

$\text{NU}(\text{e})^{33}$

ANTOINE ÉMAZ

NU (e)
Numéro 33

Numéro coordonné par Philippe Grosos

ANTOINE ÉMAZ

Entretien avec Monique Gallarotti-Crivelli.....	7
Antoine Émaz, 3 poèmes : « <i>Doute</i> », « <i>Presqu'elle</i> », « <i>Calme</i> »	25
Philippe Grosos, <i>Petit jeu poétique</i>	41
Bernard Vargaftig, <i>Portrait imaginaire d'Antoine Émaz</i>	53
James Sacré, <i>Un long mur de livres</i>	59
Monique Tello, <i>Neuf gouaches</i>	67
Antoine Émaz, 3 poèmes : « <i>Normal</i> », « <i>Rien</i> », « <i>Temps mort</i> »	79
Jean-Pascal Dubost, <i>Cinq blocs</i>	105
Yves Charnet, <i>Abattis</i>	113
Pierre Chappuis, <i>En montagne, à remâcher des mots</i>	123
Olivier Bourdelier, <i>Six poèmes</i>	129
Antonio Rodriguez, <i>Trois fois rien</i>	133
Philippe Grosos, <i>La médecine douce d'Antoine Émaz</i>	145
Philippe Met, <i>Antoine Émaz : creusez la voie/x</i>	153
Monique Tello, <i>Neuf gravures</i>	165
Antoine Émaz, 3 poèmes : « <i>Gris</i> », « <i>Lopin</i> », « <i>Bout</i> »	177
Bibliographie d'Antoine Émaz	187



Antoine Émaz, Photo Monique Gallarotti-Crivelli

Monique Gallarotti-Crivelli
Entretien avec Antoine Émaz

Je voudrais exprimer ici ma reconnaissance à Antoine Émaz et à son épouse, Anne-Sophie Petit-Emptaz, pour l'accueil si chaleureux dans leur maison à Angers.

Cet entretien a été réalisé avec l'amical regard d'Antonio Rodriguez que je remercie ici cordialement.

*

– De En deçà, ton premier grand recueil, à Os, sorti fin 2004, ton œuvre s'élabore avec une régularité remarquable. Aujourd'hui elle est reconnue de manière unanime par la critique. Comment vis-tu cette reconnaissance ?

Unanime, c'est trop vite dit ; tu sais comme le milieu poétique est conflictuel. Mais globalement, avec le temps, c'est vrai que la réception est plutôt bonne. Cela me réjouit, bien sûr, et me donne de la force pour continuer le travail. Il est certain aussi que la reconnaissance par la critique (ou j'aimerais plutôt dire par les lecteurs) est importante dans la mesure où la poésie a toujours été pour moi un lieu ou un moyen de communication. À partir du moment où il y a un retour, un écho, même négatif, cela signifie que la communication a fonctionné : le lecteur a réagi au poème, il ne lui est pas resté indifférent. Par contre, si par « reconnaissance » tu entends quelque chose qui serait de l'ordre de la gloire, du renom, je suis assez blindé de ce côté, depuis vingt ans. Je continue de partager la position de Julien Gracq dans un livre intitulé *La Littérature à l'estomac* : il écrit qu'un auteur n'a besoin que de cinquante vrais lecteurs. En tout cas, il n'y a aucun rêve chez moi de vendre autant qu'Harry Potter. Qu'un livre se vende ou non, cela ne change en rien ma vie au quotidien. Mais c'est vrai que le rapport à l'éditeur est plus chaleureux ; après tout, c'est lui le premier intéressé sur ce plan.

– Les universitaires s'intéressent de plus en plus à ton travail. Au-delà du plaisir que cette attention critique t'apporte, quel rôle ces discours jouent-ils dans ta façon d'aborder l'écriture ? Autrement dit, comment gères-tu la relation : création poétique/pensée conceptuelle ?

