraîne de profonds changements dans la perception du monde. Il y a d'abord le sentiment vif de ne plus appartenir à une communauté : l'extérieur est ressenti seulement comme lieu du bruit, donc de l'indifférenciation, quand le silence occupe toute la place en soi. Les choses perdent leurs couleurs, semblent comme de la « *cendre* », la distinction entre le beau et le laid est abolie ; tout apparaît « *sale* » (le mot revient plusieurs fois), comme touché par ce qui a atteint le moi, et c'est cette transformation négative qu'il faut dépasser. Dans les moments les plus forts de cette solitude non voulue, toute appréhension du dehors disparaît : « *muet / aveugle / / monde vide* », il est alors impossible d'échanger des mots avec autrui.

Ce n'est pas qu'autrui soit absent : la "plaie" est devinée et le risque est d'attirer la compassion, la pitié, ce qui accroît la difficulté à recouvrer un équilibre, à « *s'en sortir sans sortir* » comme l'écrivait Ghérasim Luca repris par Antoine Emaz. Raidissement ? Plutôt position éthique souvent affirmée dans l'œuvre et redite ici : « *on est encore debout* », « *digne / c'est debout* » qui éloigne le déversement lyrique auquel on s'attend avec ce genre de situation. Il s'agit donc d'aller seul « *au bout de la nuit* » et pour ce faire dissimuler, faire aux yeux d'autrui comme si rien n'était arrivé, mais la feinte pour le dehors laisse intacte la douleur du dedans : les pensées qui ramènent à l'innommable – la rupture – sont là, obsédantes, dans la tête, la "cage", la "cave", les "quatre murs", et sur elles se greffent de très anciennes peurs, venues de l'enfance, celle du chien qui agresse, incontrôlable, impossible à dominer comme est impossible à comprendre la rupture ; elle n'était « *ni évitable ni inévitable* » :

*pour la énième fois
on repasse la séquence
pour voir l'erreur
la cause*

*ça a
eu lieu
parce que*

parce que

*parce que
rien*

on ne voit pas

Il n'y a pas d'explication et la difficulté consiste à intégrer le fait dans la série des événements vécus, à le chosifier, tout en sachant que l'oubli est impossible, que rangé dans la mémoire la "chose" sera toujours là, qu'on ne peut la recouvrir de « *sable vase lie* ». Comment sortir du labyrinthe ? La fuite, c'est le sommeil, c'est-à-dire l'absence à soi, pour ne pas vivre le vide des jours ; le recours, c'est poursuivre vaille que vaille les gestes de la vie quotidienne, les gestes mille fois répétés (« *faire la vaisselle* »), ces tâches « *sans passé / sans futur* », et plus encore la vue du jardin qui redonne l'idée du temps qui passe. Ce n'est que ce mouvement du sujet dans le temps qui conduit progressivement à la "guérison", et si à un moment de la reconstruction on lit « *poser que c'est / ne repose pas* », à son terme le constat est accepté : « [...] *rien à juger / pas de morale / c'est* ».

Mais l'engagement nécessaire dans le "dehors" n'est efficace que soutenu par le travail d'écriture. Les mots, les mots éloignent la douleur, comblent le vide – parce qu'il y a bien le vide si fortement dit par Lamartine : « *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé* » ; ici :

*poésie usée à cœur
juste dire
seul
pour n'être pas tout à fait seul*

« *les mots comme pierre de poucet* » donnent le moyen d'un va-et-vient entre le passé qu'il faut, de toute manière, intégrer dans la mémoire, et le futur, ne serait-ce que parce qu'ils permettent de penser le temps, d'anticiper : « *on sera fera dira* ». Les mots ne peuvent pas combler ce « *creux noir* » de l'absence, mais suivre leur chemin « *tordu tortueux tors* » conduit à abandonner le masque, le fard, le mensonge avec les autres, à n'avoir plus à écrire « *on ne sait plus qui on est / peut-être on* » ;

au moins les mots sont au travail

*on les entend s'affairer
recoudre la nuit
faire leur besogne de nains
dans la tête*

Longue besogne, non pour retrouver la vie comme "avant", mais pour vivre à nouveau le temps, ce que disent les derniers vers :

*l'eau du temps maintenant
non plus bonne
ou pus*

Il y a bien dans *Plaie* une situation lyrique ("l'absence de l'aimée") mille fois mise en mots, ce qui n'a pas d'importance : les motifs ne sont guère nombreux et seule compte la manière de dire. On apprécie l'étendue du poème, les reprises d'une séquence à l'autre de quelques points (le repli, la feinte, le dedans/le dehors, l'écriture), leur entrelacement et un approfondissement qui renouvelle l'approche d'un thème commun. On retrouve le vers bref d'Antoine Emaz, la respiration posée avec les silences (les "blancs" de la page) dans la diction, le goût pour un vocabulaire réduit jusqu'à la sécheresse, la distance forte aussi vis-à-vis de l'épanchement – position éthique – jusqu'à faire du thème de la rupture une épure à laquelle font subtilement écho les encres de Djamel Meskache.

Contribution de Tristan Hordé

Antoine Emaz
Plaie, avec des encres de Djamel Meskache,
éditions Tarabuste, 2009, 12 €.

[note de lecture, 17 novembre 2010, *Poèmes pauvres*, par Ludovic Degroote](#)



Antoine Émaz publie aux éditions *Æncrages & Co* un livre de 24 pages, *Poèmes pauvres*. Pauvres, ces poèmes ne le sont que de nom. Il s'agit de cinq poèmes, datés, et écrits entre novembre 2008 et décembre 2009, procédé que l'auteur a utilisé dans plusieurs de ses derniers livres¹ Leur rapprochement dans ce livre-ci crée une suite, dont on ne sait pas si elle a été pensée comme telle. Cette suite redouble le sens qu'on peut donner à chacun des poèmes comme à l'ensemble, et cela sans doute est accentué à cause de sa brièveté.

Le premier de ces poèmes, daté du 9.11.08, débute par « une nuit sans sommeil » où « les mêmes images tournent (...) en boucle » : une sorte de petit cinéma intérieur associé à la page suivante à un souvenir de l'enfance et de bobines de film aussitôt contrarié par des images de femmes déplacées lors de la guerre civile au Congo. Le poème, en juxtaposant ces moments de l'enfance (bobines de films, « images de contes pour s'amuser de sa peur ») et l'actualité tragique, interroge aussi le présent : un présent à soi (celui de la mémoire) qui croise un présent à tous (celui de l'actualité). Témoin de cette tension, le poème essaie de faire tenir ensemble cette réalité dont on voit bien que l'une, sans l'effacer, sans la détruire, prend le pas sur l'autre, puisque la vision récurrente est bien celle des femmes, pas celle de l'enfance. Le poème n'est donc pas « à l'écart » mais « ici », adverbe répété trois fois, et qui glisse lentement de l'évocation du Congo au poème lui-même. Au fond, ces femmes « qui vont vers nulle part » se trouvent au cœur du poème, nécessaire à dire la réalité et impuissant à faire autre chose qu'à la dire : « écrire peut-être pour bloquer les images dans les mots », je ne le vois pas comme une dessaisie, mais comme une stigmatisation. La peur et la colère sous-jacentes à l'évocation de ces femmes a remplacé la peur devenue douce et mélancolique de l'enfance : le poème ne fait pas le « poids », parce que, précisément, le poids de la réalité écrase ce qui pourrait l'atténuer : « reste/tout le réel », ce sont les derniers mots du poème. Celui-ci alterne vers et prose, et l'absence de ponctuation dans les pages en prose est marquée par la présence de tirets qui permettent de glisser à l'intérieur de la phrase par petites ruptures : au lieu de créer des effets démonstratifs qui auraient, dès lors, affaibli la profondeur du poème, ce choix semble judicieux. D'autre part, les asyndètes, la rareté des adjectifs, ces phrases peu déployées, donnent l'impression de ramasser le poème comme on ramasse les feuilles : en tas : cela contribue, notamment dans les proses, à densifier, à massifier le poème.

Le deuxième poème, daté du 22.12.08, tranche car le thème du précédent pouvait laisser entendre un livre instruit par ce qui révolte. Or c'est le motif de la lumière et du jardin qui ouvrent le poème : « quel angle en mots pour la lumière // on ne sait pas // elle tombe directe froide douche/dans le jardin ». D'autre part, dans ce poème, la date agit comme un repère saisonnier : le reste de l'actualité, en quelque sorte, a disparu. Dans ce texte en vers, le motif du jardin, vient silencieusement s'opposer au « haut du ciel/beau bleu », lequel ne peut que révéler l'appauvrissement d'un jardin en déshérence : la lumière crue de l'hiver qui franchit le jardin exprime ce qui est défait et détruit : craquer, scalper, racler – les seuls signes qui se manifestent dans ce monde réel – celui du bas – sont en butte à cette défection ; le jardin peut alors devenir une sorte de métaphore, *in absentia*, de l'être lui-même : mémoire non pas en jachère mais ruinée, l'être est sans cesse confronté à un présent qui l'introduit dans la disparition. Les notations toujours concrètes, des jeux d'allitération discrets (en [R] par exemple), le choix d'employer de façon privilégiée des mots courts, cette modestie apparente de la langue, qui ferait presque penser

à une forme d'aporie, donne une cohérence forte à ce poème.

19.01.09 : le troisième poème s'ouvre par la double thématique du corps et de la fêlure ; ce qui pourrait être le signe d'un malaise organique, se développe dans une espèce de mécanique à la fois beckettienne et baudelairienne : la meule rappelle la circularité du *Dépeupleur*, mais associée à l'image du temps, elle évoque aussi la clepsydre de *L'horloge* qui se vide dans « Le gouffre [qui] a toujours soif », sauf que la technique a remplacé la clepsydre par un « diesel au ralenti/il bat/point mort ». Cette mécanique qui semblerait morte, à cause de son système de répétition à la Sisyphe, est l'expression de la vie même car le rétrécissement de la vie y produit un mouvement qui n'est pas exactement identique : ce décalage passe aussi par une homophonie, par exemple : « sang » et « sans ». Autres éléments mécaniques : la première page de ce poème comprend trois verbes : trois fois le verbe être (sous la forme de présentatifs, à l'imparfait et au présent : assemblant l'autour à l'intérieur), la deuxième page n'est constituée que d'infinitifs accumulés qui nominalisent et nient le mouvement, comme s'il s'agissait de nier ce qu'on mettrait (de) soi-même en route, la troisième est assez impersonnelle (« on tourne », « on pousse »), la quatrième achève le poème dans sa brutalité : trois groupes nominaux en bas de page font réponse à la question posée en haut : entre deux, un vide : « qu'est-ce qui reste // // // // // // // // un sac de corps // un paquet de linge // un tas de linge sale ». Le travail du poème déploie l'intérieur sans ouvrir l'intime : cette protection du moi me semble être aussi une posture morale : « se/tasser rétracter replier rouler/en boule/autour du cœur//le protéger/l'emmitoufler du corps ». Le moi comme plaie²: cela se travaille, à la creuser ou à la masquer.

On retrouve cette double thématique du corps et du temps dans le poème suivant, daté du 21.10.09, mais d'une façon différente, qui semble plus générale (universelle paraît un mot trop vaste). Comme dans le précédent et le suivant, on ne trouve dans ce poème aucune référence ni à l'actualité ni à la date : le temps, comme référentiel signifiant, s'est épuisé, et ouvre cette porte de la généralité. Les ambivalences m'ont paru plus nombreuses, et jouent donc le vers différemment. Ambivalence qui vient par exemple de la proximité de mots : « veiller vieillir » peut s'entendre de deux façons différentes, elles-mêmes redoublées par la paronymie ; parfois c'est l'isolement ou la séparation d'un mot qui lui donne un statut incertain : « corps corde /// demeure /// un vieux visage/mangé/de mémoire » : demeure peut se lire comme nom ou comme verbe, accroché à ce qui précède ou à ce qui suit, « de mémoire » peut aussi se comprendre dans des valeurs logiques différentes ; j'aime ces possibilités de lecture : elles ouvrent le poème et le lecteur y trace son propre chemin, non pas à cause de surenchérissement de métaphores mais dans la petite syntaxe, l'écriture même. Ces possibles confèrent au texte une élasticité qui contraste avec la raideur, l'économie de mots et de vers : il me semble que cela aussi met à distance l'apparente austérité janséniste du poème : on n'est jamais loin de l'Ecclésiaste, car il n'y a rien à sauver sinon l'attente, qui ne nous sauvera pas. Il y a la vie, il y a le poème. Le poème dit la vie, il ne la devient pas - pas plus qu'il ne l'est. Cependant elle s'y trouve constamment, y compris dans le « passé entassé ». Et parce qu'il s'agit d'écriture, il s'agit aussi de jeu, c'est-à-dire de quelque chose qui tient de la mobilité.

Le cinquième poème, daté du 6.12.09, continue cette sorte d'ouverture entre temps et généralité. L'évocation du temps se fait plus binaire : devant/derrière, mais le point commun c'est bien le temps, soit la vie, et celui qui la traverse, et l'écrit. Là encore, la posture morale me semble à l'œuvre, comme s'il y avait un arrière-plan religieux, mais qui s'exprime dans une dérélition de constat : pas de regret, seulement une absence. La figure de Job n'est pas loin, à Dieu près. La résignation vient de cette absence de regret, ou, du moins, de regret exprimé : car l'exprimer ce serait entrer dans cet espace de l'intime dont on voit par ailleurs (dans ce livre comme dans l'œuvre de l'auteur) qu'il est mis à distance. Reste donc le réel, rien que le réel, dans sa masse et sa densité pesantes : le sale, le vieilli, le gris prédominant, de même que l'espace devenu inadapté,

comme si la vie même devenait inadaptée au vieillissement, rétrécissant avec l'être lui-même rétréci : un vers exprime ce glissement de façon forte, sur le plan sonore comme sur le plan sémantique, puisque rien n'articule les mots entre eux : « deuil seuil seul ». Pas d'évasion, pas d'imaginaire – pas de dehors de l'intérieur qui vienne se fabriquer dans l'espace du poème et qui vienne fabriquer le poème. La réduction du temps à venir se montre plus clairement dans ce dernier poème qui s'achève par l'évocation de la mort « : « on va seulement d'un pas plus lourd/vers la sortie/et l'air n'est pas plus frais dehors » : le seul véritable dehors possible, c'est celui qui sort de la vie. Et c'est sur ce mot que se clôt ce texte, et ce livre, ouvert avec l'évocation de l'enfance et de la violence du présent, continué avec la façon dont le jardin devient miroir et permet d'entrer dans une intériorité mesurée et résignée ; structure non pas cycle de vie mais kaléidoscope de l'être heurté. La perte, la résignation, le silence (comme volonté de ne pas dire : il ne s'agit pas d'abord, me semble-t-il, d'un silence d'impuissance), l'apparente égalité de ce qui est vécu – dès lors que ce n'est pas engendré par une actualité révoltante – se rejoignent pour former une image insaisissable mais donnée comme juste, pas très éloignée non plus d'un certain stoïcisme, singulier, à la mode émazienne...

Ce livre, dense, on l'aura compris, est rythmé par des linogravures de Scanreigh d'autant plus réussies, sur le plan artistique comme sur le plan éditorial, qu'elles se déclinent grâce à des formes géométriques récurrentes mais mobiles, et le gris dans lequel elles sont tirées convient parfaitement au rythme du livre et à sa coloration d'apparence.

Un regret néanmoins : le prix élevé du livre : 17 euros – pour un tirage à 500 exemplaires.

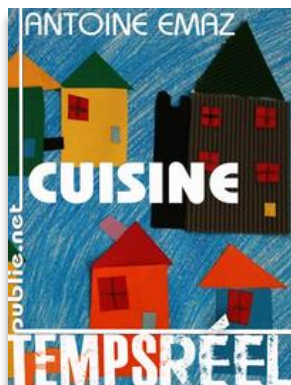
Ludovic Degroote

Antoine Émaz – *Poèmes pauvres* - Æncrages & Co

1. Voyez *Jours/Tage*, par exemple, aux éditions En Forêt / Verlag Im Wald, 2009.

2. Titre d'un livre paru chez Tarabuste en 2009.

[note de lecture, 3 janvier 2012, Cuisine, par Ludovic Degroote](#)



Avec *Cuisine*, Antoine Emaz choisit de publier un recueil de notes sous une forme électronique ; François Bon, qui l'avait déjà reçu pour un livre de même nature dans la collection Déplacements qu'il dirigeait au Seuil (*Cambouis*, 2009 – repris chez publie.net), édite ce texte inédit pour un prix très modique ; notons que la mise en page aérée facilite la lecture sur écran, même lorsqu'on ne dispose pas d'une tablette spécifique (laquelle propose un système d'indexation repéré par l'éditeur) ou qu'on n'est guère habitué à lire des textes longs à l'ordinateur.

Dans la lignée de *Lichen Lichen* (Rehauts, 2003), *Lichen encore* (Rehauts, 2009) et *Cambouis*, *Cuisine* est un recueil de notes tirées des carnets de travail de ces dernières années. Si les échos avec ces publications sont de principe, puisqu'il s'agit d'un même travail, ce livre ne les redouble pas, non seulement parce que les années diffèrent, mais aussi parce qu'on entre un peu plus dans la matière du « vivre » de l'auteur, pour reprendre un verbe nominalisé qu'il affectionne. Alternent donc des notes sur la poésie, les lectures, le quotidien, la famille, le métier d'enseignant, le jardin, soi : autant de champs d'expérience que le temps conjugue dans l'espace de la vie mais aussi dans l'espace de la poésie, puisque celui-ci demeure le point nodal de cette vie. De la pratique avant toute chose : ainsi, les images qu'emploie l'auteur pour évoquer le travail d'écriture sont-elles toujours aussi concrètes, essentiellement articulées autour de l'atelier, du bricolage (y compris le chalumeau oxydrique) ou de la mécanique (et la thermodynamique), car Antoine Emaz interroge la fabrication du poème plus que sa conception : « Ecrire est une démarche empirique », qui naît de l'émotion et de l'intuition, pas d'une théorie esthétique qui précéderait l'œuvre. Cela ne signifie pas qu'il y ait refus d'une vision esthétique, au contraire : la place importante de la lecture critique permet de choisir, hiérarchiser et classer les œuvres ; la récurrence de certains auteurs - Baudelaire, Rimbaud (dans une couleur nuancée), Reverdy, Lowry, du Bouchet, James Sacré, Valérie Rouzeau, par exemple – exprime des prises de position qui, si elles sont bienveillantes à l'égard des auteurs nommés (l'auteur s'en explique), ne sont ni fades ni complaisantes. C'est dire que la poésie est exigeante, et qu'on différencie l'exigence vis-à-vis de son propre travail, sorte d'insatisfaction motrice (comme le dit aussi Baudelaire dans *La Beauté*), et celle du lecteur qu'on est du travail des autres.

Les carnets qu'on croise dans *Cuisine* sont contemporains de la parution de *Plaie* (Tarabuste, 2009) – livre singulier qui permet aussi à l'auteur d'interroger le risque et la pratique du poème - et d'une panne d'écriture poétique, d'où le grand champ laissé libre à l'exercice critique. Le livre s'achève avec un projet de réédition chez Tarabuste (parution toute récente sous le titre *Sauf*) et la saisie des notes qui font *Cuisine*. Cette panne de poèmes n'ôte en rien la préoccupation permanente du travail poétique, comme s'il y avait une sorte de travail intérieur, invisible, qui ne donnait rien en apparence : jachère ouverte : « Ce n'est pas que j'ai rien à dire, c'est que rien ne se dit, pas même ce rien ». Pas vraiment d'inquiétude, plutôt une attente qui oscille entre confiance souterraine et résignation : l'essentiel est qu'il y ait de l'écrit, et les carnets en sont la preuve, comme l'activité critique. Autant celle-ci se pense et se construit, autant le poème peut surgir à tout moment : « Le poème fait irruption [dans le moi intérieur] à l'occasion d'une collision avec l'extérieur », laquelle ouvre un espace neuf puisque « La poésie est une activité primaire qui va vers ce qu'elle ne sait pas ». Pas non plus d'hypertrophie de la poésie ou de l'écriture poétique : elle demeure ce qu'elle est : un centre, qui accompagne et recueille la vie, permet de la dire – puisque la poésie est bien, dans la littérature, l'espace du dire.

Dire la vie, c'est mettre en forme ce qu'elle est : du quotidien, un métier de professeur, des activités littéraires (lectures publiques, rencontres), la présence de la famille, des lieux de vie avec le rythme travail/vacances, la mémoire et tout ce qui vous appartient qui croise tout cela : un corps, des souvenirs, des sensations, des sentiments – autant d'éléments que rassemblent la coïncidence du temps et la coïncidence de l'écriture. Si la part subjective opère constamment, elle n'est-elle non plus jamais hypertrophiée ; une forme de modestie ou d'humilité veille, d'autant que l'auteur délimite les champs : peu d'intime, pas de confession ou d'aveu, peu de jugements sauf sur le rapport au travail par exemple : plusieurs notes évoquent les suicides à France-Télécom et les nuisances de la rentabilité financière contre l'humain, ou la difficulté accrue du métier d'enseignant. Conscience ancrée dans la vie qui bruit, loin des tours d'ivoire, ce qui rapproche *Cuisine* du journal, c'est la tenue d'éléments qui renvoient à la sphère privée, comme je l'ai dit, mais je pense aussi à l'importance du végétal, dont on sait qu'elle est associée chez Antoine Emaz à une forme de sérénité, qui se fait parfois réflexive, de même qu'à la thématique du vieillissement, posé comme un constat et un bénéfice possible pour l'écriture qui ne se sépare pas de l'angoisse qu'il porte. Qu'il s'agisse de ces notes-miroir ou d'analyses d'éléments extérieurs, on ne peut qu'être saisi par une mise à distance, froide, nette, précise, quasiment clinique, et une grande proximité, une attention exigeante à soi, à la complexité de ce qui se vit, à son relief d'émotions et de matière organique. Cuisine interne, pas intime. « Ma vie va sans moi, et je ne veux pas de cela ni ne peux aller contre. (...) Qu'est-ce qui bloque ? C'est cela que la nuit ramène dans son filet. Et je ne peux simplement répondre aliénation ou vieillir, c'est plus opaque et plus dense. Je ne sais pas, je ne vois pas. (...) C'est peut-être ce que je viens chercher ici, une réponse que je ne trouve pas, ou trop partiellement, parce que je ne vois pas assez bien la question. »

Il y a chez Antoine Emaz, une sorte de mélancolie maîtrisée, non dans l'émotion mais dans la formulation. Dans ses poèmes, la peur et l'impasse qui la génère sont des éléments centraux, mais la peur et la mélancolie sont deux sentiments distincts, qui ne se chevauchent pas. Le vide peut susciter l'un ou l'autre, selon les circonstances, sans que l'un taise l'autre. L'avant-dernier fragment, magnifique, à la résonance pascalienne - « Le silence de cet espace fini qu'est le jardin m'apaise (...) » - est à la mesure de cette retenue qui n'est pas sans lien avec certains moralistes du 17^{ème}. Ailleurs, l'évocation des *Rêveries* de Rousseau est l'occasion de redire, a contrario, ce poids de vivre, cette inquiétude non pas métaphysique mais d'une existence liée au présent qui s'enchaîne : figure du manque indissoluble, de la mémoire d'un moi articulé à la peur/perte originelles, que le poème, par sa capacité à compresser ou à rompre de la forme, est à même d'exprimer. On voit à quel point la note, ici encore, se tient à la périphérie du poème, lorsque celui-ci est sourd ou muet. « Parfois, la note comme minime saisie d'expérience, instantané de rythme ou arrangement de langue. »

Cette attention à l'émotion et aux espaces quotidiens de la vie que beaucoup de ces fragments (j'emploie le mot fragment pour éviter une répétition, mais c'est absurde, car il s'agit bien de notes – voilà la répétition -, pas de fragments : ce sont deux attitudes d'écriture différentes) traversent, de même que les réflexions sur l'écriture et la poésie, plus largement la littérature, sont autant de propositions données au lecteur ; la simplicité de la phrase, qui n'exclut jamais son exigence et sa précision, porte aussi à cause de l'efficacité des images concrètes : la note se déroule et circonscrit : elle ne tient que très rarement de la maxime ou de l'aphorisme. C'est une des grandes forces de ce livre comme des précédents livres de notes d'Antoine Emaz. Cela n'empêche pas qu'elle puisse ouvrir des perspectives morales ou philosophiques par exemple, mais ça n'est pas son intention première. Le lecteur s'y retrouvera d'autant mieux : à l'instar du poème, la note propose, elle n'impose pas. « Directement, par l'écriture, ou indirectement par la lecture, il s'agit toujours de se rejoindre, de s'éclairer. » On sait aussi la portée commune, à tous les sens du terme, que veut véhiculer la poésie de l'auteur : elle est indissociable de la prise en

compte du lecteur, destinataire du poème et juge à sa manière de ce qu'il en lit : on ne lit qu'avec soi. Désir de « travailler au plus profond ma part commune », dit Antoine Emaz : c'est une attitude esthétique autant qu'humaine, puisque le « but final » du poème est « une émotion commune ».

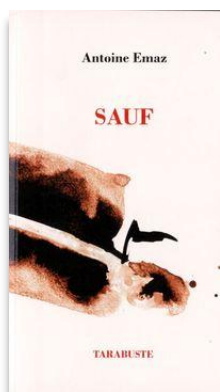
La langue est par principe au cœur de ce processus. Celle dont le travail permet de faire tenir le poème, celle qui permet d'écrire la note et de venir jusqu'au lecteur. Beaucoup de notes évoquent le travail du vers, du poème – style ou voix –, et la nécessité d'essayer des oreilles : « Pour bien se relire, il faut être entièrement soi, et plusieurs lecteurs différents, à la fois. » D'autres s'interrogent sur la nature poétique : « ce qui reste d'un poète, c'est un bougé de langue. » D'ailleurs, ce qui prime, c'est bien l'écriture, pas la figure du poète : les seules révérences sont faites aux maîtres ou aux livres des contemporains dont la spécificité de l'écriture échappe, et questionne sa propre pratique. Cet effacement du poète a la valeur d'une leçon : « Le poète n'a pas à convaincre si le poème n'a pas convaincu. »

Recueil de notes sur la vie, la poésie, *Cuisine* interroge plus largement tout ce qu'écrire implique, à commencer par soi, non dans le sacrifice ou la posture mère pélican, mais dans la simple évidence que c'est le seul moyen pour cet homme et ce poète qu'est Antoine Emaz de trouver une justesse qui permette à la fois de vivre et de dire cette vie. Justesse, équilibre, maîtrise : on pourrait multiplier les mots ; il s'agit au fond d'écrire ce drôle de décalage qui permet d'atteindre ce qui est si bien calé et qu'on ne voit plus parce que cela vous aveugle. « Où soulever quoi pour que ça déplace de la langue ? » Cette question, simple et fondamentale, qui exprime autant l'impuissance que la nécessité est à la hauteur de ce livre important qui donne à son auteur une autorité, pas une posture.

[Ludovic Degroote]

Antoine Emaz, *Cuisine*, publie.net, 2011, 3, 99 €

[note de lecture, 16 janvier 2012, *Sauf*, par Anne Malaprade](#)



Caisse Claire, paru au Seuil en 2007, regroupait des poèmes parus entre 1990 et 1997. *Sauf* complète ce premier ensemble, et vise à déposer l'émotion concrète sur la page au moyen de l'outil le plus banal et le plus extraordinaire : le mot, dépourvu de toute ruse, lavé de tout pathos, parvient, dans la nudité « intégrale » qui lui est propre, à dire le tremblement sans jamais trembler. Titre bref et impeccable, *Sauf* extrait d'un passé proche un choix de poèmes qui dit l'obstination d'une voix se détachant d'un corps, le maintien d'un paysage et la persistance d'un lieu dont ce recueil donne quelques indices. *Sauf* le respect que l'on doit à la langue et à la justesse de ses impressions, donc, le locuteur détache et décline certains mots sans jamais porter atteinte à la fragilité de la vie ni blesser le flux pudique des émotions.

Avec une certaine retenue, une réserve toute en tensions, la voix écrite découpe les jours et les heures, et trace, dans le passage du temps, quelques épisodes anonymes par lesquels le « on » devient « je » et, parallèlement, fait l'expérience d'un universel partage entre lui et le monde. « tout un jour comme/de rien » : l'unité temporelle contient le tout et le néant, comme si l'un nourrissait la certitude de l'autre, comme si le rien constituait, aussi, la matière ordonnée de toute chose. La matière première de ce travail de relecture et de recomposition est issue d'une quinzaine de recueils antérieurs parus depuis 1986 : *Poème en miettes*, *Deux Poèmes*, *Poèmes communs*, *En Deçà*, *Poème*, *Carcasse*, *L'Elan*, *l'impact*, *Poème : Trois jours*, *l'été*, *C'est*, *Peu Importe*, *Poème*, *Corde*, *De Près*, *de plus loin*, *Sans Faire d'histoire*, *Soirs*, *Soir*, *Un de ces jours*, *D'une Haie de fusains hauts*, *Ras*. Ces titres disent la circonstance et l'heure, la saison et le point de vue. Peu importe la portion d'espace saisie, peu importe qu'il soit extérieur ou intérieur : ce qui compte c'est la lumière qui l'éclaire, ou l'obscurité qui le découvre. Le sujet ne cesse de revenir sur le même, qui déploie ses variations infimes à partir de données élémentaires, de celles dont rien ni personne ne peut faire l'économie.

Cette anthologie redonne vie à des textes peut-être trop rapidement classés. Poèmes réveillés par leur propre créateur, qui les tire d'un engourdissement susceptible de tout recouvrir. Poèmes atteints par le temps mais sauvés par le repli du temps sur ce qui ne lui correspond plus tout à fait, bribes qui se sauvent dans les temps désaccordés, textes épars trouvant dans cette réunion une forme de salut. *Sauve qui peut la vie*, disait Godard. Cette fois, ce sont les poèmes eux-mêmes qui témoignent conjointement de l'oubli *et* de la trace, de la destruction *et* de la reconstruction, des débris *et* des fondations. Ils persistent et signent, roseaux plutôt que chênes, empreintes qu'aucune temporalité ne peut effacer. Une pugnacité lente et décidée, une avancée fragile mais intouchable, une confiance qui touche au retrait marquent la scansion du temps sans faire violence au mouvement du sens. Temps du sens et sens du temps parviennent ainsi à créer une forme de présent universel : on ne saura pas si ce *Sauf* majeur est un adjectif ou une préposition. Sa nature affirme l'indécidable, de même qu'aucune lecture ne saisira tous les appels de sens contenus dans ce volume.

Chaque poème peut se lire comme l'invention d'une nature morte à la fois cachée et montrée dont les vibrations dépassent pourtant les circonstances de composition : « sur ce qui a été entendu/sur ce qui a fait du bruit/cette couverture tirée tenture/d'un seul tenant ». On pense à Morandi : couleurs au plus près de la terre, formes épurées, objets caressant l'essentiel d'une vie d'homme. On imagine une vanité qui aurait perdu tout éclairage transcendant, une découpe et un partage s'inscrivant sur une table aux dimensions de paysage intérieur. Vanité sauvée par l'immanence : une vie d'homme prélève du néant quelques-unes des silencieuses dérobades signant notre appartenance au monde, ici et maintenant, vers ce présent universel dont l'absence

de limite creuse la mémoire du sujet. Une vie d'homme qui prend le parti pris des choses, de la cendre, et d'une décomposition à venir jamais macabre : « on voit le poème fondre/et demeurer dehors/le tas de choses/et nous/en tas/presque/parmi les choses ».

Chaque poème découvre l'envers d'une poche : cailloux, morceaux de papier, pétales, fragments divers de matières éparpillées, os. C'est à partir de ces lambeaux vifs que la voix recadre le monde et fait une place aux deux infinis : le grand comme le petit. *Sauf* n'achève rien. Cependant la clarté expressive démêle la confusion des odeurs augmentées en couleurs, des sensations confinées aux éléments. La fatigue elle-même apporte une forme de justesse inaltérable : toute strophe met au point un angle de vue, chaque vers règle la vision, la moindre syllabe coupant dans le réel la substance de sa sonorité. Des encres lumineuses et colorées signées Djamel Meskache ouvrent les livres cachés dans ce livre : c'est comme si le soleil révélait que le lieu et le moment du poème conçoivent le rêve le plus solide qui soit.

Anne Malaprade

Antoine Emaz, *Sauf*, Tarabuste, 2011, 338 pages, 13 €

[note de lecture, 24 janvier 2012, *Sauf*, par Jean-Pascal Dubost](#)

Dans la nouvelle collection « Reprises » des éditions Tarabuste, *Sauf* reprend plusieurs titres publiés à la même enseigne, épuisés aujourd'hui, ainsi que des poèmes publiés en d'autres livres et lieux ou en livres d'artiste (Antoine Emaz a signé de nombreux livres d'artistes). Comme l'ensemble démarre à la première publication du poète, en 1986, à Tarabuste déjà (on notera le fidèle compagnonnage), et suit le parcours, *Sauf* présente l'intérêt non négligeable d'une vue d'ensemble sur un travail toujours en cours, un travail du vivant posé sur de l'écrivain, une vue sur le mouvement imperceptible mais indéniable que celui-ci connaît, imperceptible en cela qu'Antoine Emaz n'est pas poète de l'éclat ni de la démonstration ni du bouleversement, mais de la discrétion et de la main qui bouge autour d'un axe maintenu ferme, l'axe de la régularité, du syntaxico-sémantique dépouillé, pour produire un léger jeu, une articulation autour de la régularité d'être (vivant) au monde, des irrégularités non langagières mais légères dudit être, irrégularités manifestées par l'étonnement non interrogatif. « On est là » est une tournure emblématique d'Antoine Emaz, laquelle est l'expression d'un constat étonné, l'adverbe « toujours », en ellipse, résonne dans toute sa poésie, lancé dans le vide silencieux pour faire injonctif écho. Une tournure qui, au fil des livres, s'est affinée pour jouer, justement, discrètement, avec l'homonymie de l'adverbe « là » : on est las ; mais sauf ; « Se maintenir est épuisant ». Il y a chez Antoine Emaz l'obstination de la même chose. C'est cela, entre autres, que permet de regarder une telle somme, « comme un travail sans fin/un remuement incessant/de mots ». Son travail fait écho à un autre, qu'on évoque peu lorsqu'on évoque ses sources littéraires, à celui de Cesare Pavese, aux réflexions de son *Métier de vivre* (« Devant la mort, ne persiste plus que la conscience brutale d'être encore vivant » écrivait ce dernier). Où chez l'écrivain italien, la puissance d'écrire s'alimente dans la fatigue et la souffrance de vivre, puissance transformée en énergie chez Antoine Emaz ; le souci de la mort se regarde chez lui dans celui du corps, le poids de sa fatigue (« corps écrasé » ; « on se demande ce qui porte encore/le corps/au bout du compte du jour sauf/l'erre »). Si on veut considérer encore l'avancée de l'écriture d'Antoine Emaz, on remarquera de même un poème qui, imperceptiblement toujours, prend de la vitesse, et plus particulièrement dans les poèmes prosimétriques, où les blocs de prose perdent peu à peu en chemin les signes de ponctuation et à l'intérieur desquels les phrases sont agglutinées les unes aux autres, vitesse qui relève moins de l'urgence que de l'énergie acquise. Pauvreté, dépouillement, répétition et monotonie sont les particularités et forces de cette poésie-là, qui jamais n'ennuie, au contraire, étonne sans lassitude, pour ce que les étonnements personnels subrepticement s'élèvent sur des questionnements ; la poésie d'Antoine Emaz est ontologique.