Difficilement, car je n'ai jamais eu une écriture qui soit d'abord critique, conceptuelle ou intellectuelle. Cette attitude réflexive est seconde. Mon approche est essentiellement pratique, elle est liée à une nécessité qui est de l'ordre de la vie personnelle, de l'émotion, de l'environnement même. En règle générale, je suis surpris de voir ce qu'un chercheur a saisi dans mon travail. Ce n'est pas pour autant une critique de la critique, c'est simplement que mon approche est autre. Je reste cependant très curieux de découvrir sur le plan thématique et formel ce qui est vécu chez moi sur la base d'une sorte d'instinct, ou d'intuition. Quand j'écris, j'ai besoin que ce soit comme ça sans savoir véritablement ce que je veux ou ce que je vise. Ce que l'universitaire va m'apporter par son analyse c'est une possibilité de lecture, un éclairage qui me fait prendre conscience de ce que j'ai fait, et une vue plus nette sur le comment, les moyens employés et les effets produits.

– *Ces lectures te gênent-elles parfois ?*

Non, jamais. Elles sont pour moi équivalentes à la prestation d'un homme de théâtre qui voudrait dire mes poèmes en public. Lorsque le poème est passé dans le champ de l'autre, c'est à l'autre de se débrouiller. Je n'ai rien à dire là-dessus. Le processus d'écriture ne s'en trouve aucunement modifié. Ces lectures critiques ne vont pas faire que le prochain poème sera écrit de manière plus dirigée. Je n'écris jamais d'une manière dirigée. Ce n'est pas maintenant que je vais renverser la vapeur en partant de choses que j'ai comprises sur mon écriture pour créer, du moins consciemment et volontairement.

– *Tu publies de manière très régulière et en même temps tu te montres attentif à d'autres démarches que la tienne. Compte tenu de cette double expérience d'auteur et de lecteur, comment te situes-tu dans le contexte de la poésie contemporaine ?*

Pour la poésie contemporaine française, le champ n'est pas aisé à circonscrire ni à ordonner, car il est loin de représenter un ensemble uniforme. Cette grande diversité crée une véritable difficulté de lecture pour celui qui veut découvrir cette partie de la littérature qui se joue aujourd'hui. Pour simplifier, on peut reprendre l'opposition traditionnelle qui met d'un côté les écrivains qu'on appelle formalistes ou littéralistes qui, à l'exemple de Jean-Marie Gleize, mettent en avant la forme et qui récusent parfois complètement le vécu, l'émotion et de l'autre côté les néolyriques qui travaillent à la réhabilitation de l'affectif, du biographique ou même du mystique. Faire son travail sans se poser de

questions, avancer dans sa propre écriture sans guides théoriques, voilà la démarche qui est la mienne. Les écritures qui m'intéressent peuvent prendre des formes très variées. Je peux citer des gens que j'aime beaucoup comme James Sacré dont l'écriture est très différente de la mienne. Je pense également à Jean-Pascal Dubost, à Jean-Patrice Courtois ou encore à Emmanuel Laugier. Toutes ces écritures m'importent tout comme m'importe la poésie de Pierre Chappuis. En fait, ce qui m'intéresse toujours ce sont les écritures qui se tiennent en tant qu'écritures individuelles, j'entends par là des parcours relativement solitaires qui traversent les dogmatismes. S'il y a bien quelquefois du dogmatisme chez les formalistes, il y en a peut-être moins chez les néolyriques. Jean-Michel Maulpoix a mené la notion de lyrisme jusqu'à son éclatement en parlant de « lyrisme critique », c'est-à-dire de lyrisme antilyrique. Ce qui me semble passionnant aujourd'hui dans le paysage de la poésie contemporaine, c'est la liberté d'écrire. Cela signifie pour moi un certain refus de l'école ou du groupe. Si j'avance seul, en même temps j'ai l'impression d'une communauté de solitudes. Il existe une pluralité d'écritures différentes, mais qui peuvent se reconnaître parfaitement entre elles, selon des validités différentes. Ce que je ne peux faire, c'est un poème contraint, formaté, préconçu, préformé, préfabriqué !

– Tes recueils sont publiés par différents éditeurs parmi lesquels on peut citer notamment Tarabuste, Deyrolle, Fourbis, le Dé bleu, Théodore Balmoral. Comment expliques-tu cette fidélité envers ces petites entreprises éditoriales ?

Là, c'est vraiment un choix. Pour m'expliquer sur cette question, je dirai deux choses. Il y a d'une part le goût de l'amitié. J'ai travaillé avec des gens qui croyaient en ma poésie et avec lesquels j'ai une relation directe, individuelle, depuis dix ou vingt ans. J'ai besoin d'avoir en face de moi quelqu'un qui me dise : « *Le poème est bon ou le poème n'est pas bon* ». J'ai besoin de cette relation qui avec le temps prend les formes de l'amitié et de la confiance. Par exemple, si j'ai un doute concernant un certain poème et que, malgré cela, je désire le voir inclus dans le recueil, l'éditeur m'aide à prendre la décision de le publier, ou pas. D'autre part, il y a chez moi – et ceci, depuis le début – le refus de la « grande édition ». En effet, je trouve très injuste leur pratique. Lorsque l'on considère le travail de Gallimard ou de Flammarion, – P.O.L fait un travail spécifiquement orienté, mais au moins un travail réel – on ne voit pas vraiment où est l'accueil de la jeune poésie. Le rapport entre le nombre d'ouvrages de poésie encore non reconnue que publient ces

maisons d'édition et leur chiffre d'affaires est disproportionné par rapport à des éditeurs comme Tarabuste, Al Dante, Farrago, Le Temps qu'il fait, Le Dé bleu, Obsidiane, Jacques Brémond, etc... On a d'un côté des éditeurs économiquement faibles qui publient cent pour cent de poésie actuelle et d'un autre des éditeurs économiquement forts qui en publient le moins possible. Cette pratique me gêne d'un point de vue moral. Gallimard, par exemple, dans sa collection Poésie, vend à plus d'un million d'exemplaires le recueil *Alcools* d'Apollinaire sans réinvestir les bénéfices au profit de ce qui s'écrit maintenant. Cette politique de gestion de la poésie ne veut prendre aucun risque avec elle, ou le moins possible. Chez Gallimard, les audaces éditoriales concernant la création poétique d'aujourd'hui sont réduites au minimum ; cela doit correspondre à deux ou trois volumes par an, peut-être cinq-six, guère plus. Alors que cet éditeur est prêt à racheter très cher les droits sur les manuscrits d'auteurs morts, il est comme incapable de travailler sur le présent de la poésie. Cette logique de la rentabilité maximale me dérange ; voilà pourquoi je ne leur ai jamais rien envoyé. Cela ne cadre pas avec ma morale.

– Dans ta démarche, la distance par rapport à la raison s'exprime par ton souci de ne rien programmer dans l'écriture. Ne rien programmer pas même l'organisation des recueils. Pour toi, le recueil tout comme le poème doit trouver sa forme par lui-même. Peut-on dire que dans ton écriture les rênes sont tenues par l'inconscient ?

Là, c'est compliqué. Il faut d'abord distinguer entre le recueil et le poème. Pour moi, ce sont deux choses différentes que je ne mettrais pas sur le même plan. Je dirais que si le poème avance de manière indomptée et sans rênes, le recueil, lui, est quand même soumis à une forme d'organisation, une forme de montage, même si je peux le réduire *a minima*, en classant seulement les poèmes dans leur ordre chronologique d'écriture. Si on considère le poème, je serais assez d'accord avec toi sur le fait que quelque part l'inconscient joue un rôle puisque la volonté est niée. Mon poème n'avance jamais sur des rails selon des critères préconçus ou des contraintes préalablement imposées. Il avance sans le souci de devoir remplir aucun cahier des charges. Il est un contrecoup ; il répond à l'émotion muette qui l'a généré. De là à parler d'une dictée pure de l'inconscient, je pense que ce serait aller trop loin. Ceci pour trois raisons. La première est qu'il y a une grosse part de culture qui est engagée par le poème ; j'écris à travers ce que j'ai lu. La deuxième raison est que j'écris quand même aussi en réaction à ce qui se passe, aux événements, à l'Histoire. La troisième tient à ce que le poème vise un sens, de façon plus ou moins claire, je te l'accorde, selon les poèmes ;

mais il faut que je comprenne ce que j'ai écrit, même partiellement, sinon je le rejette. On est donc très loin d'une écriture dominée par l'inconscient pur telle que l'écriture automatique des surréalistes, par exemple. Mais on n'est pas non plus dans une pratique d'écriture formatée, consciente d'elle-même et qui sait où elle va. J'avance aveugle, mais il faut, au bout, que j'arrive quelque part, et que je puisse voir le trajet. C'est un peu compliqué, je sais.