Jean-Pascal Dubost

Antoine Emaz

Sauf

Tarabuste

340 p., 13€

[note de lecture, 1^{er} février 2012, *Cuisine*, par Rémi Checchetto](#)

Cuisine non pas au pluriel mais au singulier. Une seule cuisine donc. Laquelle ? Celle qui donne à digérer ? ou celle qui donne à rédiger ? (digérer et rédiger sont de fait anagrammes). Ou bien est-il ici question de ce qui cuisine le poète, l'interroge, cherche à obtenir de lui des aveux ?

Durant une année entière Antoine Emaz écrit qu'il n'écrit pas. Ecrivant *Cuisine* il n'écrit pas de poésie, mais cette manière de journal dont le cadre est nettement défini par les lectures des autres et de ses recueils, les allers-retours Pornichet-Angers, l'écoute de France-Culture, la famille, les amis, les livres, sans oublier quelques recettes, la fameuse *confiture d'oranges de Tata* que nous tenterons.

Une année entière, ses quatre saisons évoquées parmi les géraniums, l'acacia, le ciel, le store de la véranda. Les vacances, le travail de prof, le travail de lecteur, les matins, les soirs.

La question centrale est, pourquoi n'y a-t-il pour l'heure plus de poésie ? Page 145 : « Ce qui manque présentement, ce sont des blocs bruts de matière verbale. La vie ne fournit plus, alors qu'elle continue de secouer. Comme une dissociation entre tension d'être et tension de langue. Quel rouage ou quelle courroie de transmission ne remplit plus son office ? ». Page 197 : « Vieillir revient. Mais comment ? Où soulever quoi pour que cela déplace la langue ? Des mois que je me heurte à cela. Attendre. »

Nous le voyons, pas de recette en poésie. Attendre donc. Il faut d'abord attendre les ingrédients, veiller le soir, scruter le jour, lire et relire, guetter de l'œil. A l'intérieur, c'est « Pénombre mentale. » (page 226). Page 235, « Dans *Cuisine*, je voudrais aller au quotidien comme on va au charbon. ». Nous y sommes, le quotidien comme matière première et transformable, comme combustible, comme chaleur et énergie. Et dès lors nous comprenons mieux ce « Bonne énergie à toi » dont Antoine Emaz termine toujours ses mails.

Ainsi donc ce quotidien à *digérer*, à transformer afin que puisse se faire le *rédiger*. Cela se présente au moins deux fois. La première est une vision à l'extérieur de soi, le mur repeint dans le jardin de Pornichet, non pas pour faire propre, mais pour la lumière, mur pareil à une page blanche qui attend Antoine Emaz le poète. Voilà où poser la poésie, son minimum, son socle. Arrive ensuite cette petite note page 167 : « Les grêlons sautent dans l'herbe. C'est drôle, on les voit pas tomber mais seulement, et nettement, rebondir, comme des puces blanches ». Et pourquoi pas, une petite voix dans ces mots qui dirait : la poésie, c'est drôle, on ne la voit pas tomber mais seulement, et nettement, rebondir en des images qu'il faut tenter de capturer.

En regard, dans *Plaie*, recueil dont il est beaucoup question dans *Cuisine*, cette page 135 :

« S'éviter
fatigue »

Oui, s'éviter de la fatigue, et tenter de s'éviter engendre de la fatigue. Aussi oui, *Cuisine* est-il ce bol d'air, ce « récipient d'air » dont nous comprenons qu'Antoine Emaz ait besoin. Mettre un peu d'air, prendre l'air, en brasser un peu, y aller un peu, au moins du bout des doigts. Page 221 : « Toujours ce manque de souplesse de la main, le matin, tant que je n'ai pas écrit quelques lignes, comme s'il fallait dégorger les doigts. ».

Rémi Checchetto

Antoine Emaz, [Cuisine](#), éditions publie.net

[note de lecture, 1^{er} mars 2012, *Sauf*, par Alexis Pelletier](#)

Les éditions Tarabuste publie avec le volume *Sauf* d'Antoine Emaz un complément indispensable à *Caisse-Claire* (Points-Poésie, Le Seuil, 1997). Comme toute la poésie d'Antoine Emaz, c'est le travail sur la concentration du sens qui retient l'attention. L'écriture procède par unité de souffle en se concentrant toujours sur l'infime, voire sur vide ou l'absence qui façonnent le quotidien :

c'est vrai il y a peu
pour ne pas dire rien
à dire d'un jour
parmi d'autres¹

Le poème, cependant, n'est jamais la marque d'un renoncement, mais plutôt une action continue, menée avec les mots contre tout ce qui vient jour après jour imprimer un arrêt :

sur le vide on tend
quelques lignes
et c'est encore du jour
même de biais dans les mots
seuls²

Cette capacité à nommer la force des mots et à la faire passer dans le langage s'appuie sur un sens du concret, particulièrement présent dans tout le recueil *Soirs* que Tarabuste avait publié en 1999.

dans la lumière d'hiver
on va parmi le bleu sec
le matin cassant

autour miroite

la glace est nette
au bord du toit

les brindilles givrées
œil embuée³

Mais ce qui pour moi ne laisse pas d'être une manière vivifiante de se battre avec le poème, c'est le rapport soupçonneux qu'Antoine Emaz entretient avec la langue et les mots. Il y a comme deux forces qui s'affrontent perpétuellement : celle d'une part qui fait l'énergie du poème, qui fait qu'un poème s'écrit après un autre, qu'un livre succède à l'autre et, presque à l'opposé d'autre part, celle qui se méfie de toute affirmation trop forte.

Fixer plutôt cette odeur de compote de pommes
Nette
En cuisine

C'est vrai qu'elle est là
mais retenir
on ne sait pas⁴

Cela permet de dire qu'Antoine propose une sorte de poésie de l'indéfini, de ce qui échappe, sans jamais pourtant être dans le flou ou dans la métaphysique de la présence.

Antoine Emaz est un poète du « on ».

L'étymologie ne prouve évidemment rien. Mais écrivant cette dernière phrase, je ne peux m'empêcher de penser que derrière le pronom indéfini se tient, *sans faire d'histoire*, l'homme, l'être humain fait de boue et de sang.

Trois vers pour résumer cette impression. Ils proviennent de *Dedans Debors – Mare & Sang*, livre publié dans la collection « Plis Urgents » de l'éditeur Vincent Rougier (février 2012).

Ciel si haut dans son bleu
Les fleurs en bas.

On étouffe, langue retournée devant la terre retournée⁴

Alexis Pelletier

1. *Peu importe*, « De peu », dans *Sauf*, Tarabuste, 2012, p. 101

2. *Poème corde*, dans *Sauf*, Tarabuste, 2012, p. 143

3. *Soirs*, « (22.12.96) », dans *Sauf*, Tarabuste, 2012, p. 185

4. *Soirs*, « (5.10.98) », dans *Sauf*, Tarabuste, 2012, p. 232

[note de lecture, 28 janvier 2013, Cuisine, par Matthieu Gosztola](#)

Pascal Quignard s'interroge ainsi dans *Vie secrète* : « Qu'est-ce que la mer ? La montagne ? Qu'est-ce que le ciel ? Qu'est-ce que le soleil ? Pourquoi cherchons-nous autour de nous des choses aussi grandes, aussi peu proportionnées à notre forme et à notre mode de vie, aussi étranges en comparaison de notre morphologie ? » Dans tous ses livres, au contraire, Émaz s'en tient à ce qui est. « Je veux un poème qui parle maintenant, dans ma vie maintenant » (*Cambouis*). Il n'y a pas d'au-delà chez Émaz : « [La poésie], je ne la vois pas autrement qu'innervant le tout de vivre, sans au-delà » (*Cuisine*). Et c'est également vrai de ses notes. S'en tenir à ce qui est, uniquement ? Précisons : « S'en tenir à ce qui est. Pas vraiment. S'en tenir, écrivant, à la saisie la plus brute de ce qui est. Saisie miroitante. Ce qui est me contient. Il n'y a pas de réel éternel au-delà de ce transitoire pur que l'on voudrait parfois percer comme une croûte. Mais le ciel n'est pas une toile bleue ou grise, tendue, cachant on ne sait quelles coulisses » (*Lichen, encore*).

« Qu'est-ce que la mer ? La montagne ? Qu'est-ce que le ciel ? Qu'est-ce que le soleil ? », psalmodie Quignard. Émaz se situe à l'opposé de cette recherche effrénée de réponses renvoyant à des pans de la montagne du rêve qui se situent loin, très loin de notre humaine condition dans ses inflexions les plus terrestres. Les plus immédiates. Car vivre, pour Émaz, ce n'est rien que de l'immédiat. Du simple. Simplicité de la matière qui n'est pas celle, forcément irisée, du rêve. En cela, Émaz se tient en contradiction avec le pianiste et compositeur russe Scriabine notant dans ses carnets : « Il faut comprendre que le matériau dont est fait l'univers est notre imagination, notre pensée créatrice, notre volonté (désir), ce pourquoi il n'y a, quant au matériau, aucune différence entre cet état de notre conscience que nous appelons une *pièce*, que nous tenons dans la main, et un autre que nous appelons *rêve*. La pierre et le rêve sont faits de la même *substance* et sont aussi réels l'un que l'autre. »

Et si les livres d'Émaz sont simples, se tenant au plus près de la vie dans sa quotidienneté la plus nue, cela ne veut nullement signifier qu'ils sont faciles. Émaz l'écrit lui-même dans *Lichen, encore* : « Qu'une œuvre soit simple n'implique nullement qu'elle soit facile. Le carré blanc sur fond blanc de Malévitch est extrêmement simple, et pas du tout facile ». En effet, Émaz ouvre le moindre de ses écrits sur une multitude d'interprétations possibles. Ainsi en est-il de la présence obsédante et métaphorique du mur. En outre, parvenir à cette simplicité n'est pas chose facile, loin de là. Permettre à ce qui est immédiat d'être perçu en tant qu'immédiat, là est toute la difficulté. L'immédiat peut être vécu. Mais comment le faire ressentir, alors même que les mots instaurent par essence une distance avec le réel qu'ils sont censés restituer ? Restituer, c'est-à-dire éveiller : forme peu à peu distincte soulevant la trame même du langage. Là est l'écueil. Mais c'est un écueil nécessaire. Car l'immédiat, s'il est vécu, l'est souvent confusément, parce que sans recul. Claque d'impressions qui fait de nous, ne serait-ce qu'un seul instant, un boxer groggy sur le ring de vivre. Aussi le recours au langage est-il nécessaire. Il est, pour Émaz, ce qui permet à l'impression de faire son chemin d'impression en soi, et de faire son chemin en n'étant plus prisonnière de la surprise et de l'éphémère mais, bien au contraire, en étant distinguée suivant ses différents contours. Distinction par quoi l'impression peut être véritablement vécue. Si vivre, c'est recueillir en soi. Pour continuer. Continuer d'avancer. « [M]on savoir ne me dit pas du tout comment exprimer ce muet là devant, à la fois évident, bloquant, sans nom. C'est à ce point que je commence », avoue Émaz. Aussi est-il nécessaire pour cet auteur que le réel fasse un détour par le langage, et par ce détour, fasse retour en soi, même quand le réel n'est pas à proprement parler cette surprise qui foudroie. Même quand le réel n'est rien que du très ordinaire. De ce fait, *Cuisine* fourmille de notations qui restituent le moment présent dans sa ténuité, et dans sa consistance visuelle mais aussi sonore : « L'été, l'air chaud, le soir, les oiseaux. Rien que du très simple, de l'immédiat. Sept heures sonnent au clocher de l'église proche ; le son est presque absorbé par la chaleur, épongé par l'air. » Pareillement, dans ses livres de poèmes, Émaz cherche à être au plus près de la vie. Modulant, dans la sécheresse d'un martèlement nu de syllabes, une parole simple

qui renvoie à un vécu commun aux lecteurs. Une sorte de vécu minimal que tous partagent. Le sol du quotidien. Dès que l'on entreprend de vivre, on le fait résonner, d'un bruit mat. Quand, glissant, il ne nous fait pas trébucher. Et alors c'est avec notre cri ou l'étouffement de notre cri qu'on le fait résonner.

Giacometti, quelques semaines avant sa mort, fit cet aveu : « J'ai fait un immense progrès, maintenant je n'avance qu'en tournant le dos au but, je ne fais qu'en défaisant. » Modelant une poésie dans le ventre de laquelle les mots n'ont que quelques syllabes, Émaz fait pareil constat, ajoutant : je ne fais qu'en me défaisant. « [U]ne bonne part du travail consiste à disparaître assez pour que l'autre s'y retrouve au lieu de me chercher. » (*Lichen, encore*) Et, lisant les livres d'Émaz, le lecteur s'y retrouve au point de s'y trouver. De littéralement s'y trouver, ce qui pousse Émaz à écrire dans *Cuisine* : « Dans mes poèmes je ne cherche pas à éblouir l'autre, je cherche à le rencontrer. » Ainsi, l'auteur parvient à s'effacer, laissant vive une parole qui pourrait être celle de chaque lecteur.

En ce sens, le « on » si présent dans la poésie d'Émaz doit être compris comme un « je », un « je » qui peut être celui de chaque lecteur. Mais un « je » dépouillé de tout lyrisme. Dépouillé justement de cette part de subjectivité qui l'enracine dans une parole une et indivisible : celle de l'auteur. La parole d'un auteur : une parole qui, parce qu'elle appartient à une identité, nous écarte d'elle. Nous pousse à être médusé par elle ou bien à la rejeter. *A contrario*, chez Émaz, le lecteur découvre, taillée en quelques syllabes, sa détresse de vivre. Taillée par un autre. Mais lui appartenant en propre. Comme l'écrit Franck Villain, parmi les topiques présents dans l'écriture d'Émaz, il y a « le corps dans sa fatigue, la solitude, le temps qui s'écoule et nous consomme, les brèves poches d'air et les brusques angoisses suscitées par l'étroitesse du vivre ». Cette angoisse que fait parler inlassablement Émaz, parce que c'est inlassablement qu'elle paraît, est très proche du sentiment de nausée qui touche chacun de nous et que Sartre a su formuler avec distance : « Ce moment fut extraordinaire. J'étais là, immobile et glacé, plongé dans une extase horrible. Mais, au sein même de cette extase quelque chose de neuf venait d'apparaître ; je comprenais *la nausée*, je la possédais. Exister, c'est être là, simplement ; les existants apparaissent, se laissent rencontrer, mais on ne peut jamais les déduire. »

Et pourtant, cette écriture d'Émaz qui semble s'être débarrassée de son auteur au point de ne plus être qu'une maison pour son lecteur est reconnaissable entre toutes les écritures. Elle est éminemment *personnelle*. Le plus personnel tenant à la manière suivant laquelle Émaz a vécu ce qu'il a vécu et tenant, bien évidemment, dans un second temps, à la langue ouvragée précisément pour donner à voir ce vécu si particulier. Le donner à voir, mais aussi à ressentir. Comme l'exprime Émaz dans *Cuisine* – et il faut se rappeler que cet auteur est également un admirable critique littéraire : « J'ai hérité de paroles multiples mais aucune n'est la mienne. Il faut faire autre chose parce que mon vivre n'a jamais été vécu tel que je le vis, simplement. » Là est tout le paradoxe, qui fait aussi la profondeur des livres d'Émaz en apparence si simples : par le biais d'une parole faite entièrement d'unicité, et en partant toujours de son expérience la plus personnelle, Émaz parvient, se situant uniquement dans une communauté du dire (aucun mot compliqué ne vient freiner l'accès à son écriture), à exprimer une communauté du ressenti. Chez cet auteur, l'écriture est ainsi consubstantiellement partagée. Et rencontre. À jamais répétée. À jamais nouvelle. Rencontre avec le lecteur. L'on peut ainsi aller jusqu'à dire qu'à partir d'un vécu et d'une parole singuliers Émaz se situe dans ce partage total avec le lecteur qui le fait exister entièrement *lui*, comme déjà souligné, ce qui fait, et c'est là le point le plus important, que l'écriture est intrinsèquement en liens profonds et insécables avec la morale.

Ce paradoxe instaure une tension dans l'écriture d'Émaz, qui fait qu'elle « désoriente, fondamentalement, comme la vie » (*Cambouis*). Et loin de gommer cette tension, l'auteur tient à la conserver de multiples manières. Pour justement faire que son écriture soit totalement en prise

avec la vie. Pour qu'elle ne soit en prise qu'avec elle. Dans chaque recueil de notes, la « discontinuité » due à la succession des notes, sans lien évident entre elles, impose une tension : l'on est tout à la fois face à une pensée arrêtée et face à une pensée en mouvement. Comme impose une tension la variété des notes (variété tenant aussi bien aux sujets appréhendés par les notes qu'à leurs modalités d'apparition : certaines tutoient l'aphorisme, d'autres les longs développements). Maintenant, lorsque l'on considère la totalité des livres d'Émaz, l'on s'aperçoit que chacun d'eux dans son unité est fait de tensions : entre morcellement et unité, brièveté et longueur (comme dans les recueils de notes où se fait jour constamment, ainsi que chez Reverdy, un « équilibre des forces d'unité et d'éclatement », suivant la formulation émazienne présente dans *Pierre Reverdy : étude des recueils de notes*), entre coulée de boue que sont les poèmes en prose et staccato des poèmes en vers, entre permanence du livre et éphémère du moment où le poème a percé, moment signifié très souvent par une date. Sans oublier la tension présente dans l'unité constituée par l'ensemble des livres de notes ; celle présente dans l'unité constituée par l'ensemble des recueils de poèmes ; et celle présente dans l'unité constituée par l'ensemble des livres de notes et de poèmes.

Mais l'écriture d'Émaz n'obéit pas à un impératif qui lui serait antérieur. Si elle a partie liée avec la morale, c'est parce que cette morale habite Émaz. L'habite au quotidien, au point qu'il ne pourrait faire en sorte que son écriture ne soit pas habitée par elle. Ne soit pas touchée par elle en profondeur. Mais cette morale n'est pas ce qui pousse l'écriture à advenir, car dans son travail de prof, Émaz la fait également advenir. Et pourrait se contenter de cette façon qu'elle a, alors, de survenir. En outre, l'écriture d'Émaz ne sert pas la visée suivante : dévoiler le monde dans son imparable nudité, et dans la nudité d'un être en prise avec lui, en prise, jour après jour, avec le plus rocailleux de lui. Cette écriture est telle parce qu'il ne saurait, pour l'auteur, en être autrement. Émaz écrit dans *Lichen, encore*, et l'on peut étendre cette parole à l'ensemble de ses recueils de notes : « Je ne sais pas ce que va être, ce que doit être le poème, avant de l'avoir écrit. » Comment ne pas penser à Foucault qui notait en 1978 : « Si je devais écrire un livre pour communiquer ce que je pense déjà, avant d'avoir commencé à écrire, je n'aurais jamais le courage de l'entreprendre. Je ne l'écris que parce que je ne sais pas encore exactement quoi penser de cette chose que je voudrais tant penser. [...] Je suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant ». En revanche, à l'inverse de Foucault, l'attitude d'Émaz est dans un premier lieu passive, en ce sens qu'il « ne maîtrise absolument pas le premier jet ». « À ce stade-là », confesse-t-il à Pierre Grouix et Yannick Mercoyrol, « je ne contrôle rien, j'écris ce qui s'impose à moi, assez brutalement, dévoilant une sorte de force-forme sur laquelle je n'ai pas prise. En fait, j'écris moins un poème qu'il ne s'écrit à travers moi. » Cette passivité est ce qui fait que le poème ne peut advenir que s'il y a eu préalablement la secousse du vivre qui le réclame. C'est pour cette raison qu'Émaz n'écrit plus de poèmes depuis quelques temps. Mais cela reviendra. Et nous serons, alors, bousculés au plus intime de nous, une fois de plus (car c'est à semblable bousculade que nous invite *Cuisine*, comme nous y invitait avant ce livre, par exemple, *Cambouis*). Au plus intime de nous. De chacun de nous. Parce que de nouveau nous lirons les inflexions, mais comme prononcées au-dedans même de notre ventre, de notre quotidien.

[Matthieu Gosztola]

Antoine Émaz, *Cuisine*, publie.net, collection Temps Réel, 2012, 240 pages, 4,99€.

[note de lecture, 9 mai 2014, *Flaques*, par Ludovic Degroote](#)

Depuis *Lichen, lichen*, paru aux éditions Rehauts en 2003, Antoine Emaz a publié quatre livres de notes : on pourrait penser que cela devient une habitude, si chaque volume ne prenait une cohérence spécifique. *Flaques* est bien un nouveau livre de notes dans lequel on retrouve, à l'instar de *Cuisine* (1) ou *Cambouis* (2), des préoccupations de l'auteur – ce qui est normal, puisque c'est un auteur –, mais qui a sa spécificité, sans qu'il paraisse une déclinaison ou une redite. Autre particularité de cette édition, les six encres de Jean-Michel Marchetti qui rythment le texte d'une façon profonde et lumineuse, à son image.

La question de la poésie – qu'il s'agisse de sa pratique, même raréfiée selon l'auteur, de sa lecture, à travers les contemporains d'abord, ou de la réflexion théorique qu'elle fait naître – est centrale : *Flaques* joue les entrelacs avec les livres de poèmes : au-delà de la différence de forme, ils s'éclairent mutuellement ; j'y reviendrai. Cela signifie qu'on n'est pas dans l'exercice, mais dans une pensée qui avance pas à pas, humblement, sans certitude hugolienne, ce qui n'empêche pas d'énoncer des prises de position ou des pensées qui tendent parfois à la maxime ou au précepte. En témoigne l'emploi des présents – énonciation ou vérité générale – : même la mémoire est ramenée au présent sauf aux trois endroits où il est question de souvenirs précis. Cette utilisation du présent, chez un auteur qui ne s'est pas débarrassé de sa mémoire – thème important dans les poèmes – peut montrer aussi une envergure moraliste, non dans le sens où elle donnerait des leçons et se présenterait comme un modèle, mais plutôt parce qu'elle se proposerait comme un repère : il s'agit plus d'une morale de vivre que d'une morale de la vie : du concret avant toute chose. On n'est ni chez La Rochefoucauld ni chez La Bruyère, mais plutôt du côté des *Pensées* de Pascal ou du Baudelaire de *Mon cœur mis à nu*, à cette différence que ces deux livres n'ont pas été agencés par leurs auteurs, alors que les flaques d'Antoine Emaz sont organisées et construites, en dépit de ce que le titre pourrait laisser entendre : les morceaux de réel (prenons ce mot au sens où il se rapporte à ce que le langage peut exprimer) ne sont pas piochés au hasard comme la terre au hasard fait ses creux et ses flaques. Mais cette organisation (alterner les thèmes, varier les longueurs de notes, évoquer des auteurs différents, notes liminaire et finale choisies, par exemple) ne se fait jamais sentir : l'habileté de l'auteur disparaît derrière son habileté.

On retrouve donc des thèmes chers à Emaz : la poésie, écrire, lire, la famille et la cuisine, le jardin, la musique et l'art, mais aussi des choses plus intimes (« endiguer l'émotion » p.45, une très belle page sur « être bien », p.51, par exemple). Parfois, on peut s'interroger sur la limite que certaines notes pourraient comporter, soit qu'elles renvoient à la famille ou à des souvenirs personnels auxquels le lecteur peut se sentir étranger, soit qu'elles témoignent de jugements ou d'objets (« le vieux Mac » p. 42), mais la vie est aussi faite de ces choses et de ces objets, donc cette absence de limite, cette diversité et ce qui tiendrait parfois de la provocation font la richesse de *Flaques* puisque ce livre présente des reflets parcellaires d'un réel global et non parcellaire. Les notes sont beaucoup moins cette « zone grise, un peu sale » (p.48) que prétend l'auteur qu'un espace libre, pour autant qu'on peut l'être, et l'être d'écrire et de publier. Qui plus est, la question de la liberté ne s'éloigne jamais de la vie, qui est au cœur de ce recueil de notes : « la vie, simplement la vie » (p.37), « pouvoir au moins me dire que je n'ai pas évité ma vie » (p.51). On peut vivre sans écrire, on ne peut pas écrire sans vivre.

Ce livre questionne également le statut de la note, qui confine parfois au journal, à la réflexion théorique ou critique, ou à cette dimension morale que j'évoquais plus haut. Ici, Antoine Emaz parle de leur « écriture erratique » ; là, elle rejoint le constat qu'on trouve souvent dans les poèmes et qui lui est propre, à l'image du titre de l'un de ses premiers recueils, *C'est* (3) : ce verbe / présentatif employé de façon absolue, qui montre donc la chose - sinon la vie - en elle-même, revient souvent dans le livre, et contribue à fabriquer des sortes de notes-constats, affirmation d'un réel sans mobilité, sans élasticité, qui renforce cette position de principe dont l'arrière-plan peut sembler moraliste ; le réel dit autant ce qu'il est que la manière dont on le reçoit qui le place, lorsqu'il est posé dans l'évidence du verbe être, dans une forme de distance, de séparation, un

obstacle, ou, pour reprendre un mot émazien, un « mur ». Ailleurs, c'est un paradoxe qui invite à réfléchir sur la venue de la note : « On meurt sans finir. » (p.64) : cette phrase à valeur de maxime rassemble en les closant les six lignes qui précèdent : manière de montrer le cheminement de fabrication qu'emprunte la note : intuition et association d'esprit plus que calcul. Cela rejoint cette liberté dont je parlais mais aussi l'impression qu'a l'auteur et qu'il exprime à plusieurs reprises de se laisser guider plus qu'il ne guide lui-même cette apparente « écriture erratique ». Enfin, la note est ce qui permet de mettre le poème ou l'écriture poétique à distance et d'en proposer une intelligence ; le développement de « la règle des deux unités » (unité de son, unité de force – p.90) montre à quel point la « bêtise » revendiquée dans d'autres notes est un refus de l'intellectualisme en soi ou de la pensée abstraite, pas le refus de réfléchir.

D'ailleurs, la finesse de la réflexion et de l'analyse se lit à de nombreux moments, et, notamment, lorsqu'il est question de lecture ; la générosité du grand lecteur qu'est Antoine Emaz est connue : il suffit de constater l'abondance des notes de lecture qu'il produit, sur *Poezjibao* notamment, aussi bien de livres d'auteurs reconnus que d'auteurs débutants : pas d'exclusive, ce qui prime, c'est le texte, pas la personne : on parle bien de lecture. Ainsi, de nombreux poètes sont présents dans ce livre, à travers leurs livres ou une émission de radio. Mais j'ai choisi un exemple qui paraît plus ancien pour illustrer la qualité de cette analyse ; dans une note (p. 85), Emaz évoque *Béatrix* de Balzac et glisse d'un siècle au suivant en évoquant Malraux avant de clore par quatre lignes qui résument sa vision de l'histoire littéraire : « Le classicisme vise l'éternité d'un ordre. Le XVIIIe voudrait un désordre ordonné. Le XIXe est tiraillé entre nostalgie et modernité. Le XXe est déboussolé. Le XXIe ? » La dernière note du livre montre une certaine confiance vis-à-vis de l'art en rappelant qu'il y a des constantes dans le rapport du poète au poème et à son époque : « L'artiste fait l'histoire sans du tout savoir s'il sera dedans. Sa seule angoisse est de pouvoir faire ce qu'il a à faire : créer. Cela veut dire vivre, écrire, publier. Bien ou mal est un problème secondaire avec lequel il se débrouille. Mais s'il ne peut plus vivre écrire publier, alors très vite, il va mal et manque d'air. » D'une certaine manière, en se perpétuant, cette permanence de l'angoisse, qui traverse tous les siècles, devient rassurante.

[Ludovic Degroote]

Antoine Emaz, *Flaques*, éd Centrifuges - 110 p. – 12,50 €

1. Publie.net, 2011.

2. Seuil, collection Déplacements, 2009. Rééd. éd. Publie.net, 2010.

3. Deyrolle, 1992.

[note de lecture, 22 janvier 2014, *Flaques*, par Jacques Morin](#)

C'est un livre de notes, au croisement du carnet et du journal. Antoine Emaz aime écrire autour de son œuvre principale, à savoir l'œuvre poétique, écrire en marge, pour ne pas perdre la main et pour mettre au net ce qui lui traverse l'esprit et qui mérite d'être inscrit, en dehors des poèmes, donc. Cela explique la diversité des sujets abordés : ses lectures à but privé ou critique, ainsi pointe-t-il : *la limite d'une forme, c'est son efficacité*, mais aussi le dernier CD de David Bowie, l'évolution du jardin ou Baudelaire, ou bien ses travaux photographiques ou ses relectures de manuscrits... Ce peut être encore des réflexions sur ses notes elles-mêmes : *donner à lire une autre saisie complémentaire de vivre*, et il ajoute plus loin : *moins sacralisée peut-être*. Ce qui ne laisse pas de m'étonner chez Antoine Emaz, c'est la lucidité, cette précision clinique à analyser ses pensées, aussi bien courantes que métaphysiques. Sans doute pour cette raison qu'en dehors du poète majeur qu'il est devenu depuis plusieurs années, son approche critique des écrits d'autrui s'avère toujours remarquable et enrichissante. Réfléchissant à sa création, il se pose la question légitime de l'œuvre faite, et de la monotonie considérée comme inhérente à toute écriture qui dure. Il tutoie aussi bien la densité de l'aphorisme : *Ecrire remplace l'ennui par l'attente* que la porosité de la confidence : *Je ne crois pas être dur, mais instinctivement, je cherche à serrer, endiguer l'émotion*. Une chose demeure cependant qui fait le lien entre écriture poétique pure et écriture en marge comme dans ce livre, c'est la table ! *C'est là que je me sens à ma place, qu'il y a plaisir à vivre...* De même, le titre rejoint la longue série de monosyllabes dont il est coutumier. Je suppose qu'il a choisi ce mot aussi bien pour l'image fragile de lac minuscule que pour sa sonorité explosive. Antoine Emaz nous balade dans sa tête.

[Jacques Morin]

Antoine Emaz, *Flaques*, Centrifuges, 12,50 €. 8, rue de Thizy – 69550 Saint-Jean-La-Bussière.
Encres de Jean-Michel Marchetti.

[note de lecture, 21 janvier 2015, *De peu*, par Jacques Morin](#)

C'est le deuxième livre d'Antoine Émaz dans la collection *Reprise* aux éditions Tarabuste. Le premier « Sauf » reprenait des recueils écrits entre 1986 et 2001. Et celui-ci entre 2001 et 2011. Quatre recueils constituent la moitié du recueil : *Os* chez Tarabuste, deux autres chez En Forêt *Je ne* et *Jours*, ainsi qu'un dé bleu *De l'air*. Pour le reste, il s'agit surtout de plaquettes et de livres d'artistes, pas forcément disponibles. Cela donne un bon aperçu du travail d'écriture du poète sur une décennie. (Il reste cependant deux autres gros recueils dans cette même période *Peau* et *Plaie*).

Un bloc de 360 pages. Où l'on retrouve cette poésie faite de concision, entre précision et contournement. Le sens est chassé, traqué, à coups d'aiguilles mouchetées et de gouges à encre. L'auteur frappe toujours par sa poésie verticale, lapidaire, rigoureuse et juste. Lorsque, rarement, il se donne l'autorisation d'écrire des phrases plus déliées, on semble respirer un instant, mais le travail de densification reprend aussitôt. Deux thèmes récurrents, archétypiques : la lumière et l'ombre. Un autre transversal : la fatigue.

*on reste donc assis là
inerte
en veille*

Une attitude : le refus

*un non net bloque
strie raie ponce*

Un travail continu, acharné, intraitable sur la langue

...la peur de ne pas pouvoir se sortir entier des mots

avec, çà et là, des permissions sur le style :

grains brins riens

ou

*...peau flasque
dans ses plis
presque masque*

voire des images en équivalence

paupières volets

ou des comparaisons

*l'arbre s'affole encore
comme main dans les mots*

ou encore de rares oxymores

...le mur mou de l'air

L'écriture reste la plupart du temps dans le domaine métaphysique avec le temps qui passe et le travail de la mémoire. Mais Antoine Émaz peut aussi réagir aux événements mondiaux comme le 11 septembre 2001

les morts poussière

*dans l'acier et la cendre
pas de sang*

et ces deux vers en écho

*les marchés baissent
les télé braient*

Cette juxtaposition de recueils denses, cohérents, et de plaquettes plus diverses permet de voir les différents angles d'attaque de son écriture. Avec ses échappées dans des thématiques tout à fait traditionnelles que le poète peut revisiter à sa façon, tendue, crispée, comme les saisons :

*hiver stable
même l'arbre au fond
reste gourde*

également

*pluie grise septembre
dans le lent de l'automne
et la baisse du jour*

Bordant l'écriture, on note la présence quasiment continue du jardin, *petit carré de langue*. Son rappel végétal : glycine, prunus, camélia, lilas... équilibre ou allège ce qui constitue le fond de la poésie d'Antoine Émaz : cette subtile introspection permanente, ce tamis fin par où passent pensées et sentiments. Les émotions à ce compte-là sont filtrées, calibrées et restituées dans le tambour du langage, comme celui d'une machine à laver, comme il est fait plusieurs fois référence dans le livre. Aussi sur la mère en fin de vie, ces pages confidentielles

*elle se détache
cela veut dire
on reste seul*

ou encore sur le concept de vieillissement où l'auteur n'a pas son pareil pour évaluer usure de la mémoire

*il y a tous les noms que l'on porte
effacés
vieilles stèles dédorées bancales
ensablées*

et avancée inexorable du temps

et dans la glace

*quand on regarde
un sablier en lieu de tête*

Le titre général, *De peu*, comme toujours chez Antoine Émaz, coiffe l'ensemble assez sèchement, deux mots, cinq lettres. On peut s'interroger sur le sens : équivaut-il à *de justesse*, ou bien s'agit-il du *peu / de vivre* dont il question à la dernière page du volume ? Reste la maîtrise unique à saisir l'angoisse existentielle

*heure à heure haler le jour
à salaire inchangé*

[Jacques Morin]

Antoine Émaz, *de peu*, Tarabuste, 18 €. Rue du Fort - 36170 Saint Benoit du Sault.

[note de lecture, 23 novembre 2016, *Limite*, par Anne Malaprade](#)

Ce livre s'ouvre et se ferme sur deux textes « **Sans date** ». Autrement dit, l'origine et la destination temporelles des écrits réunis restent ouvertes. On n'a jamais vraiment su comment et quand ça commence (« graphie », terme liminaire : des signes et des idées), de même qu'on ne saura pas précisément quand et comment ça finira (« enfin », signe ultime : définitivement ? en conclusion ? ou bien s'agit-il de cet « enfin » qu'on utilise pour souligner ce qui arrive après une attente — ce qui arrive après une vie d'écriture — ce qui arrive après l'écriture de fragments vécus — ce qui arrive après la vie des mots ?). À l'intérieur du livre par contre, se trouve un cadre temporel, celui que balisent les références suivantes : « **10.08.2013** » et « **13.07.2015** ». Deux dates comme deux limites, c'est-à-dire, certes, des lignes de démarcation temporelle, mais aussi, dans un deuxième sens, une grandeur temporelle (le temps des hommes, l'éternité, la respiration du cosmos) de laquelle une autre grandeur (deux années de la vie d'un homme, la durée intermittente d'une conscience somatique qui observe le monde) peut approcher indéfiniment, sans jamais pouvoir la surpasser. Aucun texte, donc, ne surpasse l'éternité ni le hors-temps, mais chacun les défie en les traversant, en les approchant, en les mimant, en épousant leur mouvement incessant et cyclique, à l'image de la série initiale de *Limite* — proprement illimitée puisqu'elle finit sur un « etc. ». Sept textes (comme les sept jours de la semaine) qui disent la répétition indéfinie d'un flux et d'un reflux, celle d'une vague puis d'une marée qui lance, active ou provoque une autre mobilité, la genèse d'une phrase constellant l'archipel poétique que dessine progressivement le livre. Les textes œuvrent à une lisière et à une frontière qui longe et accompagne l'éternité à partir de l'instant, du présent, du quotidien. Et ce rapport, ou cet écho entre deux temporalités complémentaires, constituent la force et l'événement vibratoires de ce recueil entêté et entêtant, humble et vertical : « le cœur cogne/on tient à quel fil ». Question justement non ponctué, comme s'il s'agissait aussi d'accepter que cet appel ne reçoive pas d'autre réponse qu'un murmure articulé, ce « peu de poids du souffle » qui paradoxalement soutient toute vie.

Limite déplie un chant minimal, qui berce, console, rassure : « qu'est-ce qui se dit/là encore/de vivre ». Ce dernier accompagne mais ne sauve pas. Il y a quelqu'un pour vivre, quelqu'un pour écrire, quelqu'un pour lire. L'écrivain écoute et retient, accueille, cueille et recueille quelques jours de la vie d'un homme fixés par l'étonnante solidité d'une langue qui, malgré les obstacles, les douleurs, les échecs, suit son cours. Une vie sous le ciel, mais une vie sans ciel, une vie de langue et une vie charnelle, qui entendent l'urgence sans y céder. Vie constituée de corps et de mots, de maladies et d'événements, de faits domestiques et de données naturelles (cailloux, pollen, pluie, terre battue, dune, sable, herbe, fleurs, sable, ficelles et brins). Les matières, toutes les matières, celles du monde intérieur, celles de l'univers, celles de la campagne, du jardin, de la plage, ces matières mêmes qu'on trouve dans les couleurs, dans l'évanescence, dans l'écoulement, dans ce qui ne se laisse pas saisir, mais que limite et circonscrit, pourtant, la langue porteuse et contenante d'Antoine Emaz : « mais c'est possible encore/d'écrire toujours/même court même si/le sourire doute ». Cette langue *prend*, effectivement. Pourtant elle n'arrache, ne vole, ne fige jamais : elle se contente de prélever ce dont elle a besoin pour cette mécanique précise et incisive, circonstanciée et juste, qu'est le poème. Le motif de la « barque » revient assez régulièrement : sans doute parce qu'il évoque le déplacement et l'assise, la liberté finie qui vogue à l'infini, la protection et l'aventure, la mesure dans l'immensité. Et je ne cesse de penser à ce titre d'Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, qui certainement doit figurer dans la bibliothèque du poète. La vie est un choix de voyages parfois immobiles : car le si proche, le contigu, tout ce qui est à portée de main, est proprement brisé et somptueux, évident et impossible, encore là mais déjà caché, ou en train de disparaître. L'ombre avance, c'est une force de destruction qui recouvre, mais aussi une lumière bleue noire qui ne sait pas son nom et qui n'a peut-être pas de nom : « seulement ça ». Elle découvre en tout cas la main qui progresse et parle, les mots rares et tenaces, fragiles mais non faillibles, ceux qui perçoivent ce que la vie vivante doit à l'absence et à la ruine, à la fatigue et au déclin : « à certains moments/ce qui s'est perdu/est plus là/que ce qui

est/là ».

Anne Malaprade

Antoine Emaz, *Limite*, Tarabuste, 2016, 174 p., 15 euros.

[note de lecture, 24 juin 2016, *Planches*, par Ludovic Degroote](#)

Troisième volume de notes publié chez Rehauts¹, *Planche* poursuit l'autre chemin d'écriture d'Antoine Emaz. Plutôt que de parler de voie parallèle à celle des poèmes, j'évoquerais plutôt une route sinueuse qui croise l'autre mais prend ses propres détours, car si la poésie est très présente dans ce volume, il ne se borne pas à elle. Le titre : polysémique, comme presque tous les titres des livres d'Emaz ; *planche* en tant que substantif : une pièce de bois qui fait sol, mais aussi ce qui permet d'aider ou de prendre appui, selon qu'on tendra la planche ou qu'elle servira d'appel - ; le nom exprime également un lien au travail – celui qu'on a sur la planche, précisément -, on pourra dans ce cas entendre aussi l'impératif du verbe plancher dont le destinataire est autant le lecteur que l'auteur lui-même. Sans poursuivre l'inventaire du champ sémantique de ce mot, on voit que cela tire dans deux directions : la mise à plat à partir d'un élément concret, quitte à ce que celle-ci ouvre un autre espace, et la question du travail.

Cette double entrée parcourt l'ensemble de ce volume, axé sur lire / écrire ; certes, on y retrouve des éléments de la vie quotidienne – présence discrète de la famille, d'un plat à cuisiner, du boulot de prof (« ma fatigue à aller devoir faire cours alors qu'enseigner est un beau métier » p. 28), par exemple – ou des lieux auxquels elle est associée – Angers pour le temps scolaire, Pornichet pour celui des vacances (« L'air d'Angers, je le respire ; l'air d'ici, je l'avale » p. 15) -, mais globalement ce qui domine est à la fois une attention au travail des autres et une réflexion sur sa propre pratique, les deux se nourrissant mutuellement, j'y reviendrai. Un mot sur la composition du livre : puisqu'il n'est pas daté, ce n'est pas un journal, et cependant on peut y trouver des éléments qui s'en rapprochent ; Emaz creuse à plusieurs reprises cette distinction, par exemple à l'occasion d'une proposition d'entretien que lui fait Florence Trocmé : « la note me semble plus libre, souple, alors que le journal est une forme assez codifiée » (p. 62) ; s'appuyant sur la lecture laborieuse des *Carnet de notes 3* de Bergounioux, il stigmatise dans le journal la présence du « détail » et du « répétitif » (p. 63, et p. 123 pour le « ressassement », « effet mécanique d'une écriture immédiate, quotidienne »). A propos de la datation : « Pas besoin de dater les notes ; les livres, le jardin suffisent grosso modo pour connaître l'année, saison... » (p. 100). Néanmoins, on peut se demander si l'agencement des notes dans *Planche* obéit à un ordre strictement chronologique ou savamment construit, car les thématiques des notes sont distribuées dans une sorte de cycle, leur enchaînement ne semble pas aussi fortuit que si elles avaient été choisies et posées les unes après les autres telles qu'elles apparaissent dans la suite des carnets. S'il y a chronologie (la lecture longue et lente de Bergounioux et de Keith Richards accompagne la seconde moitié du livre), elle est peut-être arrangée ici et là par l'emplacement de notes dont la datation n'a au fond pas d'importance. L'incipit et l'excipit semblent trop symboliques pour être le fruit d'un hasard : « Certains disjoncteurs sont coupés. Pourquoi ? Par qui ? Cela ne chamboule pas ma vie, elle continue d'aller », cette note liminaire se poursuit avec « un blocage, dedans » (p. 7) ; « Erre : mot que j'aime bien. Echos avec air, errer (...) *Erris* : titre pour un recueil de notes ? » (p. 129). Mais qu'il y ait ou non arrangement a-t-il de l'importance ? C'est le propre du recueil que de pouvoir s'organiser librement : l'orientation davantage marquée dans ce volume autour de lire / écrire provient d'un choix de notes puisées dans les carnets, non du caractère discutablement aléatoire d'un travail autobiographique.

Impossible de retracer la richesse des thèmes abordés par Antoine Emaz dans ce puzzle sans modèle. S'il se défend d'une pensée qui viserait à une unité, je ne peux m'empêcher de lire en arrière-plan une dimension morale : « Même quand j'écris ce qui peut prendre des allures de vérité générale, je ne me sens pas dans l'éternité des moralistes classiques » (p. 100). Avec le temps, certaines éternités deviennent relatives. Se construisent en creux une image du monde (un monde « sale » - pp. 39, 47, 56 par exemple, « la glu du réel » p. 22 – jugements qui peuvent ouvrir sur une considération politique lorsqu'ils sont associés à l'espace social) et un regard sur ce monde

dont le relativisme et le pessimisme résignés valent lucidité : « Il y a des moments de vie où le temps rattrape, prend au collet, étrangle. Dans le même instant, on voit ce qu'on a misérablement gagné, et puis tout ce qu'on a perdu. (...) Au mieux, dans ces moments, on devient sage ; au pire, on devient méchant » (p. 21). « Si, au bout de soi, on découvre qu'il n'y a rien, on est allé au bout de rien, et c'est déjà quelque chose » (p. 106). Ce regard sur une vie débarrassée de la promesse pascalienne de Dieu se concentre sur ce qui est de l'ordre du tangible : en font partie la lecture et l'écriture, comme de simples moments de vie qui la concentrent en nous permettant de nous détacher et / ou d'affronter nos obstacles internes ; en fait aussi partie le végétal, dont le jardin² demeure l'épicentre, ouvrant parfois sur un ciel qui accroche les mots parce que sa couleur « n'existe pas dans le nuancier mental » (p. 91) : éléments qui deviennent stables par opposition à une vie d'homme que le temps use, dans son corps et dans sa conscience. Usure que l'impression de vieillir³ amplifie, accrue par les hasards de l'existence, c'est-à-dire par ce dont la responsabilité vous échappe mais qui vous contraint : « une vie n'est que très peu guidée par le rationnel ou bien ce n'est pas une vie » (p. 84). Encore un peu tôt pour le classicisme, pas pour le moraliste.

Revenons-en à lire / écrire. La lecture s'articule autour de deux pôles : celle des contemporains, exclusivement de la poésie, à l'exception de Bergougnieux et Richards ; en une page ou une demie page, Emaz rend compte d'un livre de poésie avec une concision et une économie de moyens qui lui permettent de mettre l'essentiel en évidence : intérêt thématique ou formel d'un livre, place dans l'œuvre, importance de ce livre ou de cette œuvre. Plus de trente poètes contemporains sont présents. Si Bonnefoy et Jaccottet reviennent à plusieurs reprises, ce n'est pas en raison de leur âge, c'est le hasard des lectures : l'admiration pour leur travail est d'ailleurs relativisée, mais elle rejoint le cercle de bienveillance dans lequel Emaz inscrit l'ensemble de ces notes, de James Sacré ou Franck Venaille à Albane Gellé ou Stéphanie Ferrat. Cette bienveillance sans mollesse se double d'un regard ironique sur le milieu de la poésie d'aujourd'hui, « tout un petit monde qui vibronne, dont le centre est partout et la circonférence nulle part » (p. 76). A côté du contemporain, des phares de la littérature, à l'occasion de relectures ou des hasards de la mémoire : si Montesquieu est présent, on y trouve surtout 17, 19 et 20^{èmes} siècles. Racine et Corneille servent de pivot à une réflexion morale, Balzac à une considération littéraire, alors que les citations de Rimbaud émaillent ici une description, là un propos d'histoire littéraire en amont de Dada (p. 31) ; ainsi de Reverdy, Camus ou Max Jacob. Evocation des lectures à l'adolescence - les policiers puis les grands romanciers français ou étrangers, de Proust à Dostoïevski - qui permet de mettre en perspective la manière dont la poésie est peu à peu devenue exclusive dans la « boulimie de lectures » : « L'horizon s'est comme rétréci, alors qu'en poésie il est resté ouvert et même s'élargit encore » (p. 26).

Les lectures innervent la réflexion sur l'écriture, celle des carnets, comme je l'ai évoqué avec la distinction du journal, mais surtout celles des poèmes. Plusieurs notes se réfèrent à des livres d'Emaz auxquels il travaille ou qui sont publiés : *Plaie*⁴ qui est en phase de lissage, et d'autres textes moins visibles, petites éditions ou livres d'artistes, qui sont le prétexte à réfléchir sur le poème et la publication, sa capacité à poser le texte ainsi que la présence en miroir du travail des artistes : la description du travail « minimal et percutant » de Pierre Emptaz dans *Bout de souffle*⁵ rejoint la pratique d'écriture émazienne : « L'idée de travailler en moins ; non pas ajouter, mais enlever ; cela aussi m'est très proche » (p. 57). De façon plus générale, ce qui touche à la matière du poème est constamment présent ; par exemple, la force initiale du poème : « Ce qui me manque, c'est une entame, un angle d'attaque, une force propulsive initiale » (p. 14) ; « Tout ce travail interne, terriblement lent. A la fois parce que je n'ai pas de facilité et parce qu'une sorte de maturation est nécessaire pour que tombe ce qui doit tomber. Ma force, c'est la masse : je peux toujours maigrir. Mon problème, c'est la masse, quand rien ne se constitue assez » (p. 124). Ainsi également de la place du je comme source d'écriture et comme facteur d'énonciation : « Sauf quand on écrit, on n'a jamais besoin de tout ce qu'on est. Est-ce pour cela qu'on écrit ? Pour se

sentir (un peu) entier ? » (p. 82). Les questions formelles, le rapport entre vers et prose, la fabrication du poème, la place du lecteur, la primauté de la justesse (« une évidence sonore immédiate » p. 128), cette matière est examinée dans son processus autant que dans sa finalité : « Il y a peu de plaisir à 'peaufiner un texte'. Ce qui domine, c'est l'irritation de l'inexact. » (p. 112). Sinon pour affirmer le postulat de la poésie (« La poésie n'est ni issue ni impasse, elle est » écrit-il de façon péremptoire p. 22), l'attention à sa propre manière, toujours fondée sur des images concrètes ou mécaniques (on ne s'étonnera pas de la fascination d'Emaz pour les chantiers, p. 10), n'est jamais orientée vers une sorte de discours docte ou définitif. Elle se prête ou se donne comme une expérience relative, non définitive, ne cherchant ni l'exemplarité ni les sommets - ce qui est sans doute un meilleur moyen de pouvoir les atteindre. Au contraire, en tant que planche, elle sert d'appui à qui souhaiterait réfléchir à la pratique d'un poète majeur de notre époque et à sa propre pratique. « Toujours aller vers soi-même, mais pas égoïstement ou narcissiquement ; simplement parce que c'est le plus direct chemin pour aller vers sa part profonde d'humanité. C'est par elle que l'on peut vraiment rejoindre les autres » (p. 17). Livre tout simplement généreux.

Ludovic Degroote

Antoine Emaz, *Planche*, Rehauts, 136 p., 16 €

1 *Lichen, lichen* en 2003 et *Lichen, encore* en 2009 ; on n'oubliera pas chez d'autres éditeurs : *Cambouis*, Seuil, collection « *Déplacements* », 2009. Réédition éd. Public.net, 2010 ; *Cuisine*, éd. Public.net, 2011 ; *Flaques*, éd. Centrifuges, 2013.

2 On pourrait parler chez Emaz d'une morale du végétal ou d'une morale du jardin en ce qu'ils se proposent comme apaisement possible de l'être.

3 Impression : je choisis ce terme puisqu'à notre époque, on n'est pas censé être vieux à cinquante-cinq / cinquante-huit ans, ans, âge approximatif de l'auteur d'après les indices liés aux publications. Mais l'âge à l'état-civil et la conscience qu'on en a divergent souvent. En tout cas, ce thème du vieillissement est récurrent dans *Planche*, à quoi on peut associer la présence du temps, du passé notamment, troué mais pas disparu. Au temps qui use faudrait-il sans doute amalgamer la sensibilité.

4 Tarabuste, 2009.

5 Galerie MT, 2012.

[note de lecture, 4 juillet 2016, *Planche*, par Antoine Bertot](#)

Les notes de *Planche* sont écrites durant des « jours, mois, muets » (p.60). Elles débutent par une question sans réponse : « Quelque chose que je ne vois pas bloquer, déplace les masses internes, coupe les forces, obstrue. Quoi ? » (p.7). Il y a bien, face à « la nuit restante », une tentative de « déplier » quelques mots (p.27). Mais ce qui « bouge » ne concerne que la langue et manque l'« expérience de vivre ». Cette exigence de « l'écrire-vivre » s'accorde au contraire, selon une tension de langue moins forte, aux notes. Le mutisme du poème est alors décrit « sans drame », comme un fait (« les mots ne prennent pas la pente, voilà tout. », p.24), une circonstance de la vie qui « continue d'aller » (p.7).

Ainsi, comme dans *Flaques*, la note « ratisse [...] large » (p.62). On passe d'un point sur le rapport vers-prose (p.18) à un « bon moment » face au jardin (p.54), d'une « vidange » de la bibliothèque (p.83) à *vieillir* (p.47), d'une réflexion sur le souvenir (p.101) aux lectures, véritables nécessités heureuses (« J'aime bien me sentir dans la circulation des œuvres des autres. Sans cela, j'aurais sans doute l'impression d'être formolé dans un bocal. », p.95). De fait, la lecture des *Carnets* de Bergounioux et de *Life* de K. Richards accompagne l'écriture de *Planche*. S'ajoutent les nombreux livres de poètes contemporains (Dubost, Vinau, Sautou, Ascal, etc.) et les revues, qui participent à l'ancrage dans le quotidien et le temps présent. Antoine Emaz s'oppose ici à Jaccottet, « retranché en lui, avec quelques pairs et des statues de sa stature » (p.40).

Ce choix du présent vient d'une préoccupation insistante : « La question qui reste, aujourd'hui, me semble être : qu'est-ce qu'on peut encore sauver, lucidement, de la désillusion ? » (p.61). Une réponse tient dans l'obstination de la poésie (« Chanter. Le peu possible. A bouche fermée, si nécessaire. », p.46). Elle incarne, pauvrement, le choix d'une « résistance durable plutôt que d'une lutte sans doute glorieuse mais suicidaire, dans une avant-garde qui combat des moulins ou une arrière-garde qui sonne l'olifant » (p.23).

L'héroïsme humble est repris plus intimement, avec humour, à partir d'un vers de Corneille : « J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois', je préférerais : J'ai fait ce que j'ai pu, je fais ce que je peux'. Moins glorieux, mais davantage dans mes cordes. » (p.71). Ce vers répond mieux à *vivre* avec la sensation de l'absurde, « sorte de vertige qui prend à certains moments, lorsqu'on se sent étranger à l'environnement, aux autres, à soi. » (p.127). Cette sensation, discutée avec Camus en fin de livre, parcourt les notes. On la trouve dans une description de « l'inhumain » de la mer (p.80) ; lors d'un « examen de minuit » qui porte sur « quoi vivre ? » (« Quand le 'quoi ?' fait retour, c'est généralement des heures douteuses ; du vertige et de la liberté déblaient, ouvrent un vaste espace. » p.13) ; « quand quelque chose », au jardin « devient parfaitement étranger » (p.126) ; lorsque les « ombres illisibles » de la mémoire se présentent « pour rien puisque muettes et presque sans nom. » (p.113).

L'absurde enferme : « Si tout s'équivaut, on est dans le rien et on y reste, passivement. » (p.128). On entend un écho dans une autre note ; cette fois, Shakespeare est détourné : « Beaucoup de vie pour rien. C'est l'entassement de ces riens qui finit par faire une existence. On ne retourne pas à la poussière, on la fabrique avec constance. » (p.77). Mais, avec Antoine Emaz, reconnaître le « rien » crée aussi de la liberté et enjoint à *plancher* pour « intensément vivre » (p.53). De là, peut-être, l'affirmation de la « confiance dans une communauté de langue. Elle doit porter vivre, approximativement, autant que possible, mieux que rien. » (p.86).

Antoine Bertot

Antoine Emaz, *Planche*, Editions Rehauts, 2016, 129p., 16€

[note de lecture, 2 décembre 2016, *Limite*, par Jacques Morin](#)

D'abord sept textes, peu dans la manière d'Antoine Emaz. Sept proses d'un bloc, d'un souffle, qui se répètent, reprenant des éléments tels refrains, variant d'autres, où la parole se plait à emprunter le même chemin de mots lové sur lui-même, spirale ouverte, siphon fermé, écholalie sans date qui résonne, hypnotique...

Les poèmes, à proprement parler viennent ensuite. Datés en forme de journal, surtout écrits en 2013. Antoine avait donné trois livres de notes, deux anthologies, mais aucun recueil de poèmes depuis 2010.

Le titre, au singulier, bien dans sa manière, univoque, lapidaire, large, dense et clos. *limite du corps*, écrit-il. *une lutte tête à corps*, tel est le sujet principal. La dualité humaine qui se fragmente, avec une tête qui reste solide et pertinente et un corps qui tire et freine :

*même quand
la barque corps
ne porte plus que mal*

ou bien :

*même si le corps
peine à gravir...*

corps à la dérive est-il indiqué par ailleurs. On ignore le jardin et ses glycines, on se tourne vers l'intérieur, la cuisine *formica jaune rouge blanc*

Il reste évidemment les mots, la poésie en face de laquelle on est depuis des années *on met des mots / comme on soigne sans guérir* mais force est de constater qu'il y a quelque chose d'émoussé, de détraqué

*au bout de la langue
si peu
de vif
encore à lire*

et toujours lancinant ce dialogue à distance, ce monologue sourd : *le corps a pris la main / la tête attend*

Le temps, peut-être plus que d'habitude, devient capital, sa limite se fait tangible, comme un avenir écourté, en vue, et si l'on se retourne *on avale du passé / à chaque fois*, d'ailleurs les souvenirs, et toute l'expérience accumulée deviennent dérisoires, d'où l'insistance :

*la mémoire
n'aide n'ajoute n'enlève n'explique n'éclaire ne bouge*

Deux autres éléments innervent les pages : la carcasse, comme un précipité du corps, et la nuit, lieu de confrontation mouvant, sans prise, avec la question piège *comment dormir* entre la *méduse* de la nuit et le *mouvement de pieuvre* de la peur. L'hiver 2013 fut rude. Les textes suivants plus épars, plus dépouillés, témoignent d'un réel apaisement
temps sur sa pointe

*on voudrait être
à la hauteur du jour*

Le poète et son mal semblent s'être délestés *quand le corps presque dort et laisse enfin tranquilles les yeux la main la tête le temps les mots // enfin* Poème final, sans date à nouveau, pour un temps moins en prise, plus indéfini. Antoine Emaz, dans l'épreuve, n'est guère différent : un même questionnement court, haletant, continu où la poésie répond comme elle peut, têtue, aiguë, avec cette leçon

on va vers ce qui s'en va

Jacques Morin

Antoine Emaz, *Limite*, Tarabuste, 2016, 15€

On peut lire aussi sur le site *Poezibao* une [note d'Anne Malaprade](#) à propos de ce livre d'Antoine Emaz.

[note de lecture, 23 décembre 2016, *Limite*, par Ludovic Degroote](#)

Écrire n'est pas une affaire de progrès mais de justesse. Qu'est-ce que la justesse ? Y en a-t-il une ? Plusieurs ? Par rapport à quoi et à qui ? Puisque l'auteur est censé décider, il en propose une au lecteur, celle que nous lisons dans le livre publié. Interroger la fragilité ou l'élasticité de cette justesse, de ces justesses possibles, c'est ainsi que nous entrons dans *Limite* : les sept premiers textes – en prose –, très proches les uns des autres, ne montrent pas une variation autour d'un thème, mais placent devant et d'emblée la question de l'écriture : une sorte d'instable que l'auteur tâche de tirer au mieux vers sa stabilité. Chacun d'eux s'essaie en faisant bouger quelques éléments et cela suffit à produire des effets particuliers, et donc un bloc de prose différent. On passe de l'un à l'autre en répétant ce geste mental qui observe chaque texte comme un juste possible et non comme une mise en concurrence. Le dernier, qui interrompt cette continuité, gagne une sorte d'atemporalité en étant intitulé « etc. » : on bascule ensuite dans les poèmes datés, en vers. Architecture : *Limite* est donc composé de cet ensemble en prose « Sans date » auquel fait écho un autre ensemble « Sans date » qui ferme le livre par deux pages de fragments, comme si le bloc étouffant du début avait éclaté et permettait d'introduire un peu d'air. A l'intérieur, des poèmes datés, presque tous en vers, dont le volume et la répartition ne sont pas proportionnels à la chronologie : 14 pages pour août 2013, 35 pour septembre 2013, 59 pour octobre, 29 pour novembre, 1 pour décembre, 11 pour 2014, 14 pour 2015, le dernier poème daté de juillet. Cela dessine une courbe dont le sommet (1) est placé en amont par rapport aux deux ans que couvre le livre.

Ces possibles que forment les sept premiers blocs de prose tournent autour de vivre écrire / écrire vivre(2) – cela ne revient pas au même –, en étant associés à des éléments récurrents, métaphoriques ou non : la présence du bord de la mer par exemple et de la trace laissée par l'écume ou la question du sens : « même s'il n'y a pas de sens au bout » est l'une des rares expressions reprises avec « toujours l'air et les mots » dans chacun de ces textes : thématiques émaziennes qui rejoignent celle de l'usure que peut accentuer le ressassement à travers cette série liminaire. Les premiers poèmes en vers posent, à travers la couleur du ciel, la réalité perceptible comme seule réalité (« vie pliée repliée / en attente / d'un mot du ciel / qui ne vient pas / sauf ciel » p. 15) : ce refus d'autre chose et de ce qui serait nommable autrement que par l'expérience se retrouve à plusieurs endroits du livre, notamment dans la référence à la couleur : « bleu sans faille // faïence // coque renversée du ciel / casque // distance bleue » (p. 156), « bleu trop loin / autre // on reste / ici / en bas / dans la lumière // avec les oiseaux » (p. 159). Pas de métaphysique ni de spirituel : les correspondances joignent les mots aux mots. Mais ce qui frappe dès ces premiers poèmes en vers, c'est l'évocation d'un disfonctionnement du corps qui n'est et ne sera pas nommé, ni à travers le mot maladie ni à travers le nom d'une maladie (« ça » pp. 43 et 45, « cela » p. 65) ; cette « limite du corps » (p. 25) redistribue la vie (« ce qui semblait avoir de l'importance // ça n'en a plus » p. 26)

Dès lors, l'ouverture du livre fait entonnoir, et le lecteur est invité à entrer dans cette réduction dont les dates semblent accompagner des jalons, notamment dans leur distribution resserrée à l'automne 2013 ; on n'en saura guère plus sur ce qui tiendrait du diagnostic ou du médical (« un bloc compact de mots techniques / comme s'ils serraient / de plus près // « vous comprenez » » p. 104), de ce qui relève d'une expérience qui ramènerait à soi (« ce qui n'intéresse personne / dans cette histoire / voilà l'enjeu // c'est tout » p. 30). Non seulement le « je » est absent – on sait le goût émazien pour le « on », systématique ici – mais ce qui doit correspondre à la possible évolution de ce disfonctionnement est évoqué dans la distance : les références à ce corps qui ne suit plus (« le corps dit quelque chose comme / va plus loin sans moi » p. 58) sont extrêmement nombreuses (pp. 21, 38, 49, 55, 58, etc.) et le détail de ces écarts peu significatifs (« on tousse une vie » p.31, « le mur (...) / est dans la gorge » p. 38, « cracher / boire / cracher » p.

66) ; parfois, ils se déplacent par le biais d'un objet de la réalité qui leur semble lié, ainsi de l'évier (« on atterrit devant l'évier / et le reste continue autour » p. 69, « les coulevres les pilules / à avaler // l'évier / par cœur » p. 67, habitude et nausée), devenu une sorte d'objet « stable », dont la fonction utilitaire est comme tragiquement – à la Beckett - mise en perspective avec l'humain (« l'évier est on est // son inox durera plus // il n'en sait rien / il sert » p. 71). Le mot « douleur » n'est employé que trois fois, dont une où elle est « muette sourde » (p. 80) et une en référence au poème *Recueillement* de Baudelaire (p. 125) ; la quatrième occurrence du mot interviendra à la fin (p. 162), lorsqu'un peu de lumière semble à nouveau apparaître. Si la limite du corps - « vieille peau » (p. 62 par exemple) ou « la carcasse craque » (p. 148) (3)- est omniprésente, c'est sans arrière-plan pathétique.

Pour autant, l'émotion n'est pas absente, elle est la plupart du temps jugulée, maîtrisée : le poème n'évacue pas la personne, il la met en retrait puisqu'« on ne peut mettre ça / à distance » (p. 43), il se fait « constat » (p. 43). D'une part, des termes liés à l'expression émotionnelle disent la « peur » (pp. 113, 144 par exemple), le « ressac de seul » (p. 130), souvent accompagnés de la venue du soir et de la nuit, parfois « saturée » (p. 102), d'une matière lourde (« épaisse/pâte noire / goudron » p. 88) ou de magma (p. 97) jusqu'à une étonnante déclaration d'amour à la fois proférée et mise à distance parce que la phrase est rapportée entre guillemets (« « je t'aime » » pp. 60 et 61) mais qui tranche, au-delà de l'acidité humoristique avec laquelle elle est dite et redite. D'autre part, je vois à travers des métaphores récurrentes une autre manière d'exprimer l'émotion, de façon pudique dans la mesure où elle passe par le détour analogique ; on trouvera de nombreuses mentions qui font référence au « mur » (pp. 38, 57, 88), à la « falaise » (p. 81), la « limite » (pp.25, 28, 57, 68), bref à l'obstacle qu'ajoute ce soudain encombrement de vie qui arrête « l'élan du désir » (p. 57) (4). Autre système métaphorique dominant, comme on l'a vu dès les sept premiers poèmes de prose, l'évocation de la mer et de ce qui l'accompagne : plage, vagues, sable, dunes, cette sorte de mécanique de la nature étrangère sinon indifférente à ce qui se joue dans le corps de l'auteur (« le corps a bougé / pas le reste la mer / le silence / la véranda » p. 87), y compris lorsqu'elle est associée à des images de la mémoire (p.33, « retrouver comme un nord / le très grand calme stable / de la mer et des arbres » p. 96). Paysages familiers, rassurants qui rompent avec ce présent devenu déséquilibré.

De ce déséquilibre, on pourrait attendre qu'il mène à la révolte, or ce n'est pas le cas. Pas d'acceptation pour autant (« quoi / pas pourquoi / cause effet on s'en fiche » p. 68), ni d'illusion (« on ne croit plus qu'il y a la mer / au bout du coquillage » p. 35) ; la thématique de la fin, du bout, de la limite (dans une autre acception du mot) est abondante (pp. 26, 39,47, 51, etc.), et semble comme un boomerang interroger le présent, puisque la question du sens de la vie ou de l'après-vie n'est pas posé en tant que sujet de réflexion ou de conviction : le ciel n'est considéré que dans son espace réel, non comme métonymie, ainsi que cela a été dit plus haut ; il n'y a pas plus de sens à chercher, pas parce que cela procède de l'absurdité ou d'une absence de croyance mais parce que le futur semble du présent potentiel, pour les autres ou pour soi (« limite // d'autres / prendront le pas // ils passeront » p. 28, « jouer son rôle tout de même / demain » p. 48). Le présent domine, en tant que temps verbal mais aussi parce que le corps dans ses disfonctionnements semble resserrer la vie autour de lui : le verbe reste est employé de façon impersonnelle à plusieurs reprises (« reste / du présent malingre » p. 73, ici avec l'ambiguïté du substantif) ; l'évocation du passé aussi fait boomerang, dans sa globalité (« qu'est-ce qu'on fait du passé » p. 52) ou en lien avec de virtuelles évocations de souvenirs, implicitement relayés par Proust (« en rester là / sans madeleine aubépine ou pavés » p.53, « elle / mémoire // ballot des années // le temps perdu oui / le poids non » p. 130).

Ce présent que le corps semble étouffer a besoin d'air, terme que l'on trouve constamment dans ce livre et qui est associé dès les premières pages à un autre terme, « mots ». Là encore, il ne s'agit

pas d'espoir mais de dire la réalité, aussi épaisse de sa ténuité soit-elle. Le geste d'écrire est une respiration, à la fois pour vivre cette réalité mais aussi pour celui qui la dit (« les mots / contre le mur // comme une échelle de lierre » p. 145). Or, à travers ce qui le fige et paraît le faire suffoquer, *Limite* est un livre d'air. J'en veux pour preuve la variété de son écriture : ici, des vers secs, courts, aux traits émaziens : pronom indéfini, phrases nominales, infinitifs nombreux, présent faiblement énonciatif : autant d'éléments qui figent (« si / non plus / pourquoi porter / encore / et la nuit et le corps les mots / tout le barda / plus loin // on peut / si possible / sinon / non », p. 100), dont le jeu de rejets ou d'ambivalence des mots multiplie la lecture. Ailleurs, des proses courtes, fragments débarrassés de ponctuation comme s'ils devaient faire bloc, se lire d'un bloc, procédant parfois par accumulation (p. 97) : dans ce cas, la respiration se fait entre les blocs. Ailleurs encore, une série de tercets dont les vers sont séparés par un interligne (« dans le tunnel // longue attente // souffle court » p. 148 sq.) ; ailleurs, un poème vertical (p. 98), un autre mêlé par une métaphore filée (p. 111). Possible que l'écriture qui s'est déroulée sur deux ans – les dates, on l'aura compris, ne tirent en rien vers le journal, mais on ne peut non plus en faire abstraction – se soit trouvée favorisée par cette liberté d'approche, qu'importe : air comme respiration de la forme (5)... Cela se retrouve encore dans les derniers poèmes : ils portent de l'apaisement (« le souffle revient » p. 165, « on respire mieux » p.167), et les deux dernières pages « Sans date » placent en perspective la vie mieux paisible avec un bouquet d'anémones, pour se rejoindre sur un « enfin » porteur d'espoir : c'est ainsi qu'en le terminant on veut franchir ce livre pudique et puissant.

Ludovic Degroote

Antoine Emaz – *Limite* – Tarabuste – 176 p., 15 €

1. En mathématique, le mot limite désigne une valeur vers laquelle on tend mais qu'on n'atteint pas.
2. « graphie de vie », tels sont les premiers mots du livre.
3. Le mot carcasse a fait l'objet d'un poème, *Poème carcasse*, publié aux éditions Tarabuste en 1991.
4. Ce thème est récurrent dans la poésie émazienne, depuis ses débuts ; cf. *Poème du mur*, qui ouvre *En-deçà*, éd. Fourbis, 1990
5. Il faut souligner la mise en page aérée du livre qui contribue à donner à chaque poème son espace propre.

[note de lecture, 25 juin 2018, *Prises de mer*, par Jacques Morin](#)

Proses marines de la part du poète qui tend à concurrencer le peintre. Antoine Émaz observe la mer. L'exercice n'est pas simple, puisque effectué maintes fois, de tout éternité. Il le fait avec ses armes : lucidité, rigueur, perspicacité. Les yeux d'abord. Le paysage est abordé, saisi, décrit dans ses masses et ses couleurs, ses à-plats et ses courbes. Avec l'importance accordée à la vague qui bouge au bord, en continu. ...*une sorte de bosse d'eau*... Le regard du marcheur dans le sable et la bande-son assourdi du ressac et du vent. *Marcher n'a rien de conquérant ou d'utile*... La toile ainsi posée, reprise chaque matin, résonne dans la tête du poète. Contraste consenti, acté entre l'immensité du spectacle et l'humain *de passage*. Il y a l'évidence de la confrontation avec le gigantisme de la mer et du ciel et le poète qui tient sa place minime crânement, sans forfanterie, avec l'intelligence du vivant. Les instantanés devant l'océan renvoient à d'autres souvenirs identiques ou presque, kaléidoscope infini de la mémoire. Les notes s'arrêtent provisoirement au lever du stylo, du pinceau.