– *Peux-tu décrire le cheminement qui va du déclic émotionnel à l'achèvement du poème ?*

Je peux dire comment cela se passe pratiquement. Le « déclic émotionnel » comme tu le nommes assez justement peut venir de n'importe où, à propos de n'importe quoi. Ce n'est pas forcément une forte secousse, ça peut être tout aussi bien quelque chose de ténu. Les premières feuilles du prunus ou un attentat à Bagdad sont tous deux susceptibles de mettre le poème en marche, car chacun d'eux, selon des intensités différentes, va déclencher l'émotion qui à son tour va embrayer les premiers mots du poème. Le premier jet passe tel quel sur le carnet. Cette phase n'est absolument pas maîtrisée. Le futur poème s'écoule pendant quelques instants (un quart d'heure, une heure, jamais plus) et puis le flux se tarit. Au bout de cette étape, je ne tiens pas encore le poème. Je suis arrivé à un premier état, à une sorte de masse verbale qui est susceptible de devenir poème, mais qui peut-être ne le deviendra pas. Beaucoup de ces textes restent à l'état d'ébauche. Ces tentatives seront rayées du carnet, elles ne passeront pas poèmes. La force motrice peut revenir, mais cet état raté, lui, n'est pas récupérable.

– *À quel moment te rends-tu compte qu'un poème ne passera pas ?*

Je le sais le lendemain ou le surlendemain lorsque je le relis. Quelquefois, j'attends plus longtemps jusqu'à ce qu'il soit évident que je ne ferai rien de ce texte. Mais il y a parfois des masses dans lesquelles se trouve un noyau, une matière en mouvement que je pourrai travailler. Ce sont par exemple une quinzaine de pages que le travail va réduire à sept ou huit pages. D'autres fois encore, la masse qui est arrivée dans le carnet ne nécessite presque aucune correction. Elle est bonne tout de suite. C'est rare.

– *Ce travail de correction correspond-il toujours à une réduction plutôt qu'à un accroissement des masses textuelles ?*

Ta question m’amuse, car je relisais l’autre jour un passage de *L’Art poétique* de Boileau, ce qui n’est pas tout jeune. On connaît le fameux « *Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage* », mais j’ai été frappé par un vers qui suit presque immédiatement : « *Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.* » C’est tout à fait exact, pour moi. L’essentiel du travail de correction consiste à réduire, à densifier, surtout lorsqu’il s’agit de vers court. Accroître la résonance en réduisant le poids, le nombre de syllabes, on pourrait dire cela comme ça. Parfois, c’est rare, je peux faire des tentatives de greffe d’un bout de poème sur le corps d’un autre, s’ils ont été écrits à partir d’une même force motrice. Même dans ce cas, je me retrouve ensuite dans un travail de gommage, de soustraction, et de lissage sonore ou rythmique.

– *Parmi les rituels de l’écriture, il y a chez toi, comme chez André du Bouchet, la présence des carnets. Tes carnets t’accompagnent-ils toujours ?*

Oui et non. À la différence d’André du Bouchet qui écrivait sur de petits carnets en marchant, je suis un sédentaire, je n’écris que quand je suis dans un lieu fixe. Il peut m’arriver d’écrire dans une chambre d’hôtel si j’ai une après-midi devant moi en attendant une lecture. Mais c’est très rare, et ce ne sera jamais un poème. D’habitude, tout déplacement me déstabilise. Pour André du Bouchet marcher le mettait en état d’écrire. Chez moi, c’est plutôt l’inverse. C’est lorsque j’ai atteint une forme de stabilité, en me trouvant dans un endroit que je connais et où rien ne me dérange, que je peux écrire. Mais il y a bien une pratique journalière du carnet. L’autre différence avec André du Bouchet, c’est que dans ses carnets le poème existe quasiment à l’état brut, fragmenté, mais fini d’une certaine façon. Mes carnets ne ressemblent pas du tout à cela. On y trouve de tout. Ils ressemblent à un fourre-tout de journal où on trouve tout aussi bien une recette de cuisine qu’une liste de choses à faire pour le lendemain. Dans celui que je tiens actuellement, on trouvera certainement trace de votre visite en ce 11 novembre. Tu vois, c’est très perméable, poreux. Mes carnets recueillent tout, y compris la météo du jour, qui me sert souvent de point de départ, pour enclencher la page, alors qu’il est parfaitement inutile de noter cela.