Antoine Emaz, *Prises de mer*, Le Phare du Cousseix, 2018, 16 p., 7€

[note de lecture, 1^{er} Août 2018, Prises de mer, par Yves Jouan](#)

Comme tous les livres (on dit *plaquettes*, terme qui convient mal à des ouvrages majeurs) édités par *le phare du conseil*, la récente publication d'Antoine Émaz se présente comme un ensemble de textes (treize, en l'occurrence) publiés sur seize pages. C'est là un format qui convient particulièrement bien à l'élaboration et la tenue d'une méditation poétique où se conjuguent le vaste et le limité, celui de nos perceptions.

Mer, ciel, sable. Inévitablement, on pense d'abord au peintre impressionniste et à son chevalet, ou à Nicolas de Staël peignant Le Havre dans la seule épaisseur d'un trait entre ciel et mer. Ou encore, ailleurs, à Lionel Joyeux photographiant une barrière sans clôture, ouverte sur l'horizon. Rien de cela n'est sans rapport avec ce qui nous est offert, mais la prose d'Antoine Émaz nous amènera toujours aux spécificités du poème, à ce qui, en lui ou par lui, ouvre sur l'être et la vie.

Aux premières lignes de *Prises de mer*, n'était le titre, on pourrait croire, avec l'expression initiale (*presque un schéma*) à l'analyse d'un tableau paysager, tant est nette et visuelle la description. Ajoutez à cela quelques termes assez présents lorsqu'il s'agit de peinture (*plan, froid, surface, couche...*) et la même illusion peut se prolonger. Elle bute cependant sur les derniers mots du texte : *le sable mouillé cède un peu sous le pied*. On le verra dans les poèmes suivants (1) : la vue n'est pas le seul sens mobilisé. Tout est fondé sur une expérience physique du pays par la vue, le toucher, l'ouïe. Pour un peu, on penserait à Thomas d'Aquin estimant que tout nous arrive par les sens. Mais chez Émaz, la pensée reste dans ce périmètre, peut-être là comme la lumière, à *unifier le tout*.

Le tout, c'est à dire aussi les deux étendues, intérieure et extérieure à celui qui marche et écrit, au vivant. Au point que les mouvements du dehors semblent avoir leur pendant ailleurs, par l'entremise du dedans. L'espace est *poreux*, mais pas seulement lui : c'est tout l'être qui l'est, et tout avec lui. De tout à l'être, le mouvement est, non pas incertain, mais sans destination déterminée. Ce qui est n'est que de passage. Être là, c'est passer ; c'est passer par là.

La mémoire, avec sa charge de passé, justement, pourrait forer le présent, établir une percée dans ce *pleinement ici, maintenant*, mais non : indéterminé, le souvenir s'impose et joue sur les espaces comme tout ce qui est. Il en fait partie. Et c'est *le craquement des coquillages sous le pied* qui engagera le texte suivant.

Page 7, apparaît la première personne, celle du pluriel. Non avec le sujet et le verbe, mais avec l'adjectif possessif *notre*, dans *notre petite histoire*. Mais, outre le mot *petite*, rien n'est convoqué pour prendre la mesure de qui nous sommes devant la mer ou le ciel ; ce qui est signifié, c'est ce que le pays *annule*. Aucune réduction là-dedans, mais au contraire une ouverture au plus large : *s'évaser, s'évader*, nous dit Émaz, dans un glissement de sons et de sens tel que le pratiquaient Marot, Scève et avec eux les poètes de la Renaissance. Une évasion qui prélude ou accompagne le *retour au neutre*, si cher à l'auteur, et ici autrement vécu.

La première personne (du singulier, celle-ci) apparaîtra de nouveau plus loin, dans le dernier paragraphe du livre. Mais là, celui qui parle est l'auteur comme premier lecteur de son texte : *si je lis* (2). C'est donc l'auteur pratiquement mis à notre place à nous, lecteurs, mais restant le crayon à la main, s'interrogeant sur les mots et leurs limites pour finalement ne rien ajouter et laisser à chacun la possibilité de solliciter ses propres références. Avec la proposition finale en guise de résumé du travail du poète (*après tout, il s'agit simplement de poser le fond de l'air*), Émaz est de nouveau dans le rôle du peintre ou du photographe, dont nous ne voyons rien et qui nous livre son tableau ou sa photo : maintenant, à nous de faire. On peut alors conjuguer autrement le verbe *passer* en lui donnant sa transitivité et son complément d'objet : le témoin.

Dans le rôle actif qui sera le sien, s'il s'y adonne, le lecteur sera guidé par la tonalité générale qui se dégage de ce livre, sans besoin d'indication en marge de la portée. Une sorte particulière de paix s'y établit, qui n'empêche nullement la diversité des sentiments sur laquelle l'auteur ne s'étend pas plus que sur les souvenirs (*ça n'intéresse personne, sinon qui le vit, et encore*) ? Une paix *de quoi venue*

demanderait Philippe Jaccottet ? Du dehors, avec son passage par nous qui passons par là ? De la lecture du dehors depuis le dedans ? Peu importe, finalement. Là encore, toute réponse réduirait la question.

Poème (on peut aussi le dire tel, avec les textes pour volets) du vivant que ces *Prises de mer* où Antoine Émaz ouvre la focale et continue. Se révèle à nouveau, par cette publication, la remarquable politique des encore nouvelles éditions *le phare du cousseix* (elles n'ont que cinq ans). A suivre.

Yves Jouan

Antoine Émaz, *Prises de mer*, le phare du cousseix, 2018, 16 p., 7 €

N.B. Deux perles, parmi beaucoup d'autres : *une sorte de bosse d'eau à quelques mètres du bord* (p. 14), et *l'humain comme mesure pour croire saisir les choses ; si on était dehors, on serait perdu* (p. 15).

Et cette manière, ici ou là, de disposer la ponctuation comme on le ferait des soupirs, des silences sur la partition ; du physique, là encore.

1. On remarquera par exemple la page 13, toute de sons.
2. Quelque chose, là, s'insinue de tout ce qui a suivi « Lichen, lichen », avec la tonalité du carnet.

[note de lecture, 21 Août 2018, *D'écrire un peu*, par Jean-Pascal Dubost](#)

Les lecteurs d'Antoine Emaz le savent : c'est un obstiné, patient, en écoute constante des plus infimes soubresauts des mondes intérieurs comme extérieurs, et de leurs interconnexions. Ce qui bouge dans son écriture bouge imperceptiblement, mais bouge, au diapason de son travail d'écoute ; avec toujours une mise à distance qui évite d'être absorbé. Après des années d'écriture exclusive de poèmes, ou du moins de publications de poèmes, il s'est posé sur les notes dont il remplit ses carnets, depuis *Lichen, lichen* (Rehauts, 2003) jusqu'à *Planche* (Rehauts, 2016), plusieurs livres de notes jalonnant son parcours de poète, celui-ci est le huitième, beaucoup plus court que les précédents. Si ses livres de notes s'arrêtent souvent sur les périphéries de l'écriture, jusques y compris les plus lointaines, dans *D'écrire, un peu*, il recentre et nous invite au cœur d'une réflexion concentrée sur son écriture, mais avec toujours une ouverture sur l'écriture, une réflexion plus globale ; interrogeant aussi ce que sa pratique interroge de l'ensemble d'une pratique. Car s'il est bien un poète qui ne se complaît dans l'autocentrement et encore moins dans l'autovénération, c'est bien Antoine Emaz, qui toujours a souci de l'autre, lecteur anonyme ou poète contemporain.

Et qui a placé « *cette émotion appelée poésie* » comme devise de son avancée poétique (Pierre Reverdy) ; « *atteindre en mots une certaine intensité de vivre* », écrit-il, quant à lui. Non pas qu'il faille reproduire la matière première d'une émotion ressentie, éprouvée ou subie dans la réalité, mais à partir de cette première matière, en chercher une équivalente avec les mots : « *La poésie n'est pas dans l'émotion qui nous étreint dans quelque circonstance donnée – car elle n'est pas une passion. Elle est même le contraire d'une passion. Elle est un acte. Elle n'est pas subie, elle est agie. Elle peut être dans l'expression particulière suscitée par une passion, une fois fixée dans l'œuvre qu'on appelle un poème et seulement dans l'émotion que cette œuvre pourra, à son tour, provoquer* », écrivait Pierre Reverdy dans *En vrac*. L'émotion brute, Antoine Emaz lui laisse faire son lent trajet jusqu'à la main, « *le poète, lui, répond au choc par l'écriture, façon de partager, mettre à distance, mais d'abord trouver prise* », car il faut « *laisser la vie bouger librement les mots* ». Faire écho à la première émotion dans le rythme de l'écriture. C'est à la fois, et paradoxalement, et il le souligne, un long temps d'écoute de sa résonance et d'attente pour quelque chose qui arrive souvent en un surgissement : écoute intérieure, tâtonnement, lenteur du surgissement, élaboration de la forme sont les principales attentions du poète. Avec une lenteur qui peut donner l'impression au profane et au manager ou à l'homme d'affaire ou à l'utilitaire type primaire que le poète, dans son apparence, ne fait rien : « *Mais ça, c'est un peu compliqué à expliquer aux autres, que l'on travaille en ne faisant rien* ».

L'écoute bien particulière d'Antoine Emaz est l'attente active que se déclare ce qu'il appelle la « force-forme » ; ou quand le surgissement détermine cette forme inconnue au départ ; c'est le soin autour duquel tournent les présentes notes : comment se construit-elle ? : « *Un heurt. Et s'opère une brusque fusion vie-langue qui s'impose pour aboutir à une masse verbale, une force-forme qui sera la matière première du poème.* » Cette force issue de l'extérieur serait, voire, ce que dans *Prises de mer*¹ il nomme « *une énergie comme résiduelle* ». Ainsi, à l'instar de Pierre Reverdy, qu'il cite (« *la poésie n'est pas un simple jeu d'esprit* »), Antoine Emaz écarte la poésie en tant que technique, qu'elle ne puisse être que cela, « *la technique reste vaine seule,*

sauf à réduire la poésie à un arrangement de mots, ce qu'elle est, mais pas seulement » ; de l'émotion avant toute chose. On peut, sur ce sujet, discuter : *exaeant* en effet les explorations formelles du langage par ce groupe de poètes de la fin du XV^{ème} siècle qu'on appela Grands Rhétoriciens, ou l'Oulipo et les potentialités langagières hors émotion, ou quand la machine remplace l'homme pour générer du langage, la poésie générative, ou toutes ces techniques issues des temps modernes et qui sont des recherches de langage ? Mais si ces notes de réflexion font le point sur ce qui bouge encore un peu dans l'écriture de l'auteur, elles ont aussi l'heur et la vertu de susciter la réflexion, même contradictoire, du lecteur, elles sont un dialogue sinon un débat établis avec celui-ci. Et Antoine Emaz est attentif au lecteur, lui laissant prise et matière à des disputaisons intérieures, car toujours plane en creux, un léger doute qui fait que rien n'y est dogmatique. Auto-critique, il se défie aussi de son propre savoir-faire : « *Les années font gagner un peu en savoir-faire, mais ce dernier enlève aussi parfois. Reproduire ce qu'on sait faire, ce qu'on a déjà fait, rend alors assez dérisoire d'ajouter un livre aux livres* ». Nous le disions, Antoine Emaz est attentif à ce qui bouge un peu.

Le titre de ce court ouvrage de notes, qu'on dirait un clin d'œil complice à James Sacré, indique bien la modestie continue d'Antoine Emaz (comme James Sacré), ce « peu » dont il a fait une poétique du dépouillement visant à aller droit vers ce qu'il considère être son essentiel. Et comment une énergie montante, l'intonation montante « D'écrire », comment cet « *élan initial* » est ralenti par la virgule, puis mesuré par une intonation descendante, « un peu », qui devient cette énergie en continu humble qui caractérise son écriture.

Jean-Pascal Dubost

¹ *Prises de mer*, Le Phare du Cousseix, 2018

Antoine Emaz, *D'écrire, un peu*, Æncrages & Co, non paginé, 15€.

[note de lecture, 17 octobre 2018, trois livres, par Ludovic Degroote](#)

Au printemps dernier, trois livres d'Antoine Emaz ont paru de façon concomitante : cette coïncidence est d'autant plus étonnante que ces trois livres se croisent ou se répondent, sans que l'on puisse préjuger, à leur lecture, qu'ils aient été conçus ainsi. On le sait, Antoine Emaz ne met pas la pensée en avant, du moins pas comme un mode opérateur de l'écriture poétique.

Il le rappelle dans *D'écrire, un peu* (1) livre de fragments autour de son expérience (« Tenter de dire écrire. Ou plutôt comment j'écris »), lorsqu'il affirme la primauté de la sensibilité (« l'émotion pour origine et pour fin »). C'est une conviction, non une théorie. Ainsi le livre rend-il compte d'une somme de remarques ou de réflexions réunies par un socle empirique ; elles sont parfois énoncées comme des propositions, parfois elles prennent une dimension plus didactique lorsqu'elles sont introduites par des infinitifs ou des groupes nominaux peu modalisés qui n'ont pas seulement une fonction thématique : « Ne pas savoir, sans hésiter », « Travail sur la langue, travail sur soi ». Malgré cette allure injonctive, à l'arrière-pays moraliste, il n'y a pas de leçon, pas de recommandation rilkenne, mais le constat peut-être teinté d'auto-persuasion que le chemin d'écriture suivi – et non projeté – durant quarante ans était le bon, c'est-à-dire celui qui était adapté à son auteur. Emaz ne ferme pas la porte à d'autres possibilités, il les relativise : conviction, non théorie. Ainsi, lorsqu'il écrit « laisser parler l'intérieur, sans contraindre », sans doute faut-il entendre le refus des écritures à contraintes. D'autre part, certaines affirmations, dans leur généralisation potentielle, pourront amener le lecteur-poète à réfléchir à sa propre manière : par exemple, le parti-pris de « la force-forme primitive » : « le travail qui suit ne modifie pas les choix d'origine : vers / prose, fragmentation/ enchaînement (...) » : cela demeure discutable, les expériences étant individuelles : pas de théorie... C'est en cela que ce livre est nourrissant. Chaque page ramène à cette dimension empirique parce qu'elle ne dissocie pas écrire de vivre : il y a là une vision, une morale qui fonctionne dans les deux sens : vivre fait écrire, écrire fait vivre ; de nombreux fragments articulent l'exercice de langue qu'est le poème à une sorte de densité ontologique : « La poésie n'est jamais la mort ; sa parole porte le vivant » ; « Atteindre en mots une certaine intensité de vivre, voilà ce que je demande à un poème » ; « on n'écrit pas pour faire beau, on écrit pour respirer mieux » ; dans les moments de doute, « ne pas oublier combien écrire a intensifié vivre ». Formules qui ne doivent pas faire oublier que ce livre s'attache aussi au travail de la matière des mots : un fragment interroge le rapport d'une forme à la sensation qui l'a innervée autour d'un ciel bleu or l'on retrouve une interrogation assez similaire dans *Prises de mer*.

Livre de proses édité par le regretté Julien Bosc, récemment disparu, *Prises de mer* (2) est centré, comme son titre l'exprime, sur la mer. On ne fera pas d'Antoine Emaz un corsaire ni un de ces naufrageurs qui s'emparaient de ce que la mer pouvait échouer, cependant c'est un peu de cela qu'il s'agit : treize textes se succèdent, un par page, dont chacun essaie de saisir ce que donne un bord de mer identique mais non situé, le matin, à une heure où « les humains, rares, sont tout de suite loin » (p. 12) et n'indisposent pas la relation au paysage. Ce dernier mot est davantage de moi, Emaz ne l'employant qu'une fois (p. 14), il parle de « pays » (pp. 3, 4, 7, 12, notamment) : sans doute faut-il l'entendre comme une entité, plus large et moins anecdotique qu'un paysage. Néanmoins, ce lieu est caractéristique du bord de mer dans la succession de ses trois espaces : plage, mer, ciel. La description s'attarde sur l'un, glisse vers un autre ou les entremêle. Variation autour d'un paysage dont l'angle d'observation diffère selon le jour, mais aussi selon la sensation que tel ou tel élément met en éveil : cela n'est pas un exercice de style, mais bien une suite d'expériences sensorielles et mentales dont chacune est différente alors que, face mer, toujours une et jamais la même, on pourrait considérer que la reprise ou l'écho prédomineraient. S'il peut servir d'échelle, le corps est ce qui relie par la sensation à ce paysage, parce qu'elle le fait vivre ; qu'elles prédominent n'empêchent pas les perceptions visuelles d'être soutenues par d'autres sens

(cf. p. 13. par exemple). La relation que le poète entretient avec ce qu'il voit évolue dans la mesure où sa place mentale s'incorpore peu à peu. Au début, c'est un « schéma » (p. 3), un tableau qui est décrit : « chaque plan », « des surfaces », « des couleurs étendues », « croûte », « couche » (*ib.*) : vocabulaire pictural qu'on retrouvera au long des poèmes, à travers une évocation de Klee (p. 5) ou de nombreux adjectifs de couleurs, parfois posés en « aplats » (p. 6 par exemple). Ce paysage, « clos sans être fermé » (p. 4), comme séparé de celui qui l'écrit, le poème le fixe : à tel endroit, le mouvement lent d'une phrase longue tente d'approcher le lent mouvement de la mer calme (*ib.*). Ailleurs, ce sont des phrases nominales liminaires qui expriment le statisme de ce qui est vu : « Jusqu'à l'horizon la mer vide » (p. 7) ou épinglent à la manière d'une note dans un carnet : « Matin. Mer plate, d'un bleu soutenu, plus sombre que celui, aéré, du ciel » (p. 10). Mais ce paysage qui semble vous laisser à vous-même peu à peu vous y introduit, tout en conservant une distance ; corps et conscience ne s'y fondent pas plus qu'ils n'absorbent ou se laissent absorber. La reprise du mot « neutre » s'applique tantôt à ce qui est vu, tantôt à celui qui voit, même s'il n'est pas individué par le pronom je. Cette zone de neutralité apparaît dès lors comme une sorte de paysage mental qui s'établit et s'équilibre entre l'objet et le sujet, une « liberté calme » : « Être dans ce mode particulier (...) Vide par vidange, évacuation de soi. Reste le vivant, neutre, vivant. » (p. 9). Non pas un vide angoissant mais un vide défait de ce qui l'encombrait. Et lorsqu'un élément du paysage rappelle ou fait écho à de la mémoire, comme « le vent du nord » (p. 12), ce n'est qu'un passage qui s'efface bientôt devant le passage permanent du présent, du moins la conscience de ce présent telle que l'active ce bord de mer (3). Expérience, émotion, sensibilité font un socle empirique à ces poèmes qui dessinent un paysage mental : ces convictions énoncées dans *D'écrire, un peu*, on les voit traitées d'une autre manière formelle dans *Pays*, dont le titre à lui seul justifierait que soit évoqué ce livre d'artiste.

Livre-estampe numérique, *Pays* (4) se présente sous un format carré de 15 cm : les huit suites qui composent le poème sont publiées en rabat, lequel ouvre sur un « poème graphique » de Nicolas Blin formé de sortes de traces longilignes d'encre noire et de fragments comme déchirés de couleurs. Ce poème évoque jardin, motif émazien récurrent, et bord de mer : de celui-ci on retrouve des évocations proches de *Prises de mer* : « il n'y a pas de pays / seulement des prises / des états d'espace ». Au contraire du livre précédent, *Pays* est écrit en vers, libres, souvent courts, mais il rejoint des thèmes que le titre suggère : aspects visuels, éléments descriptifs posés et proposés à distance de celui qui perçoit peu à peu esquissent peu à peu un paysage mental à la recherche d'un air où se débarrasser de l'asphyxie du réel, un air où « seulement respirer calme dans le bleu qui bouge ». Dans « la lumière / et son silence de feuilles », l'humain est absent : la stabilité du dehors est gage de la stabilité du dedans : « tout semble juste à sa place / même le corps et le cœur / sous le ciel. ».

Ludovic Degroote

Antoine Emaz, *D'écrire, un peu*, éd. Aencrages, 34 p., 15 €

Antoine Emaz, *Prises de mer*, le phare du cousseix, 16 p., 7 €

Antoine Emaz, *Pays*, Ed. imag[in]e, 36 p., prix non précisé

1. Aencrages, 34 p. (non paginées), 15 €.

2. Le phare du cousseix, 16 p., 7 €.

3. Je pense aussi à un autre poème d'Emaz publié aux éd. Unes fin 2017, *Passants*.

4. Ed. imag[in]e (10 rue Vieille de l'Hermitage -95300 – Pontoise), 36 p., tirage : 20 ex. plus quelques H.C.

entretien avec Tristan Hordé, mars 2007 : 1, 2 et 3

Tristan Hordé : on pourrait commencer par distinguer dans tes publications les livres d'artistes des autres ensembles ; pourquoi les livres d'artistes, assez abondants ?

Antoine Émaz : si tu veux, mais pour moi rien n'est séparé dans mon travail : au bout, tout se tient, ou ce serait bien que tout se tienne, aussi bien un livre d'artiste en cinq exemplaires qu'un poche. Un des avantages du livre d'artiste, c'est qu'il ne comprend d'ordinaire qu'un poème. C'est plus rapide d'exécution, ça n'engage pas des fonds importants, donc cela écourte le temps entre l'écriture et la réalisation du livre. Il y a donc un plaisir de la vitesse. Autre chose : j'aime travailler dans des espaces différents ; l'espace du livre « normal » est toujours un peu le même, alors que le livre d'artiste surprend : je pense à *Petite suite froide*, avec Anik Vinay, la version papier fait 4 à 5 centimètres de large et 20 à 25 de haut ; il y a là une contrainte d'espace intéressante. De plus, souvent, je donne un texte et l'artiste intervient comme il veut, dans ce cas, je peux mal deviner ce que sera le livre. J'aime cela, cette surprise. Et puis, dernier point, j'aurais vraiment aimé être peintre ; il y a sans doute dans ce travail comme la compensation d'un vieux désir. Je vis dans les lignes, dans l'espace progressif de la lecture, l'artiste, lui brasse toute la page, d'un seul tenant, je l'envie beaucoup pour cela.

TH : tu parles de ton rapport au livre d'artiste, mais c'est un peu frustrant pour beaucoup de lecteurs, qui ne peuvent pas acheter ce genre de livres. D'ailleurs, on ne sait même pas la plupart du temps que tel livre est sorti.

AE : cela ne m'a jamais gêné. Pendant des années, je me suis dit que les gens pouvaient les lire, les regarder quand il y avait une exposition. Dans l'anthologie parue, *Caisse claire*, où j'ai repris 7, 8 poèmes tirés de livres d'artistes, ils ont à nouveau une existence. Mais c'est un peu frustrant, du fait que l'artiste a disparu ; il reste une note, on signale que le poème est paru avec l'intervention de tel peintre, et c'est la seule trace de la collaboration. Dans le livre d'artiste, le poème était dans le lieu, l'espace que nous avons décidé, il existait là. Dans l'anthologie, il n'est plus vraiment dans sa maison, en quelque sorte.

Sur la question de l'élitisme, que tu soulèves, c'est vrai que le livre d'artiste grand format, emboîtement, petit tirage... a toujours été cher, mais je crois que la situation a évolué. Dans les années 1980, tu avais encore des gens prêts à dépenser 3 ou 4000 francs de cette époque pour acheter un livre, maintenant c'est plus rare. Tu as des amateurs pour des livres autour de 100 euros, des livres d'artistes plus légers – par exemple quelques gravures ou un dessin, et quelques pages de texte. Ou encore, tu as des lieux comme les Petits classiques du grand pirate, Ficelle, Le temps volé... qui se placent résolument dans une logique du livre illustré accessible au plus grand nombre...

TH : tu distinguerais un ensemble de poèmes qui peut être lu dans une certaine continuité et le poème isolé...

AE : ces poèmes isolés, pour moi, existent dans l'espace ménagé par l'artiste, qui fait partie de leur identité. Dans *Caisse claire*, c'est la première fois que je sors de leur espace des poèmes pour les déplacer dans un autre ensemble. Et ce n'est pas moi qui ai décidé ; François-Marie Deyrolle m'a dit qu'il montait l'anthologie de cette manière et j'ai accepté. Il voulait, à partir de tout ce qui avait été écrit au cours de cette période, donner à lire un maximum de choses.

Dans le livre d'artiste il y a la trace d'une forte collaboration, alors que dans *Caisse claire* je suis tout seul. Quelque chose change. Peut-être que cela ne manque qu'à moi. Mais ta question me semble rejoindre celle des plaquettes : oui, j'aime bien qu'un poème, ou un petit ensemble de poèmes ait son lieu propre.

TH : mais si le poème est lu, qu'il le soit à partir du livre d'artiste ou dans l'anthologie, quelle différence ?

AE : aucune – sauf que le poème n'est pas fait pour être lu à voix haute, mais pour être dans sa page, dans son espace de papier. La voix haute n'existe pas dans mon travail, je suis toujours dans la musique intérieure, dans la musique de tête. D'ailleurs je ne voulais pas lire mes poèmes. J'ai passé le cap grâce à la pression amicale de Djamel Meskache, mais aussi parce que j'ai entendu mes poèmes lus par un acteur et j'ai trouvé que ce n'était pas bon. À partir de ce moment-là, je me suis dit, il faut y aller ! Je peux oraliser le poème, mais c'est tout, le poème n'a pas besoin d'autre chose. Je me démarque complètement de poètes pour qui la performance fait partie du travail.

TH : la lecture à voix haute empêche d'embrasser du regard l'ensemble du poème, oblige à être attentif aux blancs, au découpage.

AE : ce sont deux versants possibles, pas exclusifs l'un de l'autre, l'œil ou l'oreille. Pour moi, l'œil est nécessaire, l'oreille est possible. Quant au découpage, il se fait dès le premier jet, sans que je sache pourquoi cela passe par de la prose ou des vers. Ça doit dépendre de la force motrice du poème qui décide de la pente que l'ensemble va prendre. Ensuite je ne change jamais, mis à part le travail de menuiserie. Dans le détail, oui, cela bouge, il peut y avoir cinq ou six versions successives, beaucoup de corrections, mais pas dans la forme de l'ensemble : je ne suis jamais passé d'un premier jet en vers à une finition en prose, par exemple.

TH : je pense à un poème très ancré dans la réalité, *Tours* [autour de la destruction des tours du World Trade Center, le 11 septembre 2001], dans lequel le découpage en cellules interdit, me semble-t-il, le récit. Il y a bien un déroulement dans le temps, mais les blancs introduisent constamment des ruptures. Je ferai la même remarque à propos de tes réflexions sur l'écriture, dans *Lichen, lichen*.

AE : d'accord avec l'idée de rupture - et qu'il y a quand même du temps. Plutôt que narration interdite, je dirais qu'elle ne se fait pas. C'est très vrai à l'intérieur des poèmes et parfois à l'intérieur d'un livre. Par exemple, dans *Entre*, ça commence au printemps et ça se termine au printemps suivant ; il y a bien une chronologie mais le temps est segmenté. Cela doit correspondre à une forme d'esprit parce que c'est en effet la même chose dans la réflexion théorique ; j'ai beaucoup de mal à dépasser deux ou trois pages, je n'arrive pas à construire une démonstration. Dans ma thèse sur Reverdy, je me suis obligé à écrire pas mal de pages pour faire le nombre voulu, mais je me suis forcé la main pour atteindre une norme, construire et planifier. Pour moi la pensée, comme la vie, est discontinuée – une pensée, puis une autre. C'est ce que je retrouve chez des penseurs du XVII^e siècle, Pascal ou La Rochefoucauld. Une forme un peu en miettes.

TH : La forme des moralistes... Mais il y a un côté moral chez toi ?

AE : je défendrais bien ça. Une certaine forme de morale, même si ça n'est pas très bien vu en poésie. Mais il faut s'entendre sur le terme « morale » : si on le comprend comme une certaine façon de se tenir face à la vie, cela ne me fait pas peur de prendre le poème sous cet angle-là. Le poème en quelque sorte aboutit à une forme de morale, sans qu'il y en ait au départ. Si tu veux, je n'écris pas du tout pour « faire la morale », mais j'arrive souvent à une attitude, une façon de « conduire sa vie », comme l'écrivait Pascal

TH : goût de la forme lapidaire...

AE : dans la brièveté, c'est l'idée de condensation qui m'intéresse : en un minimum de mots, un maximum de sens. Le travail sur les poèmes consiste toujours à enlever, jamais à ajouter. La matière au départ dans mes carnets est toujours trop importante, il faut supprimer. Même chose au niveau des mots : je cherche systématiquement les mots les plus courts. Plus cela tend vers le monosyllabe, mieux c'est. Tu ne liras pas des adverbes en –ment : trop longs ! Pas un mot trop abstrait non plus ; pas im-bé-cil-li-té mais bê-ti-se... Aller à ce qui est à la fois le plus simple et le plus court. Cela s'est fait progressivement, avec les années, sans que je le veuille vraiment. J'ai une manière de faire, pas d'art poétique construit au sens où l'on dirait qu'un poème devrait se faire comme ci ou comme ça. De la pratique avec un certain savoir-faire acquis avec le temps. Je constate qu'à choisir entre deux mots c'est toujours le plus bref qui s'impose. Pas de volonté, c'est plutôt de l'ordre de la pente, ou de l'intuition.

TH : je pense aux carnets de Reverdy, pour qui il y avait également un savoir-faire.

AE : oui, les notes de Reverdy, c'est une partie de son œuvre que j'ai toujours défendue, que je continue à lire. C'est une forme qui m'a marqué ; la pratique du carnet, de la note, de l'écriture discontinue me vient à la fois de Reverdy et des moralistes. Un texte long comme un article ne me convient pas trop, je préfère sauter d'une idée à l'autre sans suivre un fil.

TH : tu suis un fil d'une façon différente, c'est au lecteur à effectuer un montage.

AE : il y a bien l'idée de montage, d'assemblage qui est importante, notamment d'ailleurs pour les poèmes. Une page est constituée de microséquences et le poème lui-même est formé de plusieurs pages. Je réfléchis beaucoup à ces séquences au moment de la reprise. Cela peut m'arriver de bouger ce qui était au départ, dans le carnet. Mais il reste au lecteur une part de travail, tu as raison, un effort de connexion et d'appropriation. De même pour moi, au départ : je dis souvent que ce n'est pas moi qui écrit un poème, mais qu'il s'écrit à travers moi.

TH : ce n'est pas très clair !

AE : cela veut dire qu'il y a une sorte de dictée de mots. Quand j'écris le premier jet, il n'y a pas de réflexion, de maîtrise ; moins j'interviens, mieux c'est. Je suis une sorte de pente qui s'organise malgré moi et la réflexion n'intervient qu'ensuite. Donc, une matière première assez grossière, assez mal fichue. Quand cette espèce de dictée de mots s'arrête, je ferme le carnet. Le lendemain, deux semaines après, je le rouvre avec mes outils.

TH : on remplace sans peine dictée de mots par inspiration.

AE : [rire] mais le mot est trop long ! *ins-pi-ra-tion*, quatre syllabes ! Sérieusement : il y a un côté magique dans *inspiration* qui ne me semble pas juste. Cela vient d'en haut ! Chez moi, non, plutôt d'en bas ou d'à côté...

Je ne sais pas ce qui décide de la venue d'un poème et cela m'intrigue toujours. Tu parlais de *Tours* ; dans d'autres poèmes c'est le monde immédiatement autour de nous qui est en jeu. Pourquoi certains événements déclenchent un poème, alors que d'autres – par exemple la Tchétchénie – n'en ont jamais déclenché, alors que ma révolte est la même devant ces événements. Comme s'il fallait qu'il y ait à la fois un événement qui me bouleverse et que je sois prêt à écrire ; c'est cette articulation-là qui enclenche l'écriture. De là des périodes longues où le carnet reste fermé. Les premières années, je me suis parfois dit que je n'écrirais plus du tout ; je suis complètement dépendant de cette venue du poème sans que je la décide.

La pratique de James Sacré est très différente dans son dernier livre, *Broussailles* : il a décidé d'écrire sur cette question « vers ou prose », il a un projet de livre, il tisse des motifs. Chez moi, il n'y a jamais de décision, de projet de livre. Le plus construit de mes livres, si l'on peut dire ! c'est *Entre* ; quand j'en étais à peu près à la moitié, je me suis aperçu que j'écrivais continuellement sur le jardin, donc j'ai fini le livre dans le même mouvement, pas du tout voulu au départ. Comme mes livres ne sont pas vraiment construits, j'ai fini par m'en sortir en introduisant des dates dans les derniers parus

//

Tristan Hordé : mais à partir du moment où tu dates tes poèmes, cela gêne le montage.

Antoine Émaz : c'est vrai, je ne peux pas déplacer les poèmes. Dans *Soirs*, tu as seulement l'ordre chronologique, reste alors le montage à l'intérieur de chaque poème. Mais dans *Os*, j'ai croisé chronologie et montage : les poèmes se succèdent avec des dates, mais par les titres j'ai organisé des séries. Donc tu peux lire série après série, ce qui brise l'ordre chronologique ; ce sera la même chose avec *Peau*, le prochain ensemble.

Les dates, ce sont toujours celles du premier jet. Pour moi, ce sont des repères ; cela permet d'être plus clair quand tu as des références à ce qui nous entoure. C'est aussi lié à la question du temps qui me préoccupe beaucoup. Plus j'avance, plus je me dis que les poèmes c'est ce qui reste d'un temps disparu, c'est un peu comme une mémoire.

TH : ce serait une poésie-journal ?

AE : oui, pourquoi pas ? Avec une réserve : je n'écris pas de poème tous les jours. Disons : le journal d'une vie intérieure dont l'écriture serait discontinue.

TH : le journal, en fait, ce sont tes carnets, et les poèmes seraient la mémoire de ce qui est marquant dans ta vie intérieure.

AE : oui, juste. J'ajouterais : et que je peux écrire, puis publier. Mais c'est vrai qu'avec *Ras*, *Soirs*, *Os*, *De l'air* et *Peau*, cela fait une dizaine d'années de vie intérieure en mots – ou plutôt, ce qu'il en reste.

TH : il me semble qu'il y a un mouvement progressif depuis tes premiers textes pour accorder de plus en plus de place à la vie intérieure. Rien, par exemple, sur la vie du corps.

AE : cela dépend ce que tu entends par là ; le corps, la sensation est très importante pour moi ; par contre, le sexe est écarté comme, plus généralement, tout ce qui est sentimental. Cela tient à la timidité et à la pudeur, à l'interdit moral aussi – vieilleries d'éducation ! Et d'autres en parlent bien mieux que je pourrais le faire. Une dame me demandait pourquoi je n'écrivais jamais de poèmes d'amour – mais simplement parce qu'il n'en vient jamais dans les carnets. Reverdy affirmait que l'on n'écrit qu'à partir du manque : je crois que c'est vrai pour moi. Donc pas de poèmes d'amour serait plutôt bon signe... pourvu que ça dure !

Sans rire, et plus généralement, quand je veux écrire à partir d'un sujet donné, je n'y arrive pas. J'ai tenté d'écrire pour Jean Marcourel, mort il y a peu de temps, qui était un très bon ami ; après plusieurs tentatives de poèmes, je les ai associées et j'ai abouti à un texte qui se tient à peu près. Alors que le visage de Jean me revient en tête très souvent, quand j'allume une cigarette ou bois un verre. C'est compliqué. Pour que l'émotion devienne maniable, faut attendre.