– *La rencontre de l’œuvre d’André du Bouchet a été un événement majeur dans ton parcours jusqu’à l’écriture. Qu’est-ce qui t’a tant attiré chez lui ? Et un peu plus tard, qu’est-ce qui t’a manqué au point de devoir combler ce manque ?*

Ce qui m'a attiré chez lui, c'est d'abord la cohérence de son œuvre et surtout l'exigence de cette écriture qui avance toujours pleinement consciente d'elle-même et dans une totale indépendance. Il y a, chez André du Bouchet, une résistance, une force allant à l'encontre du désir de facilité du lecteur, que je trouve exemplaire. Cela correspond à une véritable éthique de l'écriture. Ce qui m'a attiré encore dans cette démarche c'est le rapport au réel. Ce rapport, très différent de celui qui existe chez Philippe Jaccottet ou Jean Follain, n'en est pas moins exigeant. C'est l'attention au peu, au minime qui passe : le reflet du soleil sur un mica au détour d'un chemin... Je lui dois beaucoup là-dessus. Si tu me demandes ce qui m'a fait reculer, je répondrai que je l'ignore. Je ne sais pas très bien pourquoi à un moment cette œuvre qui m'avait assez comblé pour que j'en arrive à ne plus écrire ne m'a plus suffi. C'est ce moment-là que je ne comprends pas. Aujourd'hui, avec quelque vingt ans de recul, je dirais que ce qui me manquait – cela « me » manquait, ça ne veut pas dire que cela manque à l'œuvre – c'est, premièrement, un rapport à l'Histoire, et, deuxièmement, un rapport lisible au social. Voilà certainement deux éléments-clés pour moi que je n'ai pas trouvés dans cette œuvre. Mais ce n'est pas une critique. C'est seulement un point de vue, une vision des choses qui relève d'enjeux personnels. On touche ici à des choix d'existence : comment chacun veut vivre et écrire, en tenant plus ou moins compte des circonstances historiques, de ses conditions de vie, etc...

– On comprend mieux maintenant pourquoi, dans ton œuvre, l'histoire personnelle croise l'Histoire à demi-mot. Le poète a-t-il un rôle à assumer dans la société ?

Il n'a certainement pas le rôle de poète phare que lui donne Victor Hugo. Il n'est pas là pour être le visionnaire des temps futurs. Par contre, il est complètement immergé dans la société avec tous les problèmes et les questions qu'elle porte. Je vois le poète d'aujourd'hui davantage comme un travailleur de la lucidité que comme un prophète. Le rôle du poète n'est pas de dire aux gens : « il faut aller par là ou il faut voter comme ça ». Il doit simplement leur dire : « c'est ce qui se passe maintenant ». À partir de là, on peut espérer qu'il y ait chez le lecteur une prise de conscience politique et sociale qui l'amènera à (ré)agir. Mais la liberté du lecteur est totale. Le poète ne commande rien. Il ne dit pas qu'il faut. Il dit simplement que ça a lieu, que ça se passe, que c'est comme ça maintenant.

– *Le poète n'est-il pas beaucoup plus qu'un simple miroir ?*

Oui, tu as raison dans le sens où le constat est déjà une sorte de lecture du monde. Certains de mes poèmes pourraient être qualifiés de politiques ou écologiques. On pourrait les lire dans cette perspective-là.

– *À quels poèmes penses-tu ?*

Pour la veine « politique », je pense au petit recueil intitulé *K.-O.* chez Inventaire-Invention, ou au premier poème d'*Os*, ou à la série qui ouvrira *De l'air...* Pour le côté écologique, on pourrait reprendre tout le rapport homme/nature, et notamment le végétal, ou bien le poème « Point », dans *De l'air*, dont la dernière séquence est : « travaillons donc à bien penser // l'eau monte / il est grand temps ». Aujourd'hui, il y a une vraie nécessité d'alerter sur l'état des lieux de la planète. Que l'on vive en France, en Suisse, en Asie ou en Ethiopie, il n'y en a guère pour plus de cinquante ans si on continue comme on le fait. Le poète peut dire cela, à sa manière, en regardant et en écrivant. Il ne s'agit pas de violenter les gens en les incitant à voter vert ou autre chose, mais à les amener à prendre conscience des questions qui touchent la société dans son ensemble. Je ne pense pas que le poète puisse se défaire de cela. On parlait à une époque de « poésie engagée ». Je ne sais pas si ma poésie est engagée. Je préfère dire qu'elle est lucide. Elle dit ce qui est. Celui qui doit s'engager éventuellement, c'est le lecteur. Ou moi-même, mais en deçà du poème. Mon engagement personnel dans le syndicalisme, par exemple, n'apparaît pas dans mon écriture. Pas directement, en tout cas. L'écriture n'est pas faite pour ça.