Avec les notes dans le carnet, c'est différent ; il y a énormément de perte mais l'accès reste ouvert, même pour ne rien dire que la météo du jour, la réaction à une nouvelle, le flux du quotidien...

TH : dans *les Carnets* de Du Bouchet, les notes sont très souvent des poèmes.

AE : très différent ; il y a chez lui une écriture qui est poétique d'entrée, même quand elle a un enjeu réflexif ou de pensée ; les trois volumes sont très beaux. Dans sa prise de ce qu'est le réel dehors, que ce soit la montagne ou la lumière, il a une saisie d'ordre poétique. Sa note est un résultat, si tu veux ; il marchait beaucoup, et je crois que c'était un temps de mûrissement ; ensuite, il s'arrêtait et notait. Giovannoni travaille également comme ça : il me disait qu'il peut avoir un livre en tête pendant six mois, qui mûrit, et à un moment il s'enferme et l'écrit. Ce n'est pas du tout de cette manière que je travaille. Il y a peut-être une maturation qui se fait, mais c'est plus une émotion qui déclenche de l'écriture et ensuite je travaille. Il y a une matière brute, un matériau d'ordre poétique mais très grossier ; tu verrais les premières versions ... Ce que je veux c'est avoir de la masse, il y en a trois fois trop mais peu importe : le lendemain je sais que je vais en enlever. Je vais jusqu'au bout de la force qui me porte ; quand cela s'arrête j'ai écrit 4, 6, 10 pages de carnet, et ensuite je reprends pour élaguer, élaguer, élaguer encore, pour aboutir à une sorte de noyau, à la force qui était vraiment en jeu mais que je ne voyais pas nettement en l'écrivant.

TH : à propos de ce travail d'élagage, pourrait-on revenir à ton souci des mots brefs. Tu disais que tu les préférerais parce qu'ils sont plus simples, mais ils ne le sont pas : quand tu parles du *rien* ou de la *boue*, il n'y a aucune simplicité, non ?

AE : c'est vrai. Ce que j'aime bien, c'est une sorte d'épaisseur de sens dans un minimum de son. En plus, les mots que j'aime utiliser, comme *rien*, *boue* justement, sont la plupart du temps très usés - usés par le temps, par leur usage courant. Ils ne brillent pas, ils sont comme délavés à force d'avoir été utilisés par tout le monde dans la vie quotidienne ; il y a une profondeur du banal qui m'intéresse beaucoup. Je crois qu'on peut aller au plus profond de soi, ou de sa méditation sur la vie, sur la mort, avec des outils très simples.

J'aime bien aussi employer ces mots parce qu'ils offrent souvent la possibilité d'un double sens, d'une double lecture. Par exemple, « la vie dure ». Et puis, je n'aime pas quand il y a trop de musique ; je peux admirer quelqu'un comme Claudel dans ses vers ou son théâtre, mais ce n'est pas du tout ma direction, j'ai besoin de choses plus resserrées.

TH : quand on te lit, grâce à ces mots usés, on a l'impression que rien ne se passe ; il faut être attentif et respecter ta ponctuation, tes blancs, tes arrêts : à ce moment-là, les mots se chargent, comme une batterie se charge. Je pense au Reverdy de *La Lucarne ovale*, des *Ardoises sur le toit*...

AE : oui, et en cela je dois certainement quelque chose à Du Bouchet et à Reverdy. L'idée que le blanc te permet de charger un mot qui, sinon, resterait inerte, c'est tout à fait juste. Le blanc, c'est la résonance du mot, ce qui lui donne du relief. Dans les livres de Reverdy, au moins jusqu'aux *Cravates de chamvre*, on est à ce sujet dans quelque chose qui continue de nous interroger dans le contemporain.

//

Tristan Hordé : pourrait-on parler du problème de la mémoire, pas seulement de la mémoire des événements, aussi de la mémoire de l'enfance – il y a des fragments du temps de l'enfance qui viennent dans certains poèmes.

Antoine Émaz : cela vient plus souvent maintenant. Dans *Peau*, ensemble écrit depuis 2005, trois ou quatre poèmes renvoient très directement à l'enfance, de manière quasiment descriptive, ce

qui n'était pas possible il y a vingt ans. C'est pourquoi François-Marie Deyrolle s'est arrêté à 1997 pour l'anthologie *Caisse claire* ; après 1997, notamment avec la série, *Soirs, Ras, Os, De l'air, Peau*, il y a des motifs qui sont apparus, absents auparavant. Notamment l'enfance et les événements du monde, le fonctionnement de la mémoire aussi. Est-ce que cela tient au vieillissement, ce motif de l'enfance ? À la mort des parents ? Je ne sais pas.

TH : mais cette mémoire de l'enfance est donnée au même plan que le présent ou que le proche passé ; on a l'impression que tous les temps se confondent.

AE : tu as raison. Je ne distingue pas les différents plans ; du présent est mêlé à du passé proche ou du passé lointain. Je ne sais pas comment cela fonctionne, je constate que c'est comme ça dans mon écriture. Dans un poème je ne "veux" jamais me souvenir, c'est le souvenir qui s'impose.

TH : mais quand tu travailles ta matière, tu sais bien qu'il y a des temps différents...

AE : oui, et je les laisse tels quels. J'ai toujours tendance à faire confiance à ce qui s'est écrit au départ, comme malgré moi, comme si une vérité personnelle apparaissait dans le poème qu'il fallait que je respecte.

TH : ce que je lis quand le texte se rapporte à l'enfance, c'est toujours quelque chose de très obscur ; tu parles d'un mouvement vers l'origine dans un poème, « Comprendre que l'on n'en finira pas avant de connaître l'origine » ...

AE : Il s'agit bien pour moi d'essayer de voir d'où ça vient. Pour employer un vocabulaire chrétien, sans l'être, il y a bien une sorte de péché originel, c'est-à-dire qu'il y a quelque chose dans "vivre" qui est faussé dès le départ, quelque chose de raté dans "vivre", et j'ai une conscience profonde de cela, qui a été fortement aiguïlée par diverses circonstances. On ne comprend pas forcément ce qui est faussé, ce qui est raté, mais c'est, d'évidence. « Dans chaque poète il y a un enfant qui pleure », écrivait Reverdy. Chez tous les poètes que je connais un peu, derrière le masque social tu trouves une fêlure dès que tu grattes un peu, et il y a un lien entre cette fêlure et l'écriture, même si on n'est pas capable de le définir. Mieux vaut sans doute ne rien en savoir !

TH : mouvement qui évoque Beckett...

AE : j'aime beaucoup Beckett ; chez lui tu retrouves cette simplicité, le très peu de mots pour aller au plus loin possible d'une sorte de condition humaine ; une manière de dire la vie, ce qu'il y a de manque dans vivre d'une façon extrêmement simple. Je me sens proche de cela, des derniers petits textes, *Soubresauts, L'image, Le dépeupleur*, avec la solidité étonnante de la langue en même temps que l'émotion.

Sur l'origine... Il y a un creusement : en quoi le passé fait écho au présent. Je crois qu'écrire est toujours lié au passé parce qu'on ne peut pas écrire sur une émotion originale, neuve. Il faut toujours que cette émotion entre en résonance avec du déjà vécu pour que de l'écriture puisse se faire, sinon tu es dans quelque chose où il y a une émotion très forte, mais comme tu ne l'as pas déjà vécue, en quelque sorte, tu ne peux pas l'écrire, tu n'as pas de langue. Il faut attendre qu'une émotion un peu analogue vienne recouvrir la première pour que tu puisses écrire quelque chose. Il y a une page très juste de Baudelaire à propos de la mémoire palimpseste, au début du *Mangeur d'opium* ; la mémoire comme stratification d'expériences et d'émotions, la dernière venue faisant résonner toutes les strates antérieures. Pour moi, je ne cherche pas à marquer dans le poème si c'est plus ou moins loin dans le passé : tout joue de manière un peu élastique ; il y a plein d'étages

et tu bouges d'un étage à l'autre sans trop savoir où cela s'arrête. Donc, les temps se mêlent, et cela m'intéresse vraiment, cela se creuse...

TH : cela se creuse et toujours vers l'obscur.

AE : oui, parce que je pense que l'expérience forte rend muet, donc arriver à mettre des mots là-dessus ce n'est pas très évident. Mais ... J'avais essayé une fois, avec de petites proses, de sérier les expériences fortes que j'avais eues dans l'enfance et dont je me souvenais. J'ai abandonné après deux ou trois textes, je n'ai jamais repris, sans doute parce que cela tournait trop vers le récit – je n'aime pas raconter. Le poème donne l'avantage de pouvoir jouer sur une sorte de clair-obscur, alors que si tu racontes tu es dans du « clair ». Quelqu'un m'avait demandé d'écrire sur un souvenir marquant, et j'ai dit tout de suite que je ne pouvais pas le faire.

TH : c'était un sujet de rédaction...

AE : (rire) la mémoire comme motrice, oui, et le travail sur mémoire et présent, oui aussi. Le poème me révèle quelque chose que je n'attendais pas, je ne pensais pas aller dans telle ou telle direction du temps. Encore une fois il n'y a pas une démarche volontaire d'aller vers le souvenir, du passé affleure au passage de tel ou tel truc dans le présent. Le poème en quelque sorte va noter cela.

TH : c'est le poème-analyse...

AE : (rire) oui, auto-analyse anarchique...

TH : je reviens au poème titré *Tours*, où j'ai trouvé plus fort qu'ailleurs l'obsession de la chute, de l'écroulement.

AE : toute une série d'images disent l'obstacle ou la destruction. En ce sens, on pourrait dire que ma poésie est très négative. Il y a bien cette idée que tout est train de se défaire, tout s'éparpille. Je ne sais pas à quoi ça tient, mais c'est en effet obsessionnel. Il y a sûrement à travers l'image quelque chose qui dirait la limite de vivre, le fait qu'il n'y a pas de plénitude possible de vivre, on est toujours dans l'étroit, dans l'exigu, dans ce qui se défait. Finalement, il ne restera rien, c'est sûr... Mais j'aime mieux le savoir, être lucide qu'aveugle... Cela donne une poésie assez sombre, on ne peut pas le nier.

TH : avec *Tours*, cette obsession de la chute trouvait une matière de choix, en même temps que tu faisais un choix politique...

AE : il y a cet enjeu politique, mais aussi quelque chose d'autre : comment une image, un événement se défait. Quelle que soit son importance, l'événement ne tient pas plus de trois semaines. Oublié. Rien ne tient.

TH : d'où la douleur de la mémoire.

AE : oui, parce que si tu ne gardes pas un peu, ne serait-ce qu'à travers un poème, trace d'un événement, du vécu, il ne restera rien du tout. Même les poèmes, on n'est vraiment pas sûrs qu'ils tiennent longtemps...

TH : ils tiennent au moins pour toi.

AE : mais après, il ne faut pas rêver... Je rêve peu d'ordinaire...

TH : il y a un autre théâtre d'obsessions, un peu différent de l'obsession de la chute : l'enlèvement avec le sable, la boue, la vase, l'obstacle avec le mur, la falaise, et la lourdeur – lourd est des mots les plus souvent employés dans tes poèmes : tout est lourd, et va tomber.

AE : on revient à une sorte de morale ; très profondément il y a une impossibilité de vivre ou de se réaliser pleinement qui est fondamentale chez moi. On ne réalisera jamais tout ce qui était à faire, on mourra avant d'avoir fait tout ce que l'on pouvait faire. J'ai une conscience très forte de cela et, en même temps, aussi fortement, l'idée qu'il faut se tenir en face, résister, ne pas se laisser tomber, écraser.

TH : *c'est* : titre d'un ensemble de tes poèmes.

AE : oui. Se tenir debout est une nécessité, ancrée en moi avec en même temps la certitude qu'à plus ou moins long terme, rien n'en restera, pas même les poèmes. Finalement, on vient de rien et l'on va vers rien – mais allons-y tranquillement, avec le sourire et en gênant le moins possible les autres.

TH : néanmoins, la crainte de la suffocation est forte.

AE : reprends l'étymologie d'« angoisse » : l'étroitesse. Je ne suis pas dans un monde tranquille ; tu trouveras dans mes textes le mot « calme », pas celui de « paix » ; la tranquillité, un peu cependant avec le jardin, avec les végétaux. Sinon la vie au quotidien, c'est la difficulté, le stress, de la lourdeur, du poids : quand tu veux réaliser quelque chose, c'est lourd, tu vas peiner pendant des mois pour un résultat minime.

TH : par exemple dans ton métier de professeur ?

AE : c'est un métier que j'aime bien, mais fatigant, répétitif, pénible. Pendant plusieurs années, il y a eu un combat syndical assez lourd pour améliorer une situation, mais pour déplacer un tout petit peu quelque chose, il faut des efforts énormes, et l'acquis est toujours remis en cause, alors même que la nécessité de changer est évidente pour tout le monde. Tout cela fatigue. La fatigue est un des motifs de mon écriture, et c'est bien la fatigue liée au travail ; même si elle n'est pas n'est pas lisible directement par le lecteur.

Là où je peux retrouver du calme, c'est ici, entre les murs du jardin : il y a là une sorte de sérénité, mais provisoire, je sais que cela ne va pas durer. Donc il faut en profiter tout de suite. Je ressens le dehors comme dangereux, parce que j'ai peu de pouvoir sur lui, et que je le ressens comme potentiellement agressif. Vivre dehors c'est entrer dans du malaise.

TH : ce qui apparaît quand on te voit dehors avec les autres...

AE : si tu le dis... Je ne sais pas d'où cela vient, cela doit s'ancrer dans l'enfance. Une sorte d'inaptitude à vivre. Je pense au titre que j'aime bien de Cocteau, *La difficulté d'être*, celui de Pavese, *Le Métier de vivre*. Je ne suis pas du tout suicidaire, mais il y a souvent des tensions très fortes ; il faut éviter ou affronter ces moments, et tâcher avec les autres comme avec soi-même de tenir le choc. Voilà quelque chose que j'admire chez James [Sacré] : je sais bien qu'au fond de lui-même il est inquiet, mais il a toujours une grande égalité d'humeur ; lire une page de lui, un paysage par exemple, a le don de me faire entrer dans une sorte de sérénité.

TH : il n'y a que là que la paix existe...

AE : oui, dans les mots. La nature, aussi.

TH : tes textes ne sont pas pessimistes ; on pourrait parler plutôt de lucidité – et la lucidité est positive, non ?

AE : oui, et c'est pour cela que j'ai toujours refusé le nihilisme. Il faut lutter plutôt qu'empirer. Par la lucidité, je rejoins Reverdy et, encore, les moralistes du XVII^e siècle : pas de faux-semblant. C'est comme ça, *C'est*.

TH : et le titre *Caisse claire* ?

AE : je voulais d'abord *Cela*, mais le titre n'était vraiment pas assez porteur pour l'éditeur. Après plusieurs autres, comme *Un peu d'air et de peur*, qui étaient trouvés trop noirs, je me suis arrêté à *Caisse claire*, avec l'image de la peau tendue sur laquelle on frappe. Comme si la peau était frappée par le dehors, ce qui arrive du monde, et par le dedans, par tout ce qui remonte de la mémoire... Cela produit un son, le poème. L'idée de la peau tendue me plaisait bien, l'idée aussi que la caisse claire est celle dans laquelle on sera au bout... Mais la plupart des gens ne voient pas ce deuxième sens... C'est celui que tu as lu en premier (rires).

[entretien, 20 janvier 2010](#)

Antoine Emaz répond ici à trois questions que je lui ai posées, à la suite de la publication de [ma note sur son livre *Jour/Tag*](#). Sur la « porosité dedans/dehors », sur l'idée d'une « poésie du constat » et enfin sur celle d'une « morale dans l'écriture. »

F.Trocmé

« la porosité dedans/dehors »

Entre le dehors, disons la réalité, la société, les autres... et le dedans (le corps, la mémoire, la pensée, les émotions...), il n'y a qu'une peau fine comme page, une peau de tambour, plus ou moins tendue, mais incessamment frappée. Si c'est l'extérieur qui cogne, la résonance intérieure n'en finit pas. Si c'est l'intérieur, toute notre saisie du dehors est modifiée. Il y a donc bien un échange, une « porosité » dedans/dehors, et le lieu de rencontre, ou d'impact, c'est notre « étroite peau ». Si rien ne bouge ni dehors ni dedans, on n'écrit pas, mais on est à peu près au calme, ce qui est autant appréciable que rare. Si le choc est violent, on n'écrit pas non plus immédiatement, il faut attendre que l'intensité décroisse jusqu'à cette zone intermédiaire où l'on est encore sous le choc, mais capable d'aligner trois mots, de recommencer à parler. Il n'y a rien là de poétique à vrai dire ; chacun le vit. Certes, les peaux sont différentes ; certaines sont plus épaisses, d'autres plus balafrees, ou plus fragiles, plus flasques... Le poète est simplement celui qui, à partir de ce long solo de batterie qu'est une vie, écrit des poèmes. D'autres peuvent écrire des romans, du théâtre... La plupart des gens écoutent et puis en parlent avec leurs proches, ou bien se taisent. C'est peut-être surtout pour ces derniers qu'un poète écrit, au fond.

ooooo

« poésie du constat »

Oui. Il n'y a pas de recul et je dis le plus strictement possible ce qui est, ou plutôt ce qui m'apparaît comme étant. En fait, j'en reste toujours au premier plan, sans fond ou arrière-fond. Pourquoi ? Je ne sais toujours pas, alors que ça vient de loin. Mon premier livre s'intitulait *En deçà*, et mon second, *C'est*. Et je ne crois pas que ce soit un choix esthétique au sens où il s'agirait de viser une forme particulière de beauté. Ce terme me paraît assez vide, sans critères fiables et communément admis. Dire qu'un poème est beau revient simplement à dire que le poème a touché et amené à une intensité de vivre un peu plus forte. Pour moi, cette tension d'être réside dans le plus près, le plus immédiat. Le travail consiste à rendre cela en mots de la façon la plus exacte, la plus expressive, la plus vraie. Les grandes envolées d'imagination, de pensée ou de langue, ce n'est pas pour moi. Je ne dis pas qu'elles n'ont aucune valeur ; d'autres poètes s'en occupent avec talent ou génie. Pas moi : pas doué pour ça. Cela reviendrait à entrer dans des zones de langue où mes outils sont inadaptés, où mon oreille ne se repère plus. Or je crois qu'un poète ne va pas où il veut, mais là où il respire. Et dire simplement ce qui est, voilà qui est déjà bien assez difficile pour qu'on ne charge pas davantage la barque, même avec du vent, surtout avec du vent.

ooooo

« Morale »

Un mot que j'aime bien, merci de l'employer. Peu de gens l'utilisent aujourd'hui parce qu'il est devenu synonyme d'obéissance à des règles assénées, à des interdits sans fondements, à des principes hérités sans évaluation, mise en doute ou critique possibles. Mais j'aime bien ce mot car je l'entends au sens de Pascal, « conduire sa vie ». Même si je sais bien que l'on est rarement seul au volant du camion-corps, n'empêche, autant que possible conduire sa vie, éviter le vau-l'eau, tout comme l'écrasement par le dehors, les pouvoirs, les habitudes et la bêtise. Pour l'écriture, il en va de même. Reverdy affirmait : « L'éthique, c'est l'esthétique du dedans. » Je crois qu'il y a bien une poétique, non pas face au public, à l'éditeur, au système (encore que...), mais face à soi-même. Je donne ici quelques petits principes de poche qui ne prétendent en rien à l'universel puisqu'il s'agit bien de conduire *ma* vie, et non celle des autres.

Ne pas tricher avec soi-même, le lecteur, ou la langue.

Assumer le risque inhérent à créer du neuf.

Ne jamais être content de soi.

Autant que possible, aider autant qu'on a été aidé.

Ne pas considérer le succès comme un indice de valeur ou de non-valeur.

Quand on travaille avec d'autres, ne pas travailler pour soi seul.

Ne jamais considérer le lecteur comme une cible ou un créneau.

Casser la sclérose, le gel de la langue.

Au bout, tout au bout, se confier à la langue et au travail.

Tant que l'amitié est vraie, être fidèle.

Et quelques autres mini-balises personnelles pour écrire :

Un poème sale doit être mis au propre sale.

Ce qui apparaît exorbitant sera inorbité, ou bien c'était une erreur.

Pas d'ornements, pas de voiles, ils pèsent.

Toujours travailler au bas mot.

Dis vrai : ça suffira. Ne crains pas le simple.

Ne sacralise rien : respecte, et juge froid.

Un poème est un espace-rencontre, pas un monologue.

Crois et ne crois pas trop à toi, à tes mots.

Si ça sonne à peu près, recommence. Ta musique doit être exacte.

Ne rêve pas, fais.

Dire encore que la morale n'est pas immuable ; elle est a posteriori tirée de l'expérience et donc susceptible de variations dans le temps. Rien à voir avec un pilotage automatique, mais pas de gouverne au gré du vent non plus. On adapte simplement la conduite aux conditions de vivre-écrire.

Contribution d'Antoine Emaz

[entretien, 26 mai 2011](#)

Antoine Emaz a accepté de se plier au jeu des *entretiens in-finis* (dans le sens toujours à continuer, pouvant être repris, approfondis, complétés, se développant dans le temps).

Florence Trocmé : tu vas publier bientôt aux éditions Publie.net un nouveau livre de notes intitulé *Cuisine*. Puis-je te demander pourquoi ce titre ?

Antoine Emaz : *Cuisine* : ce titre entre en résonance pour moi avec *Cambouis*, et ce n'est pas seulement parce que les deux livres sont chez publie.net. Les deux mots sont liés au quotidien, à ce qu'on ne montre pas d'ordinaire, la face « sale » du boulot, alors que le poème est « propre ». Les notes sont l'occasion de désacraliser un peu la poésie et le poète, de montrer qu'il s'agit d'une tambouille, d'un travail. La métaphore mécanique de *Cambouis* va de pair, ou me semblait aller de pair, avec celle, culinaire, de *Cuisine*. J'aime rester près du sol pour éviter de tomber de haut. Héritage reverdyen aussi ; j'ai toujours beaucoup aimé son poème *La saveur du réel* qui se clôt sur cette phrase : « Dans sa chute il comprit qu'il était plus lourd que son rêve et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber. » Exactement ça : ne pas rêver ou idéaliser la poésie, mais la *faire*. Et pour cuisiner, on sait qu'il faut à la fois des recettes et du risque. Mes notes sont des bouts de recette, les morceaux d'un puzzle d'art poétique qui ne sera jamais réalisé, figé, construit ou réuni en une totalité fermée, finie, à la Boileau. Dans ce cas, je perdrais le second élément nécessaire : le risque. J'aime mieux laisser la fenêtre ouverte et voir venir ce qui vient, au cas où viendrait quelque chose.

Dans *Cuisine*, j'entends aussi, floue, ma mère disant souvent à des invités : « Excusez-moi, je vous fais passer par la cuisine... » Je dis aussi cela au lecteur, mais sans m'excuser. C'est seulement une proposition d'aller au poème en passant par l'atelier. On peut tout autant y aller directement. Les notes ne sont pas un mode d'emploi ou une grille de lecture des poèmes. Ils vivent leurs vies, autonomes, dans leur propre registre.

FT : dans les premières pages de ce livre tu écris « Écrire est enraciné profond en vivre ». Je crois aussi que tu n'es pas partisan d'une division arbitraire, autoritaire surtout, entre l'œuvre et la vie d'un écrivain. Et sans doute pas tout à fait d'accord avec ces théories qui postulent que l'œuvre n'a rien à voir avec la vie. Peux-tu développer un peu ce point, voire donner quelques exemples de la relation écrire / vivre ?

Antoine Emaz : tu me ramènes à un point d'interrogation alors que je pensais m'en sortir avec le trait d'union. Chacun de ces deux termes est une évidente complexité : alors, leur articulation... Disons que je constate que je ne maîtrise ni écrire ni vivre : ce sont donc deux énergies aussi puissantes l'une que l'autre, mais sans lien. Le poème est le résultat d'un choc, d'un court-circuit entre ces deux pôles. Mais il est exactement situé dans le trait d'union écrire-vivre, ou vivre-écrire, plutôt, chronologiquement parlant.

Vivre n'est pas simple : voilà un « dicton de concierge » comme disait Baudelaire. Une vie ordinaire est un sac de nœuds. Je n'ose penser à une vie extraordinaire, encore qu'elle serait peut-être plus facile à cause des couleurs alors qu'une vie normée/normale est simplement d'une grande diversité de gris. L'ordinaire n'est pas un monochrome « couleur puce », mais une infinie variation entre blanc et noir. Voilà pourquoi mes livres sont à la fois monotones et différents. Disant cela, je ne critique pas d'autres démarches, j'assume seulement la mienne : elle est pauvre. Si d'autres trouvent du pétrole en leur sous-sol, tant mieux pour eux. Si d'autres s'èrent sous d'autres ciels, tant mieux aussi.

Alors écrire, en plus ? Cela ne résout rien, ne guérit pas ; je vois cela plutôt comme une mise à plat, une façon d'y voir un peu plus clair, de respirer un peu mieux. Une sorte de prise d'écart, de distance : je ne suis plus muet, j'essaie de dire pour moi et l'autre ce qui, d'habitude, nous fait taire.

Écrire-vivre, c'est partir de ma vie jusqu'à ce qu'elle s'adresse, par le poème, aux autres, à leurs vies particulières. Le poète n'est pas devant tout le monde, guidant le peuple et voyant plus loin ; il est derrière, aussi aveugle que les autres, mais il dit son aveuglement, et son refus. Ce n'est pas refuser qui le distingue, mais son dire. Donc tout le travail consiste à rejoindre le commun en partant du singulier. Voilà le boulot d'écrire. Non pas exacerber l'individu, mais à partir d'une vie, que le poème sauve aussi comme vie personnelle, aller vers un vivre qui soit commun, collectif, une condition d'homme, si on veut. Si le lecteur ne se reconnaît pas dans le poème, j'ai raté ; si je ne me reconnais plus dans le poème, j'ai raté également. C'est assez simple.

On pourrait poser cela à peu près, comme une ligne directrice qui n'existe pas vraiment mais pourrait être vue comme telle, après des années. Reste que dans *Cuisine*, ça glisse. Je ne voulais pas ce glissement, au départ, mais le terrain a glissé, donc je l'accompagne vers une note peut-être plus proche de celle du journal. Si les poèmes ne reviennent pas, je crois que la pente continuera d'aller de ce côté. Note et poème ont en commun au moins deux points : continuellement commencer, et liberté totale de facture. D'une certaine façon, maintenant, la note me permet de poursuivre le poème par d'autres moyens, mais c'est toujours cette tension écrire-vivre qui mobilise la main.

FT : un peu plus loin tu écris que « le poème travaille dans de la langue-pas-encore-pensée » où il faut lire, je crois, *pensée* comme un nom et non un adjectif... Tu emploies par ailleurs souvent le terme de *force-forme* ou *forme-force* (je ne sais plus dans quel sens ?) Peux-tu préciser ce que tu entends par là et si c'est « le mouvement de la langue innervée par vivre » qui est en fait à l'origine de la forme qui va s'imposer à toi. Tu dis, je crois, qu'il n'y a pas pour toi de forme préétablie, ni pour le poème, ni pour la séquence, ni pour le livre, que cette forme naît de ce qui vient dans le mouvement de la langue. Peux-tu préciser ce point ?

Antoine Emaz : d'abord, tu as raison, « pensée » est à lire ici comme un substantif. Certains peuvent dire penser = liberté ; mais pour moi élaborer une pensée signifie d'abord contrainte, formatage, bride, loi... J'aime bien l'exergue de Reverdy pour *Le Gant de crin* : « je ne pense pas, je note ». Il voulait sans doute humblement se démarquer de Pascal. Mais je prends sa proposition au premier degré. Noter est un geste d'écriture en soi, un refus ou une impuissance de bâtir une pensée à coups d'idées-parpaings. Les notes sont un tas, briques, pierres ou sable, mais du matériau en vrac. Je me méfie de tout système englobant qui fige vivre en appareil, mécanique à rouages étouffants. En ce sens la note, dans sa plasticité, me paraît une forme moderne, une manière de penser en apesanteur logique, laissant apparaître à la longue des tendances sinon des constantes, mais sans se plier aux lois de l'essai ou de l'article. C'est une forme libre.

« Force-forme » ou « « forme-force » ? J'ai pu employer les deux termes, effectivement, mais s'il faut choisir, c'est nettement force-forme qui est le plus juste. La forme est toujours seconde pour moi ; elle ne génère jamais le poème. Il s'origine dans la force, mot pour dire une énergie muette, mélange combustible d'émotion, sensation, mémoire... Écrire un poème, c'est brûler vivre en mots. La flamme prend la forme qu'elle peut/veut, selon le carburant. C'est à la fois obscur et simple comme processus : obscur parce que tu ne comprends pas où et comment s'articule le poème, simple parce que d'évidence ce qui vient sur la page est la matière d'un poème.

Mais dire que la forme est seconde, parce que vivre précède toujours écrire, ne signifie pas qu'elle soit secondaire. Une fois passé le moment d'irruption du poème, lorsque brutalement l'émotion mobilise la langue, il reste tout le travail de menuiserie, et c'est un boulot essentiellement formel. Il n'y a plus rien à trouver de neuf, mais seulement à ajuster le plus exactement possible les mots.

C'est au bout de ce long et lent travail, lorsque le poème ne me paraît vraiment plus perfectible malgré des tentatives multiples, que je le considère comme fini.

FT : tu écris : « il faut à la fois que le mot pèse de tout son poids (tendre à l'isolement) et qu'il soit pris dans le mouvement global de la séquence ou de la page » et tu ajoutes « favoriser le vertical, le travail autonome du mot, sans perdre l'horizontal ». Cette double articulation vertical / horizontal fait-elle référence à la musique et à l'articulation entre le vertical de l'harmonie et l'horizontal de la mélodie ? Je crois que tu écoutes et que tu as écouté beaucoup de musique... Y a-t-il pour toi des influences réciproques possibles entre les arts, est-ce que ton art poétique peut se servir de quelque chose de la musique, ou de la peinture ? Autrement dit, est-ce que la musique et la peinture t'apportent quelque chose de concret dans la *Cuisine*, ou bien les goûtes-tu pour t'en nourrir, comme de la cuisine d'un autre ?

Antoine Emaz : je comprends ta question et sais ton goût profond pour la musique. Mais tu peux en jouer, moi non. Donc tu peux, de l'intérieur de la musique aller vers d'autres arts et intégrer la musique à ta démarche de création. Moi pas. C'est une frustration de se savoir incapable de peindre ou d'être musicien. Quand tu as compris que tu ne peux aller par là, tu mets toute l'énergie dans ce que tu sais faire : écrire.

Je comprends très bien des trajets comme ceux de Klee, Michaux, Cocteau, Hugo... mais je sais que je n'ai pas ce double don. J'ai longtemps écouté beaucoup de musique classique, de l'opéra aussi, mais tout autant du jazz, du blues et du rock. Mais depuis plusieurs années j'écoute surtout le silence ; besoin de silence, écoute du temps. Exceptionnellement, si je mets un cd, ce sera le quintette avec deux violoncelles de Schubert, les suites pour violoncelle de Bach, le Requiem de Fauré... Et dans la voiture, en allant au travail, c'est du rock. Non, je ne crois pas que la musique interfère avec mon écriture, sauf à considérer le poème comme musique de langue, alors là, bien sûr.

Pour la peinture, c'est un peu autre chose, mais au fond, il en va de même. J'aime beaucoup travailler avec un peintre dans le cadre d'un livre d'artiste. C'est très souvent une vraie rencontre, surprenante et riche, mais le boulot de l'un s'arrête ou commence le boulot de l'autre. Au fond, je crois que n'importe quel créateur, qu'il soit musicien, plasticien, poète, danseur, acteur... est assez seul dans son art. Ceci n'interdit ni l'amitié ni la curiosité pour le travail des autres.

©Antoine Emaz et *Poezibao*, mai 2011

étude, 26 mai 2008, « une écriture du "presque"... (par B. Bonhomme)

Antoine Émaz, une écriture du « presque » entre fadeur et soustraction
par Béatrice Bonhomme

L'œuvre fait apparaître le vide sur lequel elle se bâtit. Le poète est l'acrobate qui, sur un fil tendu, file sa vie. Le projet est de tourner le dos au lyrisme, au romantisme, au formalisme, à tous les « isme » et à toutes les écoles, tous les groupes. Sortir du narcissisme, s'efforcer à la neutralité. Se faire poreux à l'autre et au monde, se noyer dans des riens. Tordre le cou à l'éloquence. Bannir le « je ». Que le « je » devienne autre, proie des choses, poreux au monde extérieur. Suggérer la vie des choses, en quête d'une immédiateté. Mettre l'accent sur l'inanité de l'accession à l'identité, sur la passivité et l'expérience du neutre, refuser, comme le dit Blanchot, l'appartenance aussi bien à la catégorie de l'objet qu'à celle du sujet. C'est alors sous la plume du poète : « l'attention au peu, au minime qui passe : le reflet du soleil sur un mica au détour d'un chemin » (*Nue*, 15)^[1], c'est le jardin avec la glycine, le géranium, le prunus qui perd ses feuilles, mais tout aussi bien le grille-pain, la pipe, le cendrier, le bruit de la machine à laver. Il n'y a pas de hiérarchie parmi les choses du réel, c'est plutôt une question de poids d'existence, de poids de présence. La table pèse de toute sa concrétude, mais en revanche le mot « amour » dans son abstraction même, on ne sait quel poids il peut avoir. Le poète dit simplement les choses qui sont et puis que ça a lieu, que ça se passe, que c'est comme ça, maintenant. Le mode choisi est celui de l'impersonnel avec la recherche d'un nouveau mode de la sensibilité où chaque événement ne soit plus rapporté à une expérience personnelle mais revécu anonymement dans l'impersonnalité d'un pur sentir : « l'expérience évoquée reste assez impersonnelle pour être partageable par tous. Elle ne m'appartient pas exclusivement » (*Nue*, entretien, *op.cit.*, 17). Partant de la réalité, la sienne, le poète va jusqu'à une réalité poétique, celle du poème, qui chez le lecteur va renvoyer à sa propre réalité. Effacer le sujet. Trouver la neutralité du « on » :

ce qui est intéressant, c'est que le poème se présente comme une sorte de plate-forme neutre où je passe du *je* au *on* et le lecteur du *on* au *je* [...] Il me semble important d'éviter que le poème devienne un miroir, me renvoie. Je préfère qu'il soit un miroir sans tain où ce que je vis passe de l'autre côté. Ce que le lecteur doit découvrir dans le poème, ce n'est pas moi mais c'est lui-même. (*Nue*, 18).

Le poète n'est que le scribe du poème et le poème s'écrit à travers lui. Sensation de porosité et de dépersonnalisation qui fait dire à Antoine Émaz :

C'est pour cette raison que je dis quelquefois que ce n'est pas moi qui écris le poème mais que le poème s'écrit à travers moi. [...] Le seul problème, c'est que le poème ne vient pas quand je veux. Mais quand il arrive, je le suis. (*Nue*, 20)

Nous sommes dans une poésie, de la pudeur, de la retenue, de l'humilité et de la modestie : « l'habitude de dire « on ». Il y a certainement une forme de pudeur ou de timidité. Il y a aussi l'impression tenace que si je dis « je », le lecteur dira « il » et non pas « je » (*Nue*, 18). L'aune juste est de tout voir comme si c'était d'un autre et de penser à la place de tout autre. Le poète est à sa place lorsqu'il laisse place en lui pour notre saut en lui. Il se laisse habiter. Esthétique du retrait. Ainsi la poésie d'Antoine Émaz, poésie « objective » à la Verlaine, relève d'une sorte de détachement lucide. Le poète qui, clin d'œil à son prédécesseur, cite « à peine une cloche sonne l'heure », apprend lui aussi la valeur du neutre, de la réserve, du silence, de la discrétion. Sa quête s'oriente vers une absence de signes, une suspension, un effacement. Comme le dit Barthes : « Nous abordons un pays très vaste, très vieux et très neuf où la signifiante est discrète jusqu'à la

rareté. Dès ce moment un champ nouveau se découvre : celui de la délicatesse ou mieux encore [...] de la fadeur »[2].