– *Et qu'en est-il de l'espoir dans ta démarche ?*

Il y a une chose que je refuse, c'est que l'on dise que ma poésie est nihiliste : elle est lucidement sombre, mais pas désespérée. Il y a une forme de résistance minimale dans le fait simplement d'écrire de la poésie encore et malgré tout. Pour combien de personnes ? Pour cent, deux cents lecteurs ? C'est fou ! On n'est plus dans la logique de ce monde. Et pourtant, je continue à passer ma vie, mes heures, à travailler pour cela. Il y a bien un engagement. Quant à l'espoir pour la poésie, je n'ai aucune crainte à ce sujet. La poésie s'est déjà suffisamment dégradée sur le plan de l'économie, du tissu éditorial, du lectorat, pour qu'il ne puisse plus rien lui arriver. Son audience s'est fortement réduite, et elle continue à exister. Des gens continuent à inventer. De nouvelles

formes voient le jour. Je pense à la diffusion de poèmes sur internet, par exemple. Donc l'espoir – on va parler d'un espoir raisonnable – existe. La poésie n'est pas un feu d'artifice qui brille, se remarque de loin, mais qui dure peu de temps. Je la vois plutôt comme une veilleuse ou un lichen.

– *Tu veux dire que la poésie est immortelle comme le lichen ?*

Exactement. Le titre, *Lichen, lichen*, m'est venu après la lecture d'un curieux texte de Jean Follain dans *Les uns et les autres*, à propos de l'abbé Hue, « lichenographe » normand. Le lichen est habitué aux milieux hostiles. Lorsque les conditions de vie deviennent impossibles, il tombe en léthargie, pour renaître dès qu'elles redeviennent acceptables. Il me semble que la poésie traverse de telles phases, sans jamais disparaître tout à fait. Si tu veux, je crois que ma poésie est mortelle; elle restera peut-être encore active un peu de temps après moi, mais ne rêvons pas. Par contre, je crois vraiment que la poésie est immortelle, du moins tant qu'il y aura des hommes sur cette planète.

– *L'organisation chronologique de certains de tes recueils – je pense notamment à Soirs – tend à rapprocher tes œuvres du genre du journal intime. N'y a-t-il pas chez toi et ceci malgré une certaine méfiance vis-à-vis de « l'écriture de soi » une tendance toujours plus marquée vers le genre de l'autobiographie ?*

Oui, si on considère les dates dans les livres qui signalent que le poème est arrivé tel jour et pas tel autre. Par contre, non, si tu veux comparer ma poésie au journal intime. Le journal intime chez moi c'est le carnet, pas le poème ni le recueil. Mais pour ce qui est de l'intime, oui, je suis assez d'accord pour dire qu'il y a un marquage plus net qu'auparavant du lien entre écrire et vivre. C'est sûr. Est-ce que pour autant c'est arriver sur une écriture de soi, une écriture autobiographique ? Je ne sais pas. J'ai quand même l'impression que même dans les poèmes qui sont très proches de l'autobiographie, l'expérience évoquée reste assez impersonnelle pour être partageable par tous. Elle ne m'appartient pas exclusivement. Pour moi, les poèmes plus spécifiquement autobiographiques sont des poèmes assez isolés. Ils sont comme des limites parmi l'ensemble des poèmes d'un recueil. C'est le cas, par exemple, du poème, « *Peur, 1 (3.12.01)* »¹, dans le dernier

¹ Cf. *Os*, p. 54.

recueil. Ce poème relate une expérience à la fois particulière et commune, celle d'une peur sans cause.

– Il s'agit dans ce poème une crise d'angoisse dans le métro ?

On peut le dire comme ça. Cette expérience a d'abord été vécue par moi, d'accord. Mais est-ce qu'elle se rapporte à quelque chose qui appartienne en propre à ma vie ? Non, si tu lis bien le poème, tu ne trouveras aucune explication personnelle à ce qui est évoqué. Tu as tout simplement ce qui se passe : une crise d'angoisse sans cause, comme tout le monde peut en vivre.