L'auteur choisit le détachement intérieur, il s'affranchit de l'excitation des sensations, de toute intensité factice : « un repli temporaire sur un environnement immédiat dans lequel je me sens en sécurité, comme en repos ou en veilleuse » (*Nue*, 21). C'est l'apprentissage de la douceur, du vide, et de ce qui spontanément advient, grande réserve d'où se dégage la plus grande présence, reliant entre eux les différents aspects du réel, les ouvrant l'un à l'autre, les faisant communiquer dans une nouvelle esthétique du passage et de la porosité comme disponibilité aux fluctuations du monde, comme fluidité : « un feuilleté de réalité [...] Je crois qu'il y a différents niveaux de réalité, [...]. L'ensemble des poèmes de tous mes livres diront à peu près la diversité de vivre » (*Nue*, 21). Ce qui passe inaperçu devient inoubliable, la saveur étant celle du prunus, de la neige ou de l'eau, du jardin sous la neige. L'expérience émotionnelle est décantée, la conscience reflète d'autant mieux, la richesse de la vie intérieure : « un végétal avec lequel tu partages une manière d'être au monde silencieuse, paisible, enfin... normale » (*Nue*, 22). Ni le jour, ni la nuit, ni la vie, ni la mort, un entre-deux où l'évolution du travail commande une libre modestie.

Désormais la nudité est dénuement comme vœu de pauvreté, comme voie de pauvreté, la poésie est faite de trous, de lacunes, de soustraction. Elle se décline dans un dessaisissement. Fatalité de la non-connaissance, de la non-possession, de la non-conquête inscrite dans la manifestation même du désir. Le geste de l'écrivain est geste de distanciation. La posture est d'humilité, de dessaisissement, de retrait, d'ignorance et tout à la fois d'ouverture. Le neutre, la fadeur et l'allusif sont les éléments essentiels d'une poétique de la présence-absence. C'est dans la scène de l'écriture que ça vient à l'existence. Écrire, c'est vivre chaque instant comme un dessaisir. Mais penser nu, ce n'est pas se vautrer dans la finitude, dans la certitude d'une mort annoncée, c'est réaliser la vie comme tension de vie et de mort, d'être soi et un autre, d'être éternel et périssable : « poésie étroite/ou vie serrée/ sur vivre/on peut rêver plus large/ ça n'est pas/ l'asphyxie/ non plus » (« Doute », 27)[3]. Les choses notées ont ce caractère d'incertitude, d'évanescence, de nullité, d'entre-deux, « moments au bord/[...] quand tout s'égalise/ entre gris de la mer/ ciel pâle craie sale/ et chemin flou » (« Doute », 28). La conscience met en doute le monde, sa représentation, ses perceptions : « on va/ durant des heures douteuses/ on doute » (« Doute », 28). Et se conjuguent la nuance et l'indécis. Lignes estompées, noyées des paysages perdant leurs contours : « petite plage grise au vent » (« Doute », 29), où rien ne se passe, où l'on ne se dit rien... dans le flottement des choses et du rien dans la seule certitude d'être vivant « face à cette masse vaste/ qui bouge/ son gris de poulpe » (« Doute », 30). Au plan stylistique, cette quête de l'immédiateté réduit les signifiants, permet les phrases simples : « Pour cela, on peut aussi passer par les phrases nominales. Elles sont d'ailleurs nombreuses chez moi » (*Nue*, 18-19). Notations élémentaires, dominante de la fonction référentielle, du constat impersonnel, balbutiements, lexique de l'incertitude, parole pauvre, bégaiement, registre du terne, poésie du peu, choix du mot le plus faible, du presque ou de l'à peu près : « on ne sait pas pourquoi/ on est venu là » (« Doute », 31). Comme chez Beckett et sa politique du pire, l'essentiel du travail est celui de soustraction, de gommage, de réduction : « L'essentiel du travail de correction consiste à réduire » (*Nue*, 14). On va vers une forme minimale, une poétique du vide, un parti-pris de péjoration généralisée. Le temps nul qui n'est porteur d'aucune transformation, temps immobile dans lequel continuer c'est recommencer... Vivre, c'est errer seul, vivant au fond d'un instant sans bornes. La négation s'installe à l'intérieur de l'œuvre et la dissout dans un brouillard d'insignifiance si bien qu'à la fin non seulement l'auteur n'a rien voulu dire mais n'a effectivement rien dit. La couleur est le gris ou le beige sale, la couleur de l'intermédiaire, la lumière est comme atténuée, faible, voilée : « laver la crasse des rêves/ dans les premières vagues/et le beige sale du sable/ [...] la lumière baisse/ tout est d'étain » (« Doute », 31). Tout s'éteint sans pourtant s'éteindre tout à fait dans « cette fin d'été diluée/avec moins de lumière/ chaque jour » (« Normal », 81)[4]. La vie s'amenuise dans le visage d'oiseau gris, la tête mince aux cheveux gris, l'acier argent-gris des cheveux, le vieux réveil braun, et le poème « Presqu'elle » scande un après-midi neutre où il n'y a rien, rien à attendre, si ce n'est

c'est le travail de l'estompe, de la gomme qui floute ou gazéifie les contours, un « presque » où l'on entend à peine les choses se dire, dans la fadeur, le glissement, le tremblement, la langueur, « quasi » rien entre chien et loup, entre vert et jaune, entre rien et rien, laisser dériver entre deux eaux, dans le balancement, le bercement, l'emmêlement tiède du vague, du vide, formes sur formes mélangées, pâte informe rejoignant le flou, se défaisant. Façon de « souvivre » à la Beckett (« Gris », 184)^[5] « même s'il y en a encore un peu/ il n'y en a plus pour longtemps » (« Temps mort », 102)^[6], fin de partie qui s'essouffle sans finir, temps arrêté qui glisse pourtant et goutte, rien ou si peu à dire, fatigue, sans envie, images vides tournant autour d'un centre vide qu'occupe un « on » sans nom, le lieu en soi d'une attente, d'une incertitude, une sorte de seuil, un lieu de nulle part, et tout se dérobe en l'attente de ce qui n'arrive pas : « rien de plus » (« Lopin », 187)^[7] « il ne s'est rien passé » (« Lopin », 188). On continue, on laisse filer, on laisse-aller, on lâche, Sisyphe. Et pourtant toujours là et « quelque chose bute blesse fait mal/ comme un caillou dans la chaussure » (« Temps mort », 100). On n'a pas avancé et pourtant on continue, comme la vie, la mort, rien.

Béatrice Bonhomme

[1] Je m'appuie pour cet article sur la revue *Nu(e)* numéro 33, coordonné par Philippe Grosos, Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio éditeurs, septembre 2006. Dans la parenthèse *Nu(e)* est suivi de la pagination. Je cite ici un extrait de l'entretien avec Monique Gallarotti-Crivelli (11 novembre 2005), pp.9-24.

[2] Roland Barthes – quelques pages reprises ensuite par Christian Bourgois sous le titre provocateur *Alors la Chine ?* – cité par François Jullien, *Éloge de la fadeur, à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Biblio essais, le livre de poche, 1991, p.22.

[3] Je m'appuie sur les poèmes publiés dans *Nu(e)* sous le titre « Doute », pp.27-31.

[4] Poèmes publiés dans *Nu(e)*, pp.81-92.

[5] Poèmes publiés dans *Nu(e)*, pp.183-185.

[6] Poèmes publiés dans *Nu(e)*, pp.97-102.

[7] Poèmes publiés dans *Nu(e)*, pp.186-188.

[étude, 9 mai 2014, par Matthieu Gosztola](#)

La diction précise du banal chez Antoine Émaz

On le ressent : les livres de notes d'Émaz, de même que ses recueils de poèmes, donnent toute sa place au banal. Monique Gallarotti-Crivelli notamment a rappelé l'importance du banal dans l'œuvre d'Émaz. Importance que confirme celui-ci face à Pierre Grouix et Yannick Mercoyrol : « [T]oute une part de mon travail vise le banal, le commun, l'ordinaire », ajoutant dans *Lichen, lichen* : « Je veux extraire la poésie du banal [en le conservant dans son existence indéfinie] ». Pour comprendre ce qu'est le banal, il nous faut revenir à son origine. Il y a à l'origine du banal, comme le rappelle Sami-Ali, « la relation qui, dans l'inquiétante étrangeté, rattache intimement en dépit de leur différence le familier à l'étrange, se rompt soudain au profit du familier. Imperceptiblement en effet, par un mouvement de dégradation continu, le familier se mue en banal dans la mesure où il s'affirme à la fois comme identique à lui-même et comme distinct de l'étrange. Le banal, c'est donc le familier qui, à force de familiarité, n'a plus rien à voir avec l'étrange. Dans le banal enfin se marque un arrêt, se parachève une dichotomie que traduit la juxtaposition de deux tautologies : le banal est banal et l'étrange étrange. Cependant pour se maintenir dans son altérité, le banal doit se poser comme *n'étant pas* l'étrange. Il est tout entier dans cet acte constitutif qui exclut de lui l'étrangeté [...] ».

Que le banal exclue de lui l'étrangeté ne signifie pas qu'il soit synonyme de superficialité. Face à Tristan Hordé, Émaz constate ainsi : « [I]l y a une profondeur du banal qui m'intéresse beaucoup. Je crois qu'on peut aller au plus profond de soi, ou de sa méditation sur la vie, sur la mort, avec des outils très simples. ». Et il ajoute dans *Lichen, lichen* : « Je veux [...] creuser [le banal]. Je fore dans l'habituel, le repérable, le déjà-vu, bref le commun, jusqu'à ce qu'il rende une forme de profondeur. Creuser dans le cliché comme dans une dent, jusqu'à ce que cela fasse mal et que l'expérience redevienne sensible. ».

Mais comment faire pour que la langue donne accès au banal, si ce n'est d'abord en étant elle-même banale ? Ainsi, la glaise qu'Émaz sculpte dans ses proses, la pierre qu'il taille dans ses poèmes, c'est un langage courant. C'est un langage qui nous est familier. Qui est notre ordinaire. C'est un langage que l'on peut s'approprier. S'amalgamer. Que l'on peut faire sien, sans distance. Sans réflexion préalable. Que l'on peut reconnaître comme étant part la plus intime et la plus inaliénable de nos vies, dans la façon qu'elles ont de s'entremêler, sans recul, au quotidien le plus quotidien. Comme le note Émaz dans *Cambouis* : « Pas d'argot dans mes poèmes, mais un langage courant, voire familier qui me convient parce que normal, habituel en même temps qu'il est rugueux et porteur de couches de sens possibles, tout en restant très proche. ».

Émaz refuse la poésie élitiste, parce qu'elle demande une « initiation préalable ». Il écrit dans *Cuisine* : « Les écritures cadencées ne m'intéressent pas. Je ne suis pas un perceur de coffres-forts. En plus, si je ne suis pas sûr de la valeur du butin éventuel... ». Pour lui, « un poème devrait pouvoir être lu par n'importe qui, aussi bien par un paysan ou un ouvrier que par un ado qui sort de la découverte de Baudelaire, aussi bien par un golden boy que par une prof de fac », comme il le confesse à Monique Gallarotti-Crivelli. Le banal dans la langue devient ainsi le contraire du « mépris et [de] la vanité ». Ce qui ne veut pas dire que la littérature est obligée de se tenir loin de l'orgueil : prenons comme exemple Reverdy ; c'est l'orgueil « qui nous fait tenir debout, au bout. Mais ce doit être un orgueil pour soi, un orgueil à usage interne contre ce qui nous écrase, non pour écraser l'autre. ».

Mais le banal dans la langue ne prend pas seulement la forme d'un langage courant. Il prend également la forme d'un langage où chaque mot est, le plus souvent, bref. Un poème de *Pen*

importe nous fait prendre conscience de l'importance de ces mots de peu, qui sont pour Émaz les mots aimés : « mots pâles / aimés // très peu de mots reviennent / d'eux-mêmes sous la main // simples // un bercement un calme / comme ondulant sur l'étendue des pages / un chant à bouche fermée sans âge // [...] mots seuils / sans rides possibles ». Émaz explique lors d'un entretien : « [D]ans mes poèmes, je n'aime guère les mots au-delà de trois syllabes : ils pèsent trop, font trop de bruit, prennent trop d'importance et de place, surtout dans le vers court. ». Émaz développe cette idée face à Tristan Hordé : « [D]ans la brièveté, c'est l'idée de condensation qui m'intéresse : en un minimum de mots, un maximum de sens. Le travail sur les poèmes consiste toujours à enlever, jamais à ajouter. La matière au départ dans mes carnets est toujours trop importante, il faut supprimer. Même chose au niveau des mots : je cherche systématiquement les mots les plus courts. Plus cela tend vers le monosyllabe, mieux c'est. Tu ne liras pas des adverbes en –ment : trop longs ! Pas un mot trop abstrait non plus ; pas im-bé-cil-lité mais bê-ti-se... Aller à ce qui est à la fois le plus simple et le plus court. ». Pourquoi ce choix d'une brièveté qui soit double : brièveté du poème ou de la note et brièveté de chaque mot qui compose l'un et l'autre ? Émaz note dans *Cuisine* : « Parvenir à être dense avec rien. Quand on utilise peu de mots », et quand les mots sont brefs, « il faut que chacun pèse une tonne. ».

Ce poids est d'abord un poids sémantique. Émaz développe cette conception face à Tristan Hordé : « Ce que j'aime bien, c'est une sorte d'épaisseur de sens dans un minimum de son ». Les mots brefs « offrent [ainsi] souvent la possibilité d'un double sens, d'une double lecture. Par exemple, “ la vie dure ” ». Le poids des mots brefs est ensuite, pour Émaz, même fantasmatiquement, le poids de l'habitude. Et donc le poids de la vie, le poids du quotidien. Émaz révèle lors d'un entretien : « J'aime bien aussi penser, mais c'est là une rêverie plus qu'une théorie, que les mots s'usent comme les pierres, les galets, les seuils. Les mots les plus brefs seraient les plus usés parce que les plus utilisés dans la langue. [...] Les mots les plus épais, en sens et en vie, sont ceux de tous les jours, les mots de peu qui, dans le poème portent bien davantage que les “ gros ” mots ». En ce sens, « [L]es monosyllabes sont des noyaux d'énergie » : *exit* donc les « mots rangés, fatigués, mous » (*Cambouis*). Et, face à Tristan Hordé, il affirme encore davantage cette idée : « [L]es mots que j'aime utiliser, comme *rien*, *boue* justement, sont la plupart du temps très usés – usés par le temps, par leur usage courant. Ils ne brillent pas, ils sont comme délavés à force d'avoir été utilisés par tout le monde dans la vie quotidienne [...] ». Et Émaz d'ajouter dans *Lichen*, *lichen* : « Répéter le mot l'use, le creuse et le *renforce* [...] » (nous soulignons). Aussi ces deux poids sont-ils liés. On peut même aller jusqu'à dire que le « poids de l'habitude » donne naissance au « poids sémantique » : les mots sont comme de « la terre [...] compactée de sens à force de passages ». Ainsi, si Émaz ne croit pas au « pouvoir ancien, magique, des mots », il ne croit pas « non plus au rien des mots ». « Quand on les travaille un peu », précise-t-il dans une note, « on arrive sur un feu bas, un pouvoir résiduel en quelque sorte ; il doit venir du fait qu'on les utilise toujours, c'est-à-dire tous les jours. J'écris “ une table ”, et il y a une table, imaginativement certes, mais là, pesante, dans la conscience du lecteur. Ne pas m'écarter de ces mots lourds ; n'écrire que des mots avec lesquels tout le monde a vécu (les mots aussi bien que les choses qu'ils désignent) et puis les manier de façon à ce qu'ils puissent imposer ce vécu [...] ».

Encore ce choix de la brièveté dans les mots ne sert-il pas consciemment une visée, et obéit-il davantage à une forme d'intuition. Car, confesse Émaz, « [c]ela s'est fait progressivement, avec les années, sans que je le veuille vraiment. J'ai une manière de faire, pas d'art poétique construit au sens où l'on dirait qu'un poème devrait se faire comme ci ou comme ça. De la pratique avec un certain savoir-faire acquis avec le temps. Je constate qu'à choisir entre deux mots c'est toujours le plus bref qui s'impose. Pas de volonté, c'est plutôt de l'ordre de la pente, ou de l'intuition. ».

Et les intuitions d'Émaz vont toujours dans le sens de la vie du banal, car c'est là que se situent le corps et la chair de nos vies. Depuis que la psychanalyse a coloré de sa fine emprise l'ensemble de

nos préoccupations, qu'elles soient quotidiennes, philosophiques, esthétiques..., le banal est le plus souvent nié. Puisque, comme le rappelle Sami-Ali, « [l]a théorie freudienne de l'inconscient » est « la preuve ontologique de la non-existence du banal, au sens où une chose serait simplement ce qu'elle est ». « C'est que l'objet, tout familier qu'il soit, soutient une activité fantasmatique dont il est à la fois le commencement et la fin. » Et Sami-Ali de conclure : « Ce qui, dans [...] le quotidien, continue à résister au glissement du banal, tient à une relation que l'objet conserve avec un arrière-plan de sens inépuisable. ».

Or, Émaz nous invite à considérer l'objet en lui-même, dans son quotidien qui est notre quotidien. Il nous invite, note après note, poème après poème, à être en prise avec un banal qui est l'autre nom du réel, dès lors que celui-ci est considéré comme point d'ancrage sans cesse commun et sans cesse recommencé de nos vies.

Aussi le banal chez Émaz n'est-il nullement banalisation. Et c'est justement parce qu'il n'est pas banalisation qu'il ne consacre pas « la rupture avec l'imaginaire ». Encore la place donnée à l'imaginaire n'est-elle pas l'essentiel. Ce qui demeure l'essentiel, c'est la façon qu'a la poésie d'être « un formidable accélérateur de conscience. Qu'est-ce que cela veut dire d'être là, maintenant, exister ? Et le poème ne répond pas à cette question, il l'acidifie » (*Cuisine*).

Le poème, alors même qu'il donne toute sa place au banal, et fait vivre ainsi de l'intérieur ce qui fait l'intérieur de nos vies, demeure un gigantesque appel d'air. Il y a, ardent, jamais éteint, ce « besoin de respirer davantage dans une page », et si Émaz sait « l'écueil d'une poésie coup-de-poing ou tract », il y a bien « cette demande première au poète : réponds, qu'as-tu à dire derrière ton bruit pétroleux de vocables, qu'as-tu à dire de vif, de pressant, qui me ferait respirer mieux, moi, lecteur ? » (*Cambouis*).

S'il s'agit pour le poème de prendre à bras le corps le banal qui est l'autre nom du réel, c'est en définitive parce que c'est dans le réel que le poème trouve tout son sens. Émaz écrit ainsi dans un livre de notes : « Ce qui est clair », « c'est le mouvement de la réalité à la réalité : un détour en mots pour finalement faire face au réel ». Et il ajoute face à Monique Gallarotti-Crivelli : « [E]n partant de la réalité, la mienne, je peux aller jusqu'à une réalité poétique, le poème, qui, chez le lecteur, va renvoyer à sa propre réalité. Ce circuit-là, j'y crois. C'est même, il me semble, ce qui fait la légitimité du poème. ».

[Matthieu Gosztola]

→ L'entretien avec Tristan Hordé a paru sur *Poezibao* du 6 au 8 décembre 2007. On le retrouvera [ici](#).

→ L'entretien avec Monique Gallarotti-Crivelli a paru quant à lui en septembre 2006 dans le numéro 33 (coordonné par Philippe Grosos) de la belle revue *Nu(e)* (p. 9-24).

Rencontre, 15 février 2010, une rencontre au Petit Palais

Le "lieu commun du poème" Antoine Emaz aux rencontres de la Mel, le 10 février 2010

Au Petit Palais, les mercredis, à l'heure du déjeuner, Sylvie Gouttebaron a su créer une sorte de rendez-vous majeur, autour d'écrivains et de poètes qui comptent parmi les plus importants de notre temps. Non pas, il s'en faut de beaucoup, à l'aune de la popularité médiatique, mais à celle du sens.

Une fois par mois, ces rencontres du mercredi sont dédiées au séminaire de poésie de Jean-Michel Maulpoix : « la poésie, pour quoi faire ? ».

Après Dominique Fourcade, Michel Deguy, Esther Tellermann, Pierre Oster et quelques autres, c'était ce mercredi 10 février au tour d'Antoine Emaz, interrogé par Jean-Michel Maulpoix et Camille Bonneaux, de tenter de donner quelques réponses à cette difficile question.

Il ne sera pas donné ici un compte rendu complet, mais plutôt quelques aperçus de la rencontre. Qui a été enregistrée et qui sera mise prochainement à disposition des auditeurs sur le site de France Culture.

La discussion progressera principalement à partir des deux dernières publications d'Antoine Emaz, *Jours/Tage* (bilingue, français-allemand) et *Plaie*.

Ce qui frappe d'emblée dans le propos d'Antoine Emaz, c'est cette assertion que *Plaie* est un livre « optimiste », où se manifeste le refus d'être écrasé. Il y a un effort qui tend le livre à partir de la plaie initiale, qu'il va s'agir de suturer, dans le refus de geindre et de s'engluer, un non au nihilisme, une quête de lucidité.

Il ne s'agit pas de requalifier le monde, mais de l'accueillir tel qu'il est dans sa nudité car « il n'y a pas de fin envisageable de la poésie parce qu'il ne peut y avoir de fin du chant, même déchanté, déjanté, hors-chant ou chant de mort... Quand il n'y aura plus de chant, il n'y aura pas plus de poètes que d'hommes, et peut-être que le dernier homme sera celui-là, celui qui chante pour plus personne, mais pour toutes les ombres ».

Il sera en effet question de l'empêchement, du lyrisme, de l'émotion qui « noue le dedans et le dehors ». Il ne faut pas s'accommoder de ce qui bloque, dit Antoine Emaz, mais au contraire en faire l'origine de la poésie. L'empêchement est clairement refusé, et le poète en cela ne se sent pas beckettien, il ne veut pas mettre *Cap au pire*, refuse d'être écrasé par le réel tel qu'il est, assure qu'il y a une « marge » et qu'il faut continuer à lutter pour le faire bouger. L'être humain est comme la peau d'un tambour (plutôt *Caisse claire* que grosse caisse !) tendue entre dedans et dehors. A l'intérieur, la mémoire, les traumatismes, à l'extérieur, le réel, et entre eux un mouvement permanent. La poésie consiste à fabriquer une « bande de peau », d'espace en tension permanente entre dedans et dehors. Les ombres sont au-dedans, les ombres sont dehors, mais il faut quand même que le poème dise que l'on peut être debout. Il dit qu'il est possible d'exister et de réaliser quelque chose, *petite musique de peu*, de pauvre, « lyrisme de vertèbres » comme dira Camille Bonneaux, qui peut faire tenir l'homme debout. Il ne s'agit pas de « s'installer aux grandes orgues », on est devant un « petit ruisseau ou une flaque et pas devant un fleuve », car il n'est pas question d'une poésie qui fasse illusion, apothéose de langue ou grands éléments sentimentaux. On est selon lui dans le petit, l'étroit, le réduit parce que la vie du poète est comme ça, c'est une « vie étroite de petit fonctionnaire de province ». « Étroite peau » disait Reverdy, qui est avec André du Bouchet une des figures tutélaires d'Antoine Emaz. La poésie aide à vivre, donne de l'air, il s'agit de « faire ce qu'on peut avec la peau qu'on a ». Antoine Emaz se dit en accord avec la notion de *lyrisme critique* développée par Jean-Michel Maulpoix, il prône un lyrisme restreint, critique, qui ne cède pas de terrain, qui n'abandonne pas le combat mais qui récuse tout ce qui est « soufflé, grandiose ».

La discussion se porte ensuite sur le sujet du poème, le « on » cher à Antoine Emaz qui dira d'emblée que dans le *on* il y a le *je*, que la poésie est une plateforme neutre où le poète passe du *je* au *on* et le lecteur du *on* au *je*, notant toutefois que « le *je* fait obstacle » et que le refus du *je* est aussi une façon de mettre en critique le lyrisme. Il évoque un travail de délavement de l'expérience, celle-ci étant « commune », partageable, une expérience où le lecteur peut retrouver quelque chose de ce qu'il a vécu, éprouvé, expérimenté dans sa propre vie. « Le poème est un lieu commun ». Une interface aussi. Il est dans la « zone du partageable ». Ce que l'on vit d'intense, vous et moi, dit Antoine Emaz, le poème va essayer de le saisir et de le redonner à vivre à l'autre. Il est en attente aussi de ce que le lecteur peut lui apporter de son expérience personnelle et il ne faut donc pas qu'une personnalisation excessive fasse obstacle à cette lecture. Le travail sur le matériau poétique va consister à faire qu'on ne soit plus reconnaissable afin que chacun puisse « y lire sa plaie et non la mienne ».

Antoine Emaz revient aussi sur la distinction importante à ses yeux entre recueil et livre. Dans le livre, il y a un trajet unique. Dans *Plaie* par exemple c'est le trajet qui va de ce qui écrase à une forme de renaissance. Le poème lui-même est un trajet d'un point à un autre, d'un état à un état. Il faut poser la question du narratif en poésie. *Plaie* peut être lu comme un roman. Les poèmes successifs font une ligne qui est un récit. Il y a une seule force motrice tandis que *Jours* (comme *Ras, Os, Peau*) est plutôt constitué comme une collection d'éléments liés à une période donnée. Ce sont des recueils, construits a posteriori, alors qu'une force unique tient tout *Plaie*.

A une question sur l'importance de la marche pour lui, Antoine Emaz souligne qu'il s'agit d'une marche lente et il évoque André du Bouchet, sa dette vis-à-vis de lui mais aussi comme il fut incapable d'écrire pendant plus de cinq ans après sa découverte de l'œuvre du poète « il me semblait qu'il avait fini la poésie ». Il évoque aussi Reverdy et parle des « images invisibles » dans l'œuvre de ce dernier. La métaphore est possible mais pas obligée, ni présentée comme telle. Il y a une image cachée, opérante mais en-dessous, pas sur le devant de la scène.

Il faut noter un moment d'émotion très discrète lorsqu'à la demande faite par Jean-Michel Maulpoix qu'il lise quelque chose Antoine Emaz répond presque en aparté « Plaie, on ne va pas y toucher ». Il se tourne vers le recueil anthologique, *Caisse Claire* et lit « Poème d'une mémoire muette » (p. 65). Qui se termine sur « un enfouissement lent/de ce qui a été/ précis ou violent ou souffrant/dans le neutre ». Occasion pour Jean-Michel Maulpoix d'introduire les notions et images de neutre, de gris, d'ardoise « les mots du poème semblent tracés sur une ardoise », comme celle des écoliers d'autrefois. « Tu écris, dira Jean Michel Maulpoix, avec le gris des jours, avec le gris des mots, tu es un ardoisier » et Antoine Emaz d'évoquer sa part de gris, cette part seule pouvant être partagée. Il y aura aussi un temps de détente et d'humour à propos du cycle blanc de la machine à laver, autour de la question du *délavement* : « cycle blanc, 90°, javel, pour la tête »

Dans un bref retour sur les poètes qui l'ont marqué, le poète mettra à part de nouveau du Bouchet et Reverdy, citera Ponge, Michaux, dont il dira qu'ils lui laissent des angles d'attaque ou de critique, salutaires, que chez eux il n'admire pas tout, parlera aussi de Bonnefoy pour dire son indifférence par rapport à la plupart des poèmes mais son admiration pour les proses. Constatant une fois encore qu'avec du Bouchet, on prend tout ou on ne prend pas ! Cet empêchement-là se sera dénoué au fil du temps et autour de la question du sens. Il affirme que selon lui un poème « doit être lisible par tout le monde sans pré-requis ». Il se dit en plein accord avec du Bouchet sur le fait que ce qui est en question c'est la réalité mais montre que sa conception de la réalité englobe plus de choses, « tout un tas de choses, comme flipper, frigo, bœuf carottes, cocotte-minute ». Passent ensuite Guillevic et quelques autres mais on retiendra surtout de nouveau la différence qui est instaurée entre les grands auteurs chez qui il y a des parties plus faibles ou moins nourrissantes et les très rares œuvres où il n'y a aucun angle mort.

Antoine Emaz évoquera encore une expérience toute récente, le crissement de la neige, devant le Grand Palais alors qu'il était encore seul, avant la rencontre. Il ajoutera cette formule extraordinaire : « cela va déboîter en mots et cela emmènera quelque part ». Ou pas, ajoutera-t-il, mais tout est sujet poétique possible, il n'y a pas de limite. Il y a des impacts qui vont amener aux mots. « Le poème peut s'écrire à partir de n'importe quoi ». Il n'y a pas de sujet poétique mais des éléments qui vont amener à écrire un poème, qui est un « bâti de mots ». On est « dans du commun, dans un petit travail, mon matériau de base est un objet, le commun en commun ». Il n'y a rien a priori. La base de départ du poème est ce qui s'écrit à la suite d'un impact, d'une émotion. Quelque chose s'écrit, qui ne se maîtrise pas. Ensuite c'est le travail et ce qui guide toujours dans ce travail, c'est l'intuition de départ. Il n'y a pas de règle, ni dans ce que dit le poème, ni dans le travail : « le poème m'a à l'usure et je l'ai à l'usure ».

Beau moment ensuite sur la note, « héritage de Reverdy » et sur le carnet qui sert à tout, réflexions, choses qui arrivent, vie familiale, ébauche d'un poème, recette du bœuf-carottes ! A partir du carnet, deux voies pour une partie du matériel : la voie vers le poème pour certains éléments, la voie vers un recueil de notes pour d'autres. Les notes étant rassemblées le plus souvent en fonction d'une commande, *Lichen, lichen*, série de notes sur l'écriture pour les éditions Rehauts, ou *Cambouis*, extraits de deux ou trois ans de carnets à la demande de François Bon pour le Seuil. Le carnet, c'est le « boulot primaire au jour le jour », cinq ou vingt pages, rien de préconçu, pour « attraper du temps qui n'est pas destiné à rester »

Didier Cahen posera la belle question de la modestie au cœur de l'expérience poétique. Modestie d'un moi modeste mais aussi dans l'éloignement de soi, dans la lignée de du Bouchet qui disait vouloir écrire aussi loin que possible de lui-même. Antoine Emaz lui répondra en revenant sur le commun, sur l'effacement de ce qui renvoie à du particulier, sur le travail de funambule entre le pas assez s'effacer et le trop effacer qui fait alors perdre le vivant, le vif, le sensible du poème. Modestie indéniablement, tout ce temps très fort de la rencontre aura été marquée par elle, qu'il faut lire surtout comme une attitude qui semble profondément *juste*, dans l'approche du public, dans l'approche des questions, en recherche du vrai, de la précision, de la justesse, dans l'attention sous-jacente à la question du séminaire, *La poésie pour quoi faire ?*

Au-delà Antoine Emaz incite à ne pas baisser les bras, à ne pas entonner le chant de la fin de la poésie, de son inutilité, de son impuissance. Toute son œuvre le dit certes, mais il était aussi très porteur et émouvant de l'entendre l'énoncer aussi clairement.

Florence Trocmé

[enquête, 23 décembre 2015](#)

Poezibao a posé à plusieurs de ses correspondants la question suivante :

L'art est-il, pour vous personnellement, dans votre vie quotidienne, un recours en ces temps de violence et de trouble(s) et si oui en quoi, très concrètement, littérature, musique, arts plastiques ?

Réponse d'Antoine Emaz

Angers, le 11.12. 2015

Chère Florence,

Je vois bien ta question. Depuis longtemps l'époque est vaseuse, mal respirable, peu propice... mais depuis un mois, on arrive à une saturation de violence et de bêtise qui laisse dans une sorte de K.-O. nauséeux. Même les lumières de Noël ont du mal à clignoter autrement que de façon absurde. Alors, l'art comme recours ? Je ne sais pas.

Je crois que dans un premier temps, non. J'ai surtout besoin de silence, de distance, de solitude. Pas vraiment pour réfléchir, simplement pour me retrouver, et retrouver les autres, après. Une sorte d'écart. Si je pouvais partir au bord de la mer, je le ferais. Là, je marche souvent dans une longue avenue sans voiture, bordée de vieux platanes en tenue d'hiver, qui donne sur un grand jardin public. Ou bien, à la maison, je fais de la cuisine, me repose, travaille un peu. Je lis les recueils de poésie qui arrivent, j'écris aux amis ou dans le carnet ; si j'écoutais de la musique, je crois que serait du Bach, les suites pour violoncelle, ou en jazz, du Chet Baker, mais j'aime autant le silence. Tu vois, je ne crois pas qu'il y ait, au moins pour moi, un recours spécifique à un art particulier en temps de misère. Au contraire, j'ai besoin de retrouver la présence normale, habituelle, quotidienne de l'art, c'est-à-dire sa capacité à nous ramener à la vie, à une possible beauté, à un espoir maigre, lucide. Les événements assez puissants pour nous couper de cette relation à l'art en le faisant apparaître comme vain, dérisoire, sont profondément mortifères. Cela ne veut pas dire s'aveugler et vivre dans une bulle esthétique ; de toute façon le dehors ne cesse de se rappeler à nous, il nous envahit dès que l'on allume la télé ou la radio. Lorsque les circonstances assaillent, le plus nécessaire pour moi reste de tenir bon dedans, c'est-à-dire établir assez de silence et de lenteur pour « travailler à bien penser », comme le disait Pascal, qui pensait bien mieux et plus vite que moi. Travailler aussi la mémoire, et puis voir quoi faire, ce qui n'est pas si simple. Tout cela demande du temps et du calme ; l'art peut aider à retrouver son esprit en quelque sorte, mais autant que tout ce qui, au quotidien, nous permet de vivre. Il faut retourner du côté de la vie, sortir de l'ornière de la peur, la haine, la violence ; pour cela, le bouquet d'anémones bleues posé sur la table est d'un bon recours, aussi.

[...]

Antoine Emaz

en cliquant sur [ce lien](#), on peut lire les réponses déjà parus.

feuilleton *Planche*, 7 janvier au 20 février 2013, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20

[tous les chiffres peuvent être cliqués pour voir chaque parution du feuilleton sur le site]

Poezibao monte ici à la suite les vingt épisodes de cet important ensemble de notes inédites publiées par Antoine Emaz sur le site du 7 janvier au 20 février 2013.

1.

Poezibao entreprend aujourd'hui, dans le cadre de son feuilleton, la publication de *Planche*, un nouvel ensemble de notes d'Antoine Emaz.

Ludovic Degroote : *Wimereux*, éditions La Porte.

Mesure simple de la prose et des vers isolés. Simplicité/efficacité des reprises : « je suis bien ». Se laver du passé. Tension créée par articulation d'une expérience corporelle simple (le bain) dans un environnement symbolique (ville morte, mer/mère). À-plat de l'expression du sentiment, en même temps qu'est gommée toute référence précise.

Pages comme retour/détour forcé par les mots, par le poème *tenu* en tant que poème, c'est-à-dire parfaitement lisible hors contexte, ou dans le contexte formé par Ludovic depuis *La digne* et *Barque blene*.

Le « chialer » de la fin n'est pas un épanchement dans le sens où aucune cause n'est dite : pour le lecteur, il est une manifestation corporelle d'une émotion opaque, au même titre que le froid de l'eau, au début. Ou bien on ne peut pas dire, ou bien on ne veut pas dire, ou bien on ne doit pas dire... mais il faut dire, sinon on ne sort plus du bouleversement. D'où le jeu chat/souris entre poésie et narration pour dire sans dire un noyau d'énergie émotionnelle qui non-dite, ferait exploser, et dite, ruinerait. Il faut quand même beaucoup payer pour en arriver là.

Certains poètes ne peuvent pas couper court. Je veux dire que l'espace de trois pages dans une revue n'est pas suffisant pour que le lecteur puisse vraiment entrer dans leur travail. Il leur faut une suite d'une dizaine-vingtaine de pages pour que l'on se règle sur leur longueur d'onde et que l'on commence à saisir l'unité du travail, et son sens.

J'ai toujours du mal à annoncer à un ami dans la difficulté une bonne nouvelle qui me concerne. D'un autre côté, s'il l'apprend par la bande, il sera vexé que je ne lui aie pas dit. La délicatesse n'est pas un art facile.

Beckett est un nihiliste sauvé par son humour. Après l'avoir beaucoup lu, je m'en détache un peu maintenant, non à cause de sa lucidité sombre que je partage quant au peu d'humanité de l'humain, mais sur l'absence de refus ou de révolte. Les personnages sont déjà si écrasés qu'ils n'ont plus de ressort pour aller contre. Je crois pour ma part à la nécessité de préserver la possibilité du non, du refus d'accepter, même écrasé, l'écrasement. Ce n'est pas un espoir, juste une question de dignité. D'où l'image de la poésie-lichen, minime et sans gloire, mais résistante et persistante là où plus rien ne pousse.

Journée. C'est-à-dire suite d'actions toutes nécessaires ne laissant plus de temps. Seulement une journée passée et sa trace de fatigue dans le corps. Un journalier, voilà ce qu'on est le plus souvent d'une vie. Et quand on revient en arrière, on a le temps comme un bloc de glace, vitrage épais et transparent, cataracte d'œil.

Au bout, une œuvre n'est pas un titre de propriété insaisissable sur un lopin de langue, mais bien un mouvement, un geste d'écriture, arrêté par mourir ou vieillir.

Si je regarde les quelques critiques sur *Peau*, je constate qu'elles ne touchent pas vraiment à *Limite lyrique*, et c'est normal. De la même façon, cela m'étonnerait beaucoup que pour *Lichen*, encore soit mis en avant *Pensée effilochée*. Et ce n'est pas grave ; c'est sans doute que les gens voient mal comment intégrer cela. Mais moi non plus, je ne sais pas. Je prends simplement ce qui a demandé, avec insistance, à avoir lieu. Donc je donne lieu, puis l'éditeur idem. A ce stade, difficile d'en dire davantage.

Dans quelques années, on pourra peut-être juger de l'intérêt de ces tentatives. Car je ne crois pas que l'on reparte du cœur d'une œuvre ; c'est l'endroit le plus dur, inimitable, d'un travail. Par contre, on peut repartir des marges, de la périphérie, de ce que l'œuvre ouvre comme possibles, sans les réaliser.

En gros, c'est ce qu'elle indique, et laisse pour d'autres. Alors que le noyau central, c'est dit, et si l'œuvre importe, c'est dit une fois pour toutes dans une seule manière de langue. Dans manière, j'aime entendre main.

2

Je repense souvent à la réflexion de James Sacré comme quoi il écrivait tout aussi bien quand il était sous pression par le travail universitaire que lorsqu'il était en vacances. Ce n'est pas faux : un travail salarié n'interdit pas d'écrire, il est même possible que la pression favorise l'expression. Par contre, pour la menuiserie, il faut du temps libre, ouvert, tranquille et long : de grandes vacances.

Un poème, c'est aussi sculpter du son.

Dans le roman, c'est l'accélérateur qui importe ; dans le poème, c'est le frein.

Mort d'Updike : cancer du poumon. Bizarre comme est dit, ou non, à la radio, de quoi est mort quelqu'un.

Il faudrait peut-être distinguer entre s'exprimer et s'adresser. Le premier jet est expression pure, suée de vivre en mots. Du vécu sans mots se dit, tente de se dire, émerge ou fait éruption ou passe en langue, en matière langue, bloc ou flux de langue, c'est selon.

A ce stade, je suis passé d'un vécu muet, non pas sans puissance ni violence ni tension, à un texte. Images, sensations, sentiments, émotions ont fait pression sur la langue, l'ont déformée, l'ont

reformée, l'ont bougée, malaxée, triturée... pour finir masse de mots sur la page. Je me suis exprimé, avec ou sans rage, mais je n'ai pas écrit un poème.

Reste à passer du texte au poème, c'est-à-dire un texte adressé, intégrant l'autre, le lecteur, et non plus seulement un texte qui n'est que démêlage grossier du méli-mélo entre moi et moi. A ce stade interviennent donc d'autres critères, même si le travail reste intuitif, instinctif. Je vise un poème, donc un objet de langue lisible par autrui et destiné à faire naître pour lui une émotion analogue, non pas identique, à celle qui m'a ébranlé au départ.

En fait, je menuise pour l'autre, à destination de l'autre, que je ne connais pas. Je vise une réception par le dehors. Aller au poème, c'est accepter d'intégrer dans le processus de création cette part de l'autre, cette question de la réception.

Il ne s'agit pas d'écrire pour l'autre, mais de tenir compte de l'autre. D'où la distance critique durant tout le temps de la menuiserie : je relis et corrige avec un double regard d'auteur-lecteur ; il s'agit d'être à la fois dedans et dehors, le plus familier et le plus étranger.

S'il y a bien travail esthétique, c'est parce qu'il s'agit de passer d'une expression pour soi seul à un partage. Et quelle que soit son apparence finale, même hirsute, épineuse, rebelle, mal dégrossie... le poème s'adresse, invite, appelle. Le lecteur reste bien sûr libre de répondre ou pas, de faire ou non ce bout de chemin de mots, mais je peux dire que j'ai fait mon travail.

3.

Un énoncé simple est un énoncé qui se dissout en tant qu'énoncé ; il ne reste dans la tête du lecteur que le sens. Un énoncé complexe résiste à cette dissolution, de par sa forme anormale, ou de par sa difficile réduction immédiate à un seul sens clair reçu pleinement, 5/5.

Si cette distinction vaut quelque chose, le poème est à l'évidence un énoncé complexe, tant parce qu'il résiste dans son travail de langue, que parce qu'il n'est jamais reçu 5/5, mais toujours en-deçà ou au-delà. Par exemple 3/5 ou 8/5.

Dans une réception 3/5 on a compris un sens clair mais on sent qu'il reste des marges d'ombre, qu'il faut relire, que l'on n'a pas épuisé l'énoncé.

Dans une réception 8/5, on saisit plusieurs sens clairs possibles à la fois ; on est dans le trop, sans avoir pour autant envie de trancher pour raser, ratiboiser ; on laisse flotter.

Il existe un dernier cas de figure, l'énoncé laisse perplexe. Le poème est sur la page mais ne lève aucun sens ; il reste dans son altérité de langue. Diamant ou scorie, c'est selon.

Bon dialogue avec Lawand hier : il était calme, posé. Il a bien compris qu'avec mon dos en marmelade, aller chez lui poursuivre la soirée n'était pas raisonnable. Il m'a laissé une trentaine de dessins de têtes tout à fait intéressants, en vue d'un livre chez Jacky. Je vais me mettre au travail. Pour son expo, on sera donc quatre lecteurs : Bernard Noël, Adonis, Jean-Claude Schneider et moi. Je n'ai pas bien compris si cela donnerait lieu à quatre livres chez Jacky, ou un seul bouquin collectif. La gravure ou la litho n'intéressent pas Lawand pour une raison simple : « je dessine plus vite que je ne tire. »

Un poète raté, c'est toujours un mauvais angle d'attaque de langue. Un poète ne peut pas rater sa vie. Je ne parle pas de bonheur, je dis vivre. Sur ce plan, Lautréamont avait raison : la poésie peut être faite par tous. N'importe quel vivre est poétiquement digne d'être exprimé. Reste le « comment ? » C'est là qu'on se casse les dents, la gueule, la tête...

Quand on commence à parler d' « heure de gloire », c'est qu'elle est déjà passée. L'écrivain est déjà repéré, répertorié, classifié, bref quelque part fini.

Autant que possible, le poète doit se débattre contre lui-même. Certes, il ne changera pas sa *voix*, mais pour ce qu'il chante ou les modulations, il peut et il doit. Il faut aller avant, sauf en fin de vie, course, carrière. Là, un poète a droit à la retraite, comme tout le monde.

Il ne s'agit pas de surprendre pour surprendre. Seulement ne pas s'enfermer de l'intérieur jusqu'à l'asphyxie. Il faut qu'une œuvre soit capable de générer ses excroissances, ses débordements. Il faudrait que l'on puisse dire, lisant, à la fois : « c'est lui » et « qui est-ce ? ».

Dans le premier mouvement d'écriture, il y a bien un sens dominant, une force qui cherche à s'exprimer. Mais dans le même temps, comme des irisations à partir de cette force, tout un tas d'associations sonores ou sémantiques qui se mettent en branle, nourrissant la force et s'en nourrissant, à la fois débloquent par l'écriture et la débloquent vers son aval.

4.

Va falloir que le regard s'habitue au vide laissé par le petit arbre mort dessouché ce matin. L'œil glisse maintenant sur le carré d'herbe jusqu'à la maisonnette du fond qui sert de séchoir.

Sur la land-rover de l'élagueur : « arboriste grimpeur ».

Fin de jour ; j'aime bien cette lumière qui faiblit doucement. D'ordinaire, je coupe court au crépuscule en descendant les volets. Je crains ce côté indécis, entre chien et loup, un peu morbide. Mais cette lumière du soir, encore nette, enrobante...

Bon dossier du *Matricule* sur la critique littéraire. À retenir pour mes notes de lecture : la demande de plusieurs auteurs pour que la critique mette davantage en perspective le livre nouveau par rapport aux précédents. Globalement, le pessimisme domine, ainsi que la dénonciation d'un dévoiement de la critique vers la pub.

Retenir cette phrase de Bergounioux, sans doute trop radicale mais efficace dans sa provocation à penser : « L'auteur n'est jamais que du social individué, de l'histoire incarnée. » (*Matricule des anges*, n°100, p 15)

Cloches des vêpres : pour moi, cela signifie préparation du dîner.

Les journées de travail se ressemblent et avec un peu de recul finissent par se fondre en une pâte grise, un temps indistinct.

Sentiment d'épuisement. Tête vide et corps fourbu. On se sent vieille carne, réseau rouillé de nerfs.

Le Havre, lecture. Je garde en mémoire cet homme, râblé et costaud, avec lequel j'ai parlé dix minutes en fumant un clope dans la nuit, tandis que se préparaient « le verre de l'amitié » et les

signatures. Un type massif, entier, un bloc : il me dit avoir été touché par la lecture des poèmes, mais pas par mes réponses aux questions de Jean-Claude Tardif : « ça me passait trop au-dessus ». On continue la discussion, et je lui demande : « pourquoi ne pas écrire, vous ? » Là, bizarre, comme si quelque chose se décoincçait, se déliait en lui, dans cette masse musculaire contractée que j'avais devant, dans la pénombre. « Mais vous pensez vraiment que je peux ? » Sidéré par cette question, qu'elle puisse se poser.

Bruno Krebs, *La traversée nue*. Livre assez inclassable avec son positionnement étrange entre poème et récit de rêve, humour et tragique, naïveté et complexité, familiarité et solitude, oral et écrit...

Camille Loivier, *Il est nuit*. C'est une voix presque d'enfant qui fait face à un deuil trop grand pour elle. Mais elle va le tenir ce chant long de la séparation, avec tous les souvenirs qui reviennent parce qu'une enfance n'est jamais simple et tout ça pris dans la voix qui casse et continue au long des neuf chants du livre avec à partir du huitième comme un apaisement.

Prise de sang ce matin, et toujours mal au dos. Mais arrivée de mes vingt-cinq exemplaires de *Cambouis*. Content.

Presque 18h00 et c'est encore du jour, un peu blanchâtre certes, mais il y a bien cette impression de février : être passé du bon côté de l'hiver. Douleur toujours, dos et jambe. Écrire cette douleur ? Elle est inconsistante sauf quand brusquement elle s'élançait, bloque le corps, tétanise. Variabilité aléatoire : elle est tapie, surgit, puis disparaît à nouveau. Vague douleur.

Fin de la relecture de *Cambouis*. Content. Étroite bande passante de ce livre. Je crois que le lecteur accrochera ou non sur le *ton* au bout de quelques pages. Ou bien il acceptera que ce ne soit qu'un ensemble de notes, ou bien il considérera que cela se situe au-dessous de sa demande intellectuelle minimum. Mais il y a bien du miroitement dans ce livre, comme dans vivre. Le quotidien juxta la réflexion, le complexe voisine avec le très simple, le sourire avec le sérieux. Ce que je voulais : non pas désacraliser pour désacraliser, cela ne m'intéresse pas. Mais désacraliser assez pour en finir avec cette posture d'écrivain ou de poète. Il y a bien un *travail* d'écrire, je crois que *Cambouis* le montre assez, mais il y a tout autant un « métier de vivre ». Ces notes peuvent sembler prises à la volée, et je voulais cela. Mais elles résultent d'un tri dans les carnets avec peut-être trois quarts de perte, sans compter les reprises et relectures ensuite. Ce gris tranquille du ton, même s'il est modulé, est *obtenu*.

5.

Fin de la taille des rosiers, et lecture des poèmes berlinois envoyés par Benoît Iochum. Je n'ai jamais rencontré ce jeune poète, mais son travail est intéressant. On sent que la langue flotte un

peu, mais on sent tout autant une volonté de la mener, sans se laisser embarquer par elle. Il y a certes un peu trop de neige dans les derniers poèmes, et l'influence de du Bouchet est peut-être un peu forte par endroits. Mais une voix tient et s'affirme, ce qui n'est pas si fréquent.

Attente des retours après l'envoi d'un nouveau livre : une sorte d'anxiété diffuse : ça passe, mal, pas ? Ce moment d'exposition n'est pas vraiment facile, mais c'est ce qui rend aussi précieuses les lettres amicales et chaleureuses, quand elles arrivent.

J'aime bien chez Sarré le côté Jules Renard : butiner le quotidien. Ne pas chercher l'admirable mais le notable, telle cette femme qui sort de l'immeuble avec son cabas de poireaux alors qu'il aurait été plus normal qu'elle rentre dans l'immeuble, après le marché. Ce n'est pas le mystère de la chambre jaune, cette dame va peut-être livrer des poireaux chez une amie qui n'a pu aller au marché. Mais j'aime cet éveil du regard. La poésie comme étonnement, et les plus fréquentes surprises, au quotidien, sont minimales. Viser le relief du banal.

Dans le journal, ce midi, un article de Martine Larouche : « La souffrance psychique au travail peut se manifester sous différentes formes : stress, syndrome anxio-dépressif, ulcère, problèmes de sommeil, troubles psycho-somatiques comme le mal de dos. Elle peut conduire à l'alcoolisme, voire au suicide. » Jusqu'ici, j'ai tout bon, sauf ulcère et suicide. Et la journaliste ajoute : « Elle peut être générée par l'entreprise ou provenir de problèmes personnels amplifiés par les contraintes professionnelles. » Encore tout bon. Vraiment, ne me manque que l'ulcère suicidaire pour devenir un cas d'école.

Il a une intelligence si brillante que lorsqu'on le croise, on a envie de lui demander de passer en code.

Accepter aussi que la critique me touche, voire me blesse. Ou bien je ne serai plus capable d'écoute, de mise en doute du boulot. Je ne dis pas obéir, simplement entendre ce qui rend pour l'autre le poème fragile ou médiocre.

Les livres faits parfois encombrant, faussent l'œil qui voit déjà un entassement, une œuvre : au mieux, cela permet de s'autoriser à se risquer plus loin, au pire, cela valide n'importe quoi de plus. On ne va pas se plaindre de cette situation, elle facilite la vie. Encore faut-il entendre ce qui se dit en coulisses : « un bouquin de trop », « cela fait longtemps qu'il est mort », etc...

6.

Écrire encore : mieux vaudrait dormir. Pas envie. Le corps comme sur son reste de tension du jour, pas décidé à en finir, alors qu'il est fini. Il faut du temps pour absorber une violence, sans l'effacer. Disons quelques jours, si rien ne réactive et si l'entreprise quotidienne de remblai fait son travail. Les voyants et les curseurs retournent alors au vert par la simple inertie du temps,

l'érosion lente ou la submersion par le jour le jour.

C'est façon d'en sortir ; bien sûr on l'utilise, on laisse s'appesantir les choses et elles finissent pesantes, lest, quille. On aurait pourtant tort de croire qu'elles sont désactivées ; ranger le désordre est autre chose que l'éliminer. À l'intérieur, on ne dispose pas d'une usine d'incinération pour les déchets affectifs : donc on les classe, on les archive sous des formes diverses : congélation, vitrification, minéralisation... C'est déjà pas mal comme gestion de survie. Au-delà, on ne sait pas encore inactiver vraiment, rendre inerte. Donc on vit avec, mal, un peu comme avec un dos en compote et un sac trop lourd.

Bientôt 19h00 ; le repas cuit. Fatigué cet après-midi par la préparation de la visite au lycée de Mickaël Glück et de Jean-Pascal Dubost : relire et faire un choix de textes en fonction des élèves, prévoir un timing précis, s'assurer de la disponibilité des salles, caler avec les collègues pour déplacer des heures, faire les papiers administratifs, préparer deux-trois explications de textes sur des poèmes précis, monter un dossier pour les collègues qui ne connaissent pas le travail... Mais tout cela vaut le coup : depuis vingt ans que des poètes passent dans mes classes, la réaction des élèves est la même chaque année : surprise, intérêt, motivation... C'est vrai que voir des poètes vivants après les morts fait du bien : liberté de parole et prise sur le réel.

Ne pas faire confiance à la pensée ne signifie pas du tout faire confiance à la bêtise.

Les gens comprennent peu, prennent parfois mal mon besoin de silence, de simplement être là, dans mon boulot, devant le jardin.

Bavarder ne m'intéresse pas : allons au fait, disons les choses, réglons les affaires à régler. Pour le reste, ne perdons pas de temps ; j'en manque.

Certains écrivains ne lisent pas les livres des autres mais souhaitent que tous les autres lisent leurs livres. Certains lisent les livres des autres mais n'en disent rien. Certains encore lisent sans envie d'être lus. Sans compter ceux qui lisent sans écrire, j'en connais. De la diversité du biotope poétique.

Sophie vient de changer les essuie-mains. Plaisir du rêche, analogue au plaisir du frais lorsqu'elle change les taies d'oreiller.

Le désespoir n'existe pas, de Zéno Bianu. Haut lyrisme revendiqué, cohérent dans son ordre. Pas étonnant de voir apparaître S. Pey et G. Luca ; c'est une poésie très orale, qui convient à la profération. Pas étonnant non plus de voir l'anaphore devenir figure motrice de bon nombre de poèmes. Mécanique lyrique qui passe la rampe parce qu'elle surchauffe la langue de manière singulière, avec un grand brassage de l'espace-temps et des arts.

Au bout de cette démarche, l'enjeu me semble être l'affirmation des capacités libératrices de la

poésie : sortir du réel-carcan, des normes normées, de la raison raisonnée, et ouvrir sur un arrière-monde autre. Je ne partage pas cette démarche, mais je salue la tentative. Il y a une cohérence de fond chez Zéno : ce n'est pas un lyrique azimuté. Et puis j'aime bien sa façon de jouer collectif en prenant appui sur d'autres œuvres, pour lui fraternelles, que ce soit en poésie, en peinture, en musique... Le dernier poème du livre est simple et beau : il répand les cendres de sa compagne dans la mer. Aucun pathos, et détresse profonde.

7.

Vieille peau. Ce qu'a bien saisi Olivier Roller. À la fin, on se replie ; la peau idem en rides. Aucune émotion, c'est toujours mon corps, oui, usé, oui.

Pas mal de petits ennuis, mais cela a l'air de devoir se régler. En fait, je ne suis pas du tout habitué aux contretemps, projets mouvants, modifications et adaptations aussi nécessaires qu'imprévues... Normalement, je vis dans un temps réglé, rythmé, régulier, alternant les espaces pleins et les plages libres. Actuellement, les mouvements dans l'emploi du temps interdisent cette espèce de calme, sans compter la jonglerie nécessaire et rapide entre des actions qui n'ont rien à voir les unes avec les autres. Vraiment pas doué pour cette vie active, sinon agitée.

Lettre du Seuil : je pensais que c'était la deuxième moitié de l'à-valoir. Non. C'était juste une invitation pour le salon du Livre et le cocktail inaugural. C'est gentil, mais je ne vais tout de même pas me payer un TGV Angers-Paris-Angers pour le plaisir d'un kir royal.

Avec ce soleil, je suis allé voir comment se portaient les géraniums que Gab avait remisés dans la petite maison du fond, avant le début de l'hiver. Ils m'ont paru en bonne forme ; faudra simplement que je les nettoie un peu. Du coup, je les ai ressortis au soleil et leur ai donné leur premier arrosage depuis décembre. Je leur fais confiance.

Relu *Plaisie* ce matin : encore quelques retouches minimales. Le livre a atteint son point d'équilibre ; il pèse et tient là, dans sa masse.

Conseil de classe : départ 15h15, retour 18h45. Sophie est sortie revoir *Allemagne, mère blafarde*. J'en profite pour regarder le match de rugby France/Galles. Beau match. J'aime ce jeu où la puissance vaut la finesse, la stratégie vaut l'intuition, l'adresse vaut la force. Et ce soir, c'était tout cela. Une belle équipe de Galles et un début de match assez écrasant. Puis, cela s'est retourné, tout en demeurant sur un beau jeu vif, offensif, agile, des deux côtés. Ce qui m'intéresse le plus l'œil dans ce jeu, c'est peut-être le rapport masse/mouvement.

Belle note d'Ariane Dreyfus sur le dernier livre de L. Degroote. *Poezibao* est précieux comme repère dans le sens ou Florence Trocmé a d'entrée borné le site : information et critique. Et elle a mis la barre assez haut pour que très peu passe hors des mailles du filet, au moins pour l'info sur la « petite » édition. Il faut que le net aille par-là, qu'il crée des lieux de ressources et de références crédibles pour tout le monde, plutôt que des lieux particuliers de mises en lumière. Pour l'instant, tout ce paysage bouge et se dessine, lentement, ou bien c'est peut-être moi qui suis lent pour m'adapter, alors que le paysage bouge vite.

Bossé sur *L'isolement* de Lamartine, pour une lecture critique : mettre à nu la rhétorique romantique du sentiment comme du paysage. Vu sous cet angle, le poème devient creux comme un décor de carton-pâte, à moins que l'élan lyrique ne soulève et n'emporte. Ce sont des poèmes sur lesquels il vaut mieux ne pas s'appesantir si l'on veut continuer d'admirer un peu. Même effet avec Ronsard et du Bellay, ou bien la poésie baroque ; si l'on prend le parti de suspecter le texte, on ne voit plus que carcasse et cordages. Est-ce si différent maintenant, avec d'autres moyens ? Le lyrisme ne vit que dans l'élan ; s'il a pourri avec le temps, ne reste qu'une mécanique que les médecins légistes de la poésie se chargent d'autopsier, démonter comme un mécano. Pourtant, un charme peut persister dans certains cas, et on songe au *Parfum* de Baudelaire : ce « vieux flacon qui se souvient, / D'où jaillit toute vive une âme qui revient. »

8.

Liquidation judiciaire d'*Inventaire–Invention*. J'ai déjà vécu cela avec d'autres éditeurs. Mais c'est toujours une souffrance de voir celui qui avait fait confiance au livre se retrouver à terre. La fin d'une maison d'édition est une blessure pour l'éditeur, ses auteurs, ses lecteurs. Patrick a fait un vrai travail de défrichage sur le terrain web/papier, quand très peu de gens y croyaient. Écœurante bêtise.

Magie d'un titre comme celui de du Bouchet : *désaccordée comme par de la neige*. Rien à comprendre sinon ce fouillis de sens ouvert par quelques mots. Cela se met à clignoter, à se connecter de partout pour tenter d'arriver à une ligne claire. Mais non. La rêverie continue de tourner en cercles au-dessus, autour, sans se poser, sans figer, sans durcir du sens.

Du train, entre Tours et Bourges, j'ai compté quatre « Café de la gare ».

Vérifier une fois encore que plus d'agitation ne donne pas plus de poèmes. Pourtant, il y a une vraie tension avec ces déplacements depuis un mois. Mais elle ne fait résonner que les cordes aigües du corps, pas les basses, profondes. Peut-être, après coup, lorsque tout sera descendu aux oubliettes des jours y aura-t-il comme un sursaut de fatigue, une pression interne à partir de ce méli-mélo de temps. Je ne sais pas.

Quand je vois un travail qui ressemble à ce que je fabrique, je suis gêné. Difficile de reprocher à

l'autre d'être proche... Et pourtant, c'est bien ce qu'il faudrait faire.
Je ne veux pas de disciples, mais des gens qui vont leurs chemins. Cela me rappelle cette fascination/rupture avec la poésie d'André du Bouchet. Et plus forte est la rupture, mieux c'est. Il faut quitter une œuvre, surtout si elle est majeure. Il faut *commencer*.

Beau livre donné par Valérie : *Objection*, chez Dana, peint par Anne Slacik. À Bordeaux, on va se retrouver dans le même hôtel alors qu'elle ne vient pas pour les Tafurs. Bonne coïncidence ; avec un peu de chance, on pourra dîner ensemble le vendredi soir. Microcosme poétique qui favorise les retrouvailles, l'entrecroisement des vies éparses.

Le prunus en fleurs fait de la lumière à lui tout seul.

Art du peu. Volonté de radicaliser, non. C'est simplement que je vis dans le peu, donc je travaille le peu. Assez de poésie bling-bling, le politique s'en charge.
Accepter d'avancer avec des mots de rien, de tous les jours. En finir avec cette poésie hautaine qui m'énerve, autant lorsqu'elle se veut retour à une langue pure, classique, soutenue, que lorsqu'elle se veut à la pointe de l'expérimentation savante.
Il ne s'agit pas de revenir au silex pour allumer une gauloise, mais à l'allumette, au Zippo, bref aux mots sur une page sans seuil.

L'inconvénient d'une notice explicative pour la poétique choisie tient à ce que le lecteur ne lit plus ; il corrige la copie, voit si les contraintes annoncées sont respectées. Ce type de lecture m'ennuie vite ; je veux bien mettre 20/20 au livre, et cesser de m'user les yeux.

9.

« Comme un nageur venant du [profond de son plonge](#),
Ils sortent de la terre comme l'on sort d'un songe. »
Amicalement, Tristan Hordé m'a rappelé le second vers. Son étonnante culture, toujours en expansion.

Bon spectacle de François Mauget à partir d'OS. Lui, et un guitariste. Je continue de penser qu'il faut laisser carte blanche à l'acteur. Autant je peux croire maîtriser l'espace de la page, autant je sais ne pas maîtriser l'espace de la scène. Donc, m'effacer, et laisser l'autre créer avec sa propre grammaire. Chacun son rôle.

Ce midi, Léo Scheer sur France-Culture : il égratigne François Bon au passage. Du coup, je suis retourné sur le site de François, pour voir un peu. Il propose une formule d'abonnement qui m'irait, avec téléchargement illimité. J'ai besoin de posséder un livre, de l'avoir sous la main même

si c'est sur écran. Je pourrai télécharger tranquillement si ça m'intéresse : je pense à Chevais sur Schneider, à Berlottier, à Griot... bref des boulots qui m'intriguent. Sans compter la possibilité de rentrer dans l'i-pad toute une bibliothèque classique.

Un peu comme si la tête ne s'orientait pas, s'était mise en veilleuse. Je suis parfaitement capable d'agir au quotidien, de traiter les affaires courantes, mais pas au-delà. Pas de pensée, et encore moins de poésie. Pourtant je reste à la table, noircis les pages, fais mon minuscule boulot d'écrivain-fourmi, sans relâche.

Les fleurs ne rendent pas gai le jardin. Il est, fleuri, objectivement. Les couleurs sont revenues, mais sans provoquer d'élan particulier. Il y a un plaisir à sortir du triste vert/gris de l'hiver, et pouvoir longuement laisser la fenêtre ouverte, pas plus. Pour qu'il y ait gaîté, il faudrait sans doute que les yeux soient moins usés.

J'écoute d'une oreille l'émission de radio sur la culture française à l'étranger. J'entends bien la baisse de rayonnement, mais ne suis pas sûr que la réduction de la voilure budgétaire soit la solution, pas plus que la fermeture d'alliances françaises. Par contre, on devrait pouvoir revoir les nominations, le boulot et la paie des ambassadeurs. Mais cela ne se fera pas ; ce sont de trop beaux placards politiques.

Silence du livre parce qu'avant d'être lu, il est touché : grain du papier, épaisseur, poids, glaçage, maniabilité... Saisie olfactive, aussi. Le travail de l'œil et le bruit mental des mots viennent après cette approche physique. Un livre, c'est d'abord une peau.

Une logique visuelle n'est pas forcément transposable sur un plan littéraire. Je me souviens d'une discussion avec Pierre Emptaz à propos d'Arman, il me semble. Effectivement, visuellement, déconstruire 1 violon, ou 10 violons, ou 100 violons, cela donne des œuvres radicalement différentes. Changer d'échelle change l'œuvre finale.

Pas sûr que cela fonctionne en poésie. Face à l'œuvre plastique, on a une vue globale, immédiate, donc l'effet d'échelle joue. En poésie, on lit, on a une saisie successive, linéaire : l'accumulation du même cesse d'intéresser, d'interroger sitôt qu'on en a compris le principe. On ne va pas lire cent pages de même, on vérifie seulement que c'est du même, et on s'interroge sur sa nécessité : enfermement ? aliénation ? Je repense à ce boulot intéressant d'A.J. Chaton : *Evénements 99*. Inventaire du banal de vivre, de l'infra-ordinaire comme aurait dit Pérec.

Travail de Pierre Emptaz pour le livre pauvre : dentelle de page. Travailler vide, travailler le vide, travailler à vide ? J'aime bien l'idée de retourner ce qu'on appelle « travail sur papier » qui devient ici travail sans papier. Je ne sais pas ce qu'en pensera D. Leuwers. Lui envoyer. En tout cas, je sens quelque chose de noir chez Pierrot, une souffrance masquée par l'humour.

10.

Il y a une frustration normale de vivre du fait simple qu'il n'y a jamais adéquation (sauf extraordinaire) entre désir et réalité.

La force motrice, la conscience de l'en deçà, du moins, du manque, fonctionne tant que l'équilibre est à peu près tenu entre le désir de déformer le réel et la force d'inertie de ce dernier. Tant qu'on gagne un peu et qu'on perd à peu près autant, on peut continuer la partie. Lorsqu'il y a déséquilibre et que la déception l'emporte trop, c'est plus inquiétant. Surtout en vieillissant, lorsqu'on passe insensiblement de « je ferai cela demain » à « j'aurais dû le faire hier ». L'emploi du temps d'une vie.

À nouveau, discrète, comme en sous-main, l'odeur des violettes.

Pas entendu parler du projet *Coup de barre* depuis six mois. Rien d'important. C'est l'avantage aussi des livres d'artistes ; le plus souvent, ils n'engagent qu'un poème, donc le reste du travail peut suivre son cours. Qu'il s'agisse de l'artiste ou du poète, on peut s'attendre durablement. D'autant plus que des boulots anciens, presque oubliés, finissent par se faire. Et puis personne n'attend le livre, et peu l'auront entre les mains ; c'est une sorte d'affaire *inter nos*, le plaisir de travailler ensemble.

Lecture : les silences. Leur poids est le propre de la poésie et des notes. L'interruption, la coupe sont des ruptures par rapport à la langue continue, normale, usuelle et usagée. Là, on peut respirer. Même si c'est l'angoisse qui est donnée à lire. Tenir les silences, les pauses ; voire, à l'oral, les outrer. Inversement, on peut proposer une sorte de continu de langue, une parole qui se dévide sans arrêt, un soliloque de fou ; c'est un peu ce qui se passe dans mes proses boueuses.

Matinée : oraux blancs de bac. Pas trop de mal, écoute flottante. Quelques élèves brillants, mais la plupart restent assez ternes. Quelques-uns, les plus drôles, s'emberlificotent dans leurs mensonges mal ficelés ou des aveux de pénitents faussement repentants. Ensuite, Carrefour pour cause de frigo vide. Un peu de temps, et puis CA du lycée. Bonne journée.

Belle matinée de printemps. Ciel gauloises. Je vais me mettre aux copies avant de ne plus en avoir envie. Mais cette lumière...

Content de la potée de géraniums rouges. L'œil se fixe sur elle parce qu'elle est encore inhabituelle après l'hiver. Lilas de plus en plus fourni.

Le silence comme marge et cœur du poème. Avant, pendant, après, entre les mots, entre les séquences du poème, entre les poèmes, entre les livres. Une sorte d'immense fond silencieux

toujours présent, d'où les mots viennent et où ils retournent.

Distinguer le silence pur vide, et celui un peu différent d'avant-mot, quand la langue n'est pas formée encore, mais on la sent arriver, se préciser jusqu'à devenir parole. Ou bien après-mot, comme l'erre d'un vers, son écho indistinct qui faiblit jusqu'à rien.

Ville comme un mercredi après-midi de printemps : rues piétonnes pleine de piétons, jardin public plein de public. Impression de malaise dans ce trop de gens ; envie de revenir à ma table, face au jardin calme.

11.

Il faut être fiévreux enthousiaste et méticuleux froid, successivement. Encore une chance !

Le lisse de Baudelaire. On entend bien l'éloquence ternaire du début de *La Beauté* : « Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre... » On se rend compte ensuite que l'accent tombe comme par hasard sur l'assonance. Mais on ne voit pas forcément que le tissu sonore est encore plus serré : *belle, mortels / rêve, pierre / ô mortels, comme un rêve...* On repense à la dédicace à Gauthier : « Au poète impeccable, Au parfait magicien ès lettres françaises... »

Mais ce qui me frappe, c'est la relative surdité des élèves, au-delà d'un effet flagrant : ici, l'assonance en *è*. Ce qui prouve bien le « lisse » du vers baudelairien. Idem quand je travaille le premier vers d'*A une passante* ; c'est manier un tissu sonore d'une trame extrêmement complexe sans que cela apparaisse forcément de prime abord.

Question habituelle des élèves, ensuite : « Mais vous pensez vraiment qu'il a voulu tout ça ? » Difficile de faire le partage entre volonté, travail, intuition... sauf à partir des brouillons. Mais reste cet aspect de boulangage de langue, de travail de pâte.