– Mais, finalement, qu'est-ce qui t'empêche de dire « je » ?

L'habitude de dire « on » [Rires]. 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 il ne dira pas « je ». Alors que ce qui est intéressant, c'est que le poème se présente comme une sorte de plateforme neutre où je passe du « je » au « on » et le lecteur du « on » au « je ». C'est cette démarche-là qui m'intéresse. 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. Le poème doit le ramener à sa propre mémoire, à sa propre expérience, à son existence. Pour cela, il faut que rien dans le poème ne puisse faire dire au lecteur : « il dit ceci parce qu'il a vécu cela ». La démarche qui consiste pour le lecteur à remonter vers l'auteur, c'est cela que j'aimerais interdire ou, du moins, rendre le plus difficile possible. Et ceci, pour le simple fait que si le lecteur remonte vers l'auteur, il ne remontera pas vers lui-même. Dans cette démarche, le lecteur ne gagnera rien : je crois vraiment que l'explication biographique d'un poème est une impasse. Ce qui m'importe en tant qu'auteur, c'est d'arriver à faire circuler l'émotion. Faire passer cette émotion du poème au lecteur, à sa propre histoire, sa propre mémoire, son propre imaginaire. Le poème doit autant que faire se peut rendre ce circuit possible.

– À part l'emploi du « on », vois-tu d'autres moyens formels pour atteindre l'altérité et restituer l'expérience commune ?

Pour cela, on peut aussi passer par les phrases nominales. Elles sont d'ailleurs nombreuses chez moi. Est-ce que je peux faire mieux qu'avec le « on » ? Cette question, je ne peux me la poser pendant que j'écris. Par

contre, il y a des vers qui sont venus, par exemple, là [il feuillette son dernier carnet]. Ces vers se terminent par : « dors/carcasse dors/tu n'y peux rien ». Là, il y a du « tu » mais uniquement sur la fin. Le poème d'avant, c'était pareil. Il se terminait aussi sur une deuxième personne. Mais cette deuxième personne n'est pas déterminée, elle peut référer aussi bien au lecteur qu'au « je » de l'énonciation, le « je » qui parle au « je ». Ces formes viennent comme ça, le poème s'écrit comme ça. Rien n'est fermé. Pour donner un autre exemple, un poème est venu, il y a une quinzaine de jours, qui est uniquement en distiques. Je verrai plus tard si cette forme fonctionne. Mais je fais toujours confiance à ce qui s'écrit au départ parce que c'est à ce moment que la force (l'émotion qui me pousse à écrire) et la forme du poème s'imbriquent l'une dans l'autre. Lorsque je corrige le poème, je ne touche pas à cette force-forme. C'est à partir de ce magma que je vais travailler. Je vais essayer d'aller plus loin, de faire mieux, avec ce qui m'est donné au départ. Pour reprendre l'exemple de mon poème en distiques, soit il ira à la poubelle, soit il sortira tel quel, à savoir en distiques. Il n'y a pas de milieu.

– *Tes poèmes disent sans relâche l'impossible adéquation entre l'expérience et la langue. Le dire du poète est-il toujours destiné à s'achopper à la réalité ?*

Je crois effectivement qu'on est bloqué là-dessus et depuis longtemps. Mais je tirerais le joker Reverdy : il y a bien une ligne infranchissable entre écrire et vivre, mais on arrive avec le poème à atteindre une sorte de réalité poétique qui n'est pas l'équivalent de la réalité de base, la réalité vécue. Pour reprendre le schéma que je donnais avant, je dirais qu'en 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. Par contre, il est impossible de penser pouvoir arriver par la création poétique à forger une équivalence entre le réel et les mots. On tend vers ce but, mais cela reste un idéal. Voilà pourquoi j'emploie un vocabulaire concret où chaque mot pèse de tout son poids. Si j'écris « table », je suis tranquille. Une table, c'est une table. Une table, ça a du poids. Si j'écris « amour », je ne sais pas trop quel poids cela peut avoir.

– *Peux-tu commenter ce passage de Lichen, lichen, à la page 63, où tu écris : « Je veux extraire la poésie du banal, mais non pas horizontalement comme certains poètes du quotidien, plutôt verticalement, c'est-à-dire ne rien renier du banal sur les plans de l'expérience ou de la langue, et puis creuser ».*

Ce que je voulais dire par là, c'est qu'on ne peut pas réduire le poème à une anecdote ou à une chose vue. Le poème part de là, certes. C'est peut-être le jardin sous la neige. Mais ensuite il faut creuser cette émotion de base dans une direction ou une autre. Par exemple, la neige, le blanc, la page... ou bien la neige, l'enfance, bonhomme de neige... ou l'ensevelissement, la mort, l'oubli... Tout un circuit de choses et d'images qui vont venir creuser l'émotion présente : la neige.

– *Ces enchaînements se font-ils par associations d'images ou de mots ?*

Les deux, sans que je puisse distinguer. Certaines fois, le poème avance par suite musicale, pourrait-on dire. Les mots s'enchaînent rythmiquement. Ils s'arrangent entre eux par le son. D'autres fois, ce sont des associations d'images mentales qui font avancer le poème. Il n'y a aucune règle à cela. 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. Je ne suis que le scribe du poème, c'est tout. Le seul problème, c'est que le poème ne vient pas quand je veux. Mais quand il arrive, je le suis.

– *Ta poésie s'alimente à deux sources essentielles que sont la mémoire et le quotidien, ce que tu nommes « le banal ». Sur le plan esthétique, les images liées des objets issus de la production industrielle ont-elles autant de puissance que les images liées aux éléments naturels ?*

Je répondrai oui. Pour moi, tout ce qui constitue mon environnement est potentiellement poétique. C'est très simple. Là, il est 16h 30. Si je regarde par la fenêtre, je vois le jardin avec la glycine, le géranium, le prunus qui perd ses feuilles. Si maintenant j'écris à 20 heures ce soir, les volets seront descendus, il ne restera rien des éléments du jardin. Il ne restera plus que les objets de mon environnement habituel : le grille-pain, la pipe, le cendrier, le bruit de la machine à laver... Parmi les choses du réel, il n'y a pas de hiérarchie, d'échelle de valeur poétique. C'est une question de poids d'existence. De ce point de vue, la machine à laver pèse autant que la glycine. Elle n'est pas plus poétique parce qu'elle est glycine que la machine à laver. C'est la même chose. Donc, on peut les poser toutes les deux. On pose glycine parce que la fenêtre est ouverte et qu'on regarde dehors et on pose machine à laver parce que la fenêtre est fermée et qu'on entend son bruit. Pierre Reverdy le disait déjà : il n'y a pas d'élément poétique en soi. Il y a des éléments du réel embarqués dans le poème. C'est le poème qui les intègre dans un bâti de mots qui est poétique ou non.

– *C'est cette démarche-là qui est évoquée notamment dans Soirs, p. 64, dans le poème qui commence par : « on peut tout mettre sur la table... » ?*

Oui, j'aime bien ce poème; ce n'est pas un art poétique, mais je le crois clair pour ma démarche, et ce « creusement » dont on parlait tout à l'heure. Si tu veux, les six séquences qui le composent présentent comme un feuilleté de réalité : environnement immédiat, réalité plus lointaine avec la radio, mémoire du jour, mémoire plus profonde... Je crois qu'il y a différents niveaux de réalité; elle est comme faite d'étages et on passe une bonne partie de notre vie dans l'ascenseur mental qui nous mène d'un niveau à l'autre. Ce poème-là dit cette circulation, d'autres poèmes restent à un seul étage. Là encore, je laisse faire; je crois qu'à force, en somme, à la fin, l'ensemble des poèmes de tous mes livres diront à peu près la diversité de vivre.

– *Mais en même temps, d'un point de vue thématique, on ne peut pas dire que les éléments naturels jouent le même rôle dans ta poésie que les objets produits par la civilisation industrielle.*

Oui, les éléments naturels tels que l'eau, le sable, la boue ont tendance à empêcher la progression. Ils jouent souvent le rôle d'obstacles. Mais il arrive que parfois les objets familiers bloquent aussi. Je pense à un coup de téléphone qui va venir interrompre brusquement le poème. Il est clair que parmi les éléments naturels les végétaux sont chez moi porteurs de calme. Avec les végétaux, le rapport au monde change. Il n'est plus placé sous le signe de la brutalité, de la cruauté, de la bêtise, des conflits en tous genres. Avec les végétaux, on peut être en osmose avec le monde, car on n'est plus dans l'humain. Mais l'environnement sensoriel quotidien (odeur de bœuf-carottes, bruit