Passage à Chalon. Bon accueil par Claude Vercey : il avait accepté de diriger l'atelier d'écriture prévu avant la lecture, et que je ne sois là que pour l'accompagner. Bon public, et voir comment fonctionne un atelier m'a intéressé. C'est tout un savoir-faire, que Claude maîtrise bien, pour inspirer confiance, laisser le temps... J'aurais du mal avec ce timing lent, je m'embêterais au bout d'un quart d'heure. Mais c'est effectivement le temps des gens, si l'on veut que tout le monde participe.

Je crois que ces ateliers ont une fonction sociale et sont une véritable action culturelle. Par contre, je ne crois pas que les gens présents veulent *écrire* au sens où je l'entends. Ils demandent plutôt des savoir-faire, des exercices, des trucs, des guides, des contraintes... Cela n'a que peu à voir avec un boulot d'écrivain. Par contre, c'est tout à fait respectable en tant qu'apprentissage d'une écriture-plaisir (l'école aurait dû faire ce travail), ou appropriation de l'écriture comme mode d'expression personnelle, ou mode d'insertion dans un groupe.

Mais j'ai sans doute tort de croire que ces gens réunis librement pour écrire et échanger veulent devenir écrivains : il s'agit peut-être d'un loisir au même titre que le bridge ou le point de croix, ce qui n'est aucunement méprisable.

Vu une jeune femme qui m'a demandé timidement de lire sa plaquette, *Harmonie*, éditée chez « L'Eden du ménestrel ». J'ai eu le temps de lire l'ouvrage samedi matin à l'hôtel : il me pose deux questions. 1) Est-ce que j'écris pour moi, pour mon cercle d'intimes ? Dans ce cas, imprimante et photocopieuse suffisent. Ou bien est-ce que je vise un public extérieur, même restreint mais

inconnu ? Cette question simple change la donne, à commencer par les dédicaces : « à ma maman », « à Delphine et Robert, pour leur mariage », « à mes amis de la bibliothèque de Saint Fons sur Adour », etc. . .

2) Est-ce que je connais un peu ce qui s'écrit actuellement ? Histoire de sortir de l'ornière du sentimentalisme naïf.

Je comprends très bien que la poésie contemporaine pose un problème de repérage : j'ai aussi cette difficulté avec une part de la poésie dite expérimentale. Mais j'essaie de voir comment me situer par rapport à ces travaux qui ne me sont pas proches mais qui ont leur place dans le champ de l'actuel. Et il reste encore toutes les autres formes d'écritures contemporaines qui ne sont pas forcément d'un accès difficile. Mais on ne peut pas écrire aujourd'hui sans du tout connaître le paysage poétique, même si l'on peut revendiquer une écriture néo-classique.

Belle lumière jaune du soir. Pas de bruit, ou loin. J'aime bien les vacances de pâques pour cette raison. Pornichet n'a rien d'une station balnéaire comme en été, c'est juste une petite ville de province qui sort de sa torpeur d'hiver. Besoin de ce calme, durant plusieurs jours, pour laisser reposer l'agitation du mois de mars.

12.

Vraiment, si quelques personnes venues écouter la lecture sont intéressées, il m'est indifférent que d'autres n'accrochent pas, voire manifestent leur hostilité. Cela m'est égal ; je lisais pour ceux qui pouvaient entendre mon travail, se sentir concernés par lui. Quant aux autres, c'est dommage, mais j'ai suffisamment été dans leur cas pour dire que cela fait partie de la vie. On rentre chez soi avec l'impression d'avoir perdu sa soirée, et alors ? C'est pareil au cinéma, au théâtre. . . Et pour la poésie, c'est plus simple, il suffisait de lire un peu, avant, pour savoir si oui ou non cette lecture pouvait valoir le coup.

J'ai sorti le paquet de copies du sac, et je l'ai posé dans la véranda. C'est un premier pas, qui sera sans doute suffisant pour aujourd'hui. Créer une sorte de remords visuel jusqu'à ce qu'il incite à passer à l'action.

Il y a bien un retournement. On a porté le livre jusque-là, et maintenant, c'est lui qui nous porte. Ce basculement ne se fait pas au moment de la publication, mais deux-trois mois après, lorsque le travail est rôdé par des lectures publiques, assurés par quelques retours critiques positifs, bref lorsqu'il s'est inscrit dans le paysage.

Bruine fine. Odeur du mimosa. Je fais couler un bain. Chuintement de la cocotte-minute. Soir.

Planche. Avoir du pain sur la planche. Planche, impératif de plancher, travailler. Faire la planche. Planche à billets, ne rêvons pas. Planche à dessin. Planche de salut : il y a bien de cela dans la note comme substitut du poème.

Tout comme il n'y a pas qu'un moi, il n'y a pas qu'une seule vie. Ou plutôt, la vie est une tresse de vies par alternance, à la fois reliées et distinctes, comme des vases communicants étanches. Chacun est le gymnaste ou le funambule de sa vie, et il s'agit de sauter d'un fil à l'autre sans se casser trop souvent la figure.

Je n'ai jamais touché à la drogue ; les gauloises et le vin m'ont suffi jusqu'à présent comme accompagnement thérapeutique auto-administré. Je ne porte aucun jugement sur d'autres choix. Je crois que je n'ai jamais voulu artificiellement passer les bornes de mon esprit, simplement supporter les limites de ma tête.

Distinguer, autant que possible, entre « ce boulot est inintéressant », dans l'absolu, et « ce boulot n'est pas intéressant, pour moi ».

Béatrice Bonhomme me fait un salut gentil de Cerisy, où le colloque James Sacré bat son plein. L'ami doit être à la fois heureux et dans ses petits souliers. Il est aussi agréable que stressant d'être ainsi mis en examen.

Assez vite, bien voir les « cas » pour les 2^o, et m'adapter. La classe semble assez hétérogène, avec du brillant mais du difficile, aussi. Six redoublants. Il y a encore une fille que je n'ai pas vue car elle dépend d'un foyer pour l'enfance maltraitée, mais actuellement elle est en fugue. Va falloir voir, mais ce ne sera pas forcément simple de manier cette masse de 35 élèves...

13.

Lu le dossier Jean-Pascal Dubost dans la revue *Décharge*, n°147. L'entretien est bien : Jean-Pascal est toujours aussi cassant, net, tranchant. Je comprends qu'il sépare deux périodes, avant/après *Les nombreux*, ce livre étant comme un adieu au vers. Son refus de l'émotion larmoyante, je le partage. Il revendique encore la primauté de la technique et du travail ; il faudrait que je l'interroge sur Ponge, à ce propos. Suit une courte anthologie d'une douzaine de poèmes dont six inédits extraits de ce « livre de dette » dont il me parle depuis deux ou trois ans, et qui renoue avec le poème-phrase étirée. Il faudrait aussi l'interroger sur sa forme particulière d'humour, mêlant auto-dérision et satire.

Beau ciel bleu. Je suis allé au marché : acheté un gros bouquet de soleils. Je repense à Van Gogh et à ce vers de Tzara qui m'est toujours resté en tête : « Éternel tournesol carrousel de soleil ». Alexandrin ternaire et micro-structure sonore.

Message de Mathilde Visser, toujours aussi gentille, à propos d'un festival en Suisse. Très bonne idée d'offrir ainsi un espace de rencontres à de jeunes poètes français et suisses durant une semaine.

On n'est pas un bon titre. Il insiste trop sur un marqueur déjà lourd de mon travail. Et de là à ce qu'un esprit malveillant me demande si je n'ai pas oublié un « c »...

Jean-Louis Giovannoni m'envoie son texte pour *Triages*. Je pense que James lui a demandé cela pour la section « Les langues du métier ». Jean-Louis travaille l'articulation des langues de ses deux métiers : poète et assistant social en hôpital psychiatrique. Très intéressant de lire comment son rapport aux malades a transformé son rapport à la langue, et donc sa poésie. L'analyse n'est pas technique, pas encombrée de termes médicaux, mais très écrite. C'est vraiment un texte de Jean-Louis à part entière, sur un sujet que je n'avais jamais abordé avec lui mais qui m'intriguait depuis longtemps. Car, sur une longue période, je crois à ce poids de la vie professionnelle sur celle d'écrivain. Une sorte de pression insidieuse ou parfois brutale de l'une sur l'autre. Pour moi, je sais que le thème de la fatigue est très lié à la débauche d'énergie nécessaire pour enseigner. Pour Jean-Louis, c'est la question de la langue autre qui est posée, et comment serait-elle évitable au contact quotidien de malades mentaux ?

Le bruit des poissons rouges de Sabine ; ils viennent en surface gober de l'air, ou de la fumée de gauloises, qui sait ?

Invitation Cavaillon : si je comprends bien, il s'agit d'une double lecture : Glück, Sacré, moi, Combet, puis film de Graziani, et lectures de Giovannoni, Sintive, Ferrat. Un festival... Donc je n'aurai pas besoin de lire beaucoup. Choisir dans le travail fait avec Anik Vinay.

Plus je travaille sur les poèmes anciennement écrits, pour la *reprise* Tarabuste, plus je me dis que les marges ont leur place, leur sens. Au fil des années, j'ai écrit un tout incomplet mais cohérent. Les excroissances sont des annonces ou des impasses ou des attentes, il ne faut pas les raboter. Ce qui ne m'intéresse plus, ou moins, avait sa raison d'être dans une poursuite d'écrire-vivre, qui continue. Laisser un labo, pas un musée emaz.

14.

Fatigue. Attaqué *Soirs*. Je dois en être à la page 50. Je devrais pouvoir avoir terminé la saisie de *SOIRS, RAS, OS, PEAU* d'ici la fin de la semaine. Mais c'est fatiguant de se faire dactylo de son propre boulot. Ceci dit, c'est rentrer dans la chair du livre. Dans SROP, cette tension entre continuité et disparité m'intéresse bien. Mettre les quatre livres ensemble manifeste une chose : ça bouge, et en même temps, ça reste là.

Le travail d'approche pour SROP est fait : 430 pages pour le tout. Mais si je systématise l'enchaînement des séquences par xxx au lieu d'un saut de page, cela devrait notablement réduire la masse pondérale du livre. Ce travail est à peu près fait pour *Soirs* et *Ras*, mais pas du tout pour *Os* et *Peau*. Penser aussi à unifier la présentation des titres, celle des citations... Boulot long, méticuleux, pas ennuyeux. Et je sais pouvoir compter sur Claudine et Djamel pour aboutir à une bonne mise en page finale.

Aujourd'hui, faut que je bosse pour les élèves. Mais hier, j'en ai fini avec SROP. Avec la nouvelle mise en page, je redescends à 350, ce qui devrait aller pour Tarabuste. C'est plus compacté, moins jouissif pour l'œil sans doute, parce que le temps d'arrêt, le signal blanc, est moindre d'une séquence l'autre. Par contre, l'ensemble se fond, s'uniformise pour la présentation des quatre livres. Un bloc, un pavé d'années, c'est ce que je veux.

Titre : j'aimerais bien rester sur un monosyllabe plein. SROP, ce sont d'abord des moments de vie dans une durée évanouie, sans reste ni retour, sauf les poèmes qui émergent comme des îles dans un océan de plus rien. Vie disparue, eau courante, sauf ces clés de mots.

Tout rien serait pas mal, mais l'oxymore est trop voyant.

Au pire, je pourrais titrer SROP, mais il y a la proximité dérangeante de sirop, et le fait que ce n'est pas du tout représentatif de mon travail. Je donnerais un titre illisible à ce que je veux prioritairement lisible... Je ne suis pas à une contradiction près, mais tout de même...

Lu le texte de Frédérique Germanaud pour les gouaches de Lawand. Bon texte, moins narratif que créateur d'une atmosphère brumeuse et fantomatique qui convient bien aux personnages de Lawand, toujours de passage entre rien et rien.

Achévé de lire l'article d'Evelyne Lloze sur le blanc, ellipse et litote, en poésie contemporaine. Elle travaille surtout à partir de du Bouchet, Dupin, Gaspar, Jabès... toute cette génération qui m'importe, sans aller vers la poésie spatialiste ou le blanc chez Royet-Journoud par exemple. Son analyse est forte, et j'aime bien aussi qu'elle intègre une part de polémique, feutrée, sans attaque ad hominem, mais claire vis-à-vis de certains critiques ou certains poètes « médiocres épigones ».

Virée à Cavallon. Heureux de retrouver Martine Pringuet pour fêter son départ à la retraite : elle aura vraiment fait du bon boulot dans cette petite ville, à la fois pour le livre, les poètes et les artistes. Belle expo d'Anik Vinay, qui reprend son travail des dernières années. J'aime bien le tempérament mélancolique d'Anik ; elle n'aime ni le bruit ni la foule, ni se mettre en avant. Revu avec plaisir James qui m'a donné un exemplaire d'*America solitudes*. Il va falloir voir ce gros morceau, mais je l'attendais depuis déjà quelques années, tout autant que James. La célèbre vitesse d'André Dimanche...

15

Talc couleur océan de Jacques Josse. Je n'avais jamais lu ces poèmes en vers libres, avec une charge érotique forte. Mais la thématique de Jacques tisse déjà l'écriture : la pluie, la mer, l'amour jaune, la détresse sans fin ni fond en même temps que la sympathie, la fraternité... L'écart du « je » plutôt que son effacement : c'est *l'autre* qui est mis au premier plan ; le « je », s'il est présent, assiste, dans tous les sens du terme.

Voir demain pour monter la note CCP, mais il faudra mettre *Talc* et *Absence* en tension autant qu'en résonance, avec au bout l'unité d'un travail, et d'un bonhomme.

Dans ces moments, je ne sais où va ma vie, elle flotte. Le présent n'a plus d'épaisseur, il s'agit seulement de passer la journée et de se mettre en route pour demain. Cet écrasement du présent par la fatigue aboutit à une impression de non-sens global, de perte. D'autant plus troublant que l'on sait le temps compté à rebours.

Message à Antonio Rodriguez pour ses poèmes *Pappy* dans RBL. Bien aimé sa prose déliée tout autant que bancale entre pathétique et grotesque. Il en ressort une émotion vraie et une volonté de mettre à distance cette mort programmée, pour arriver à la manier en mots.

Lu la préface de B. Noël pour *Le nu*, en photo-poche. Capacité de Bernard à toujours mener une analyse intelligente tout en restant clair. Réflexion nourrie de culture, sans pédantisme. Et des intuitions fortes : par exemple, l'idée que la photo vêt le nu. Cela me semble très juste. De même pour la différence entre peintre et photographe : « le peintre atteint l'intensité par la lenteur, le photographe par la vitesse ». Juste. De même pour l'artistique venant voiler l'érotique, composition et cadrage, pose et posture... Cela ne me donne guère envie de reprendre l'appareil photo. Mais j'aime vraiment chez Bernard qu'il ne sente pas obligé d'étaler un savoir technique : il est d'abord regard. Et il laisse parler son œil.

Reçu le tome II des *Œuvres complètes* de Reverdy. Un peu déçu : pas de préface, E.A. Hubert semble réduit à portion congrue, aucun inédit côté notes. Une simple promesse du comité Reverdy de faire une édition à part et exhaustive des *Carnets*. Dommage. Mais ce n'est pas rien d'avoir en main toute la deuxième moitié de l'œuvre, ou presque. Question de budget ? Je ne crois pas. Plutôt l'idée d'un feu d'artifice dans le tome I, qui tirerait l'achat d'un II plus terne. Mais c'est encore un superbe boulot de 1600 pages qui redonne accès à l'ensemble de cette œuvre qui demeure pour moi décisive.

Coup de fil de la librairie Contact : les carnets sont arrivés. Marie-Paule était encore à la librairie et accepte de me les apporter ce soir à la lecture de Yoshimasu, le poète japonais. Impeccable. Si, par bonheur, ils conviennent, j'aurai mon approvisionnement régulier, ici, direct. Et trouvé le relais de la librairie parisienne de Jean-Patrice. Il a vraiment été sympa de me ravitailler ces

dernières années, et la fin de sa papeterie est triste : devenir un magasin de fringues, un de plus. Comme la fin du Divan...

Envie d'y voir de plus près pour le livre numérique : l'ipad sera un parfait cadeau de Noël. Mais défiance forcenée côté Facebook et portable. On doit pouvoir faire des choix technologiques, et dire oui ou non à chaque proposition d'objet sensé faciliter la vie. Pour ma part, je n'ai pas envie de ce qui *lie* davantage.

Jacques Morin m'envoie trois questions autour des notes de lecture, de la critique, de mon refus d'écrire des préfaces. Je vais lui répondre. Depuis vingt ans, il couvre l'actualité de la poésie, il a un œil critique exercé et une façon personnelle d'écrire une note. Lui rendre hommage là-dessus. De plus, c'est un type généreux et qui m'a aidé depuis *Mur, paroi*, ce qui ne date pas d'hier. Mais intervenir tout seul dans la revue en tant que « noteur » n'a guère de sens. Je vais proposer à Jacques l'idée d'un petit dossier sur ce sujet. Je réponds à ses trois questions, je lui en pose trois autres, et il contacte cinq ou six autres poètes noteurs. Ce pourrait être intéressant et mettrait en valeur pour une fois ce boulot assez humble de critique au jour le jour.

16.

À nouveau grève et manif demain. On en est au sixième ou septième jour de grève depuis trois mois, et le lycée est bloqué par les élèves depuis une semaine. Le mouvement ne s'essouffle pas, ce qui prouve un mécontentement de fond sur la question des retraites, la pénibilité au travail, le chômage et les salaires. Mais si on ne gagne rien, ce qui est probable, il y aura une longue période avant de pouvoir remobiliser les gens.

Reçu de Jacques Brémond *Présent de papier*, trois poèmes verticaux de Bernard Noël. Belle réalisation avec une encre de Badaire.

Poésie pensive que celle de Bernard, étrange dans son positionnement et son dépli formel, toujours très exact. Lisant, j'entends sa voix tranquille. Mais l'enjeu est de pensée, même si la lettre est adressée, même si de l'affectif sourd de la page ; la rencontre se situe davantage sur un plan réflexif, ici.

« La photographie, c'est un moyen de comprendre. » H. Cartier-Bresson dans l'émission de Laure Adler sur France-Culture.

Venaille, *C'est nous les modernes*. Titre polémique. Venaille nous fait visiter sa bibliothèque. C'est étonnant comme il ne considère pas les années 60 (Bonneyoy, du Bouchet, Dupin, Celan...) mais s'enracine plus années 70 (Royet-Journoud, Albiach, Veinstein...) sans accrocher vraiment années 80 et le formalisme dur. Importance pour lui, dans ces années, d'*Action poétique* et d'un lien avec l'action politique (PC). Livre intéressant comme une radiographie : le fameux « d'où tu parles ? » mais aussi « avec qui tu parles ? ».

Un poème est affaire de percussion, de frappe de langue. Un maximum de précision sans douceur ni dentelle. Il faut arriver à une *intensité juste*, et c'est une question de tension de la peau du tambour, mais aussi d'inspiration du batteur. Car avoir une bonne technique est nécessaire mais insuffisant.

Chaque poème devrait être une forme de dépassement. Le lecteur le saisira plus ou moins, mais le poète, lui, sait très bien quand il a été au bout de lui-même. Il faudrait ne conserver que ces poèmes-là. Et c'est bien pour ça que la poubelle déborde, ou que l'on n'écrit pas.

Si la voix est juste, elle emporte tout ; même douce, elle ravage. Un poète n'est pas dans ses thèmes mais dans sa voix.

Retour une fois de plus à cette idée géniale de Jakobson : « la forme n'existe que répétée ». Étonnement de repenser que ce qui fait naître la forme, la répétition, la tue du même coup. Sa reconnaissance est son acte de décès, par usure. Il s'agit d'écrire de façon reconnaissable, mais pas répétitive. La notion de « voix » dans sa plasticité convient sans doute bien : une voix au travers des formes, une voix reconnaissable même si elle s'habille différemment. Voilà peut-être ce qui distingue une écriture. Mais cela ne suffit pas : dans le même mouvement, la voix doit être investie, charnelle, incarnée ; il faut qu'il y ait du vivant, au bout, même pour dire la mort ou le deuil.

17.

Entrer dans *Sauf*, c'est entrer dans un espace assez étroit, celui d'une vie-langue qui a sa cohérence dans une monotonie du quotidien que je n'ai pas voulue : chaque poème est un jour particulier, des circonstances particulières. Mais sur dix ans, c'est le retour du même qui domine. Petite vie, si on veut, mais pour mener la grande vie, il faut des moyens que je n'ai pas. Poèmes d'un temps gris, de l'usure, mais avec une opposition assez sensible entre tension et calme. Pour les variations formelles d'écriture, je ne sais pas si elles déroutent ou bien créent ce relief que j'ai voulu, même si l'ensemble demeure dans une sorte de grisaille : « couleur puce », disait l'autre.

Il y a une unité de style et de projet chez Jean-Michel Maulpoix ; ce pourquoi il y a œuvre. Que ce style et ce projet ne soient pas exactement les miens, c'est une autre histoire. Et après tout, c'est normal ; je le savais dès le départ du travail sur cet article. Il faudrait étudier chez lui la douceur du phrasé ; il amortit toujours, il lisse ; il aime la phrase ronde sous la main. Il ne vise pas la puissance ou le choc, l'impact. Plutôt la caresse, le frôlement, le mi-voix, le chuchotis... Il rejoindrait James dans ce refus du heurt.

Au contraire, j'aime bien que le poème frappe, quelque part cogne. Sauf dans les poèmes quasi métrés berceuses ou dans les proses boueuses, lorsque je veux engluer-embarquer le lecteur. Mais dans les vers courts, oui, il y a cette recherche du minimal/maximal.

À noter que Jean-Michel autant que James privilégie le long, le lié : d'où l'indécision chez James entre vers et prose, et la domination massive de la prose chez Jean-Michel.

Bruit de mer et de vent : ce n'est pas du beau temps qui vient. La grève contre la réforme des retraites semble fatiguer : le mouvement étudiant ne rebondit pas, la loi est votée, les pétroliers retournent au boulot... Cela ressemble à une fin de course. Méthode Thatcher. Je ne crois pas à une reprise du mouvement à la rentrée, même si j'irai à la manif du 6 novembre. Il faut trouver d'autres moyens de lutte, sans doute, mais j'appartiens trop à cette culture de la grève comme moyen de pression pour voir autre chose. Il faudrait que les jeunes bougent, et inventent : via le net ?

Et aux infos ce soir, reportage sur les centenaires. Étrange, étrange... Deux vieillards impotents et muets, les yeux ouverts mais incapables de répondre aux questions. Quelle vie ? Ensuite, une centenaire alerte. Tant mieux pour elle. Toujours cette impression d'être manipulé ; ici, faire passer implicitement l'idée que l'allongement de la durée de vie implique de retarder le départ à la retraite.

Après-midi gris à peu près tiède. Aucun bruit dans la ville, sauf la mer qui reste après le coup de vent de la nuit. Une sorte de panoplie de verts calmes devant, avec par ci par là des rousseurs, comme on le dit pour de vieux livres : le platane, les altéas, les lilas... L'hiver, ce n'est pas un décès par anévrisme ou AVS, c'est de l'agonie longue.

J'aime bien ce calme du jardin, gris, assoupi. Tout comme aller chercher ce matin le pain à 7h30, par nuit noire encore et rues désertes. Rien à voir avec ce que peut être Pornichet l'été, mais ce climat me va bien.

J'avance dans le massif *America* de James Sacré. Toujours sa façon de décrire, son attention au détail révélateur d'un objet, d'un discours, d'un visage, d'un comportement... Et sa manière très naturelle de passer d'un plan l'autre : descriptif, réflexif, mémoriel, affectif... On a l'impression qu'il ne guide pas le poème, il le laisse se dérouler comme une rivière qui peut filer droit mais plus souvent préfère le méandre, voire former un étang, avant de repartir. Une sorte d'aisance, sans affectation ni théâtre, un parti-pris de douceur.

Il y a de la documentation historique dans ce livre, mais elle reste en arrière-plan. Aucun désir de relancer une forme d'épopée américaine, au contraire. La question indienne revient souvent : c'est une de ses deux critiques de fond aux USA, la seconde étant celle de n'avoir comme seule grille de lecture que celle de la rentabilité et de l'argent.

18.

America : importance du tissage, tressage sous des formes diverses d'objets : paniers, tapis, tissus, vêtements... Un livre comme une trame de motifs que le poète, tisserand ou vannier, entrecroise et fait jouer les uns par rapport aux autres.

America est moins un livre-continent qu'un livre-delta.

James s'attaque à un gros morceau, mais sans du tout le parti-pris épique de Kazan ou Williams. Il ne s'agit pas d'embrasser, on reste avec le regard d'un passant, mais pas d'un touriste. James a résidé assez longtemps là-bas pour être comme du pays, tout en restant étranger avec le choix d'aller vers l'Amérique profonde : petites villes, petites gens, en privilégiant un large sud. Mais peu de présence des noirs dans ce livre, alors que les indiens y ont une place centrale.

James est dans l'ouvert d'écrire, et la mesure. Ainsi pour les listes qui émaillent *America*, comme des ponctuations objectivistes ou d'à-plats à partir desquels le relief du poème suivant se fait

mieux sentir. Est-ce que cela rejoindrait ce que j'avais tenté avec *Trop*, dans *Peau* ? Une façon de ratiboiser par moments pour faire entendre plus clair ce qu'il reste de lyrisme avant / après... Pas dit que James ait travaillé ainsi ; c'est peut-être plutôt un côté vériste, je ne sais pas. Mais l'effet est peut-être analogue.

Ponge / Sacré, à propos de l'objet. James ne rabat pas l'objet vers le poème mais toujours vers la vie, ou sa mémoire. L'objet ne vaut pas en soi mais comme trace d'un vécu, témoignage d'un vivant, d'une culture disparue ou en voie d'extinction. La valeur marchande de l'objet n'intéresse pas, c'est son potentiel de mémoire qui retient. En ce sens, James est sans doute plus proche de Follain que de Ponge.

James et le restaurant : un lieu de vie qu'il semble affectionner. Mais pas de gourmandise chez lui, pas d'éloge de tel plat ou de recherche de telle ou telle recette. Plaisir de manger, certes, mais plus encore de se retrouver en arrêt dans un lieu de passage. Il signale parfois le plat du jour, mais ne fait guère de remarques gastronomiques. Rien sur le vin.

J'aime cette proximité entre un homme et un livre, pas seulement parce que j'entends la voix de James en lisant ces pages. Je vois aussi son sourire, ses yeux amusés, ou interrogateurs, ou énervés, derrière les lunettes. Je le vois être-écrire. Cela signe le livre d'un ami.

Je me suis roulé une gauloise et versé un verre de muscadet. C'est tranquille. Sophie est sortie se promener, comme d'habitude. Je devrais l'accompagner de temps en temps. Mais quand il est possible, et même plaisant, d'être attablé au travail, je ressens comme une mauvaise conscience de sortir. Cet après-midi, j'aurai fait trois ou quatre fois le tour du jardin, cela suffit bien ; d'autant qu'ici, je suis dans la véranda comme dehors, à l'air libre.

Encore un beau matin, clair et froid. J'aime vraiment cette lumière nette, franche. Elle ne me fait pas penser plus vite, mais comme plus clair.

Nuit tombée. Je pense que ma note sur Venaille est finie. Ce livre est risqué autant que généreux : il y a « ceux qui y sont » et « ceux qui n'y sont pas ». Comme ces derniers sont les plus nombreux, cela fait autant de déçus, sinon d'ennemis. Sans doute qu'à son âge, et vu son statut, Venaille s'en fiche. Je ne sais pas comment il a connu mon boulot, je ne lui ai jamais envoyé un livre : peut-être par Jean-Patrice ou Fabienne...

Le titre du livre répond clairement et polémiqument au *Salut les anciens/Salut les modernes*, de Prigent. Mais à part ce clin d'œil, il n'y a pas de polémique dans le livre. La notion de lyrisme est avancée avec précaution, ce n'est pas un drapeau brandi. Pourtant, Venaille est un grand lyrique, tout en revendiquant la diversité formelle de son écriture. D'où son choix de placer *Tragique* à la suite de la magnifique *Descente de l'Escaut*, en Poésie-Gallimard ?

La pluie a cessé mais le temps reste gris et l'air est saturé d'humidité. J'espère que cela va tourner avec la marée, et qu'il y aura un peu de bleu cet après-midi. J'ai fini la note sur Venaille, et je vais me mettre aux manuscrits de Mauri et Villain. Mais j'aime bien regarder le jardin, le grand platane avec ses feuilles d'un jaune vert bordé de roux.

Le bruit de la mer : il accompagne la mélancolie de cette dernière journée ici. Ensuite, ce sera le grand saut dans l'hiver et les six mois d'Angers. Rien d'enthousiasmant. Ce matin, j'ai recommencé à penser aux élèves : mauvais signe.

J'aime bien ce bleu tendre froid que prend le ciel dans ce reste de lumière. Le platane s'éteint en face dans un orangé faible ; les pins tentent de persister dans un vert qui noircit. Tout est distinct encore, mais s'efface. Hollan. Ce qui éclaire encore, c'est le ciel pâle et le blanc des murs : une sorte de résistance faible à la nuit.

Dans cette façon de couper net, en changeant de lieu de résidence durable, je ne sais pas si je vois mieux le temps. Je ne crois pas : je passe d'une plaque de temps à une autre, organisée selon une autre logique, plus difficile à vivre, certainement. Mais il y a aussi, dans le retour à Angers, des attentes et des surprises dans le courrier qui s'est entassé en mon absence. Ici, je n'attends rien ; je suis venu, au contraire, avec du travail en retard. Demain, je repartirai avec une part de ce retard ; il faudra trier. Certains retards deviendront oubliés, simplement parce qu'on ne peut pas tout faire.

Bernard Collin : *Vingt-deux lignes cahier 100*, avec une postface de Pierre Vilar. Je ne suis pas familier de cette œuvre, mais ce livre est intéressant par son style et un dispositif proche du journal informe. Par contre c'est assez usant à lire, en même temps qu'amusant : la pensée virevolte, picore avec une grande liberté. On pourrait dire que ce texte m'intéresse sans me retenir. Un léger sentiment de vide, de creux, et pourtant ce n'est pas écrire pour jouer. Donc quelque chose m'échappe, sans que je voie quoi.

Voilà. La viande pour les fajitas est prête pour demain, et les endives sont cuites pour ce soir. Tout est clair. J'aime bien cet ordre domestique, cette programmation des repas et donc des courses et de la cuisine. Cela ne donne aucun sens à la vie, mais cela lui donne un cadre, un rythme régulier, sécurisant.

Sachiko Morita. Titrer le texte du catalogue : *Le parti – pris des chaussures*.

On est à l'inverse d'un objectivisme photographique, d'un hyperréalisme. À la fois dans la facture, la fabrication de l'image, et dans sa fonction. Le travail de Sachiko ne ferme pas l'objet sur lui-même, mais l'ouvre à une rêverie métonymique sur la personne du propriétaire, autant qu'à une réflexion sur notre rapport au réel.

Aucune mise en scène et pourtant une procédure visant à sérier les images. Les paires de chaussures sont toujours prises de face, sous le même angle, sans décor. C'est simple, mais cela unifie fortement l'ensemble alors même que chaque paire de chaussures a sa particularité, sa vie, son histoire... Ce fort effet de série, en même temps que l'autonomie de chaque image par

rapport aux autres crée un effet de choc visuel remarquable.

L'objet comme trace d'exister. Il reste un vécu encore là, dans cette usure, mais il est devenu inerte, mémoire. Tous les propriétaires de ces chaussures pourraient être morts, même si l'on sait que non.

J'aime ce temps lent, vide, qui n'est pas celui de l'ennui, mais de l'attente indéfinie, de la disponibilité. L'œil glisse du jardin à la table, de la table au jardin ; tout est silencieux, même mentalement. C'est du temps de rien, on est là, simplement, dans le temps lent.

20 et fin

C., la jeune stagiaire de lettres, me raconte ses déboires avec sa 2^o7 qui semble aussi pourrie que ma 2^o4 dont cinq élèves viennent d'être exclus trois jours pour insultes au collègue de physique... C. avait expliqué deux fois et mis au tableau la définition de la focalisation. Après une nouvelle question sur ce point, elle répond mais s'énerve et menace : « le prochain qui me demande ce que veut dire focalisation, je le viré ! » Cela n'a pas manqué « Madame, c'est quoi la focalisation ? » Donc, viré. Le gamin rentre chez lui et dit à sa mère : « j'ai été viré parce que je posais une question. » Fureur de la mère ; scandalisée, elle demande rendez-vous au proviseur, etc... On savait que mettre des stagiaires sans préparation devant des classes avec un emploi du temps complet de prof, c'était du hachis, gâchis. On y est, et c'est pénible, voire suicidaire.

Je n'aime pas ces moments de lumière anémiée, aube poussive ou crépuscule grisâtre. Je préfère le net, la découpe, le tranchant. Voilà peut-être la raison pour laquelle j'ai du mal avec l'automne : il est spongieux, humide. On entre dans un monde mou de journées sans fin pâles, peu propices, sans élan. Il y a eu deux trois jours de feuillages éclatants au Mail ; puis deux trois jours de tempête et de pluie, et il ne reste déjà plus rien que des ramures d'hiver.

J'ai eu tort de ne pas me mettre au reste de copies cet après-midi. Je n'en ai rien tiré et je conserve le boulot devant alors qu'il y a demain Carrefour avec Gabriel. Mais bon, j'en avais assez. Reverdy : « J'ai tellement besoin de temps pour ne rien faire qu'il ne m'en reste plus pour travailler. » Besoin effectivement de cette paresse active, en attente. Aucun poème n'est venu, soit, cela ne veut pas dire qu'aucun poème n'aurait pu venir.

Entretien intéressant de Houellebecq avec Laure Adler, à la radio. Sa façon de prendre le contrepied de la question, de ne pas se laisser attirer par la séduction de son interlocutrice, sa manière d'assumer son trajet... Convaincant. Pas au point de me donner envie de lire *Carte et territoire*, je lis rarement les « prix ». Mais à la radio, le bonhomme a une présence très différente de celle des « savants ». Et je me sens assez proche de ça, même si je n'ai pas sa capacité pour se mettre en scène, retourner la question à l'envoyeur, botter en touche en demandant un clope...

Chausses. Toujours compliqué d'adapter la longueur. Mon texte faisait 3500 signes espaces

compris, donc un peu court mais naturel. Pour monter à 4000, faut que je force un peu, développe une idée que j'aurais préféré laisser comme une simple indication. Mieux vaut reprendre cela demain, avec un œil lavé par la nuit.

Ramené Gab à Brissac. Fatigue et tension nerveuse, pas avec Gab, en moi. Pourtant le boulot est fait, la semaine est prévue, tout est en place. « Tristesse étrange » qui vient peut-être de ce ciel de soufre qui peine à s'éteindre.

Écrire vieillir : j'aimerais. Je l'ai déjà fait un peu, du dehors, avec les parents et Tata. J'aimerais le faire du dedans, avec mon corps comme cobaye ou lieu d'expérience. Non pas auto-fiction ou autre enfermement sur soi, mais partir de moi pour travailler ce phénomène : vieillir.

Ce dossier a été réalisé par [Poezibao](#) à partir de tous les articles consacrés à Antoine Emaz sur le site depuis 2005 : extraits de ses livres, notes de lecture, entretiens, feuilleton, rencontres. Il n'inclut pas les très nombreuses contributions d'Antoine Emaz au site et en particulier ses notes de lecture qui feront l'objet d'un dossier ultérieur.

7 mars 2019, jour des obsèques d'Antoine Emaz à Angers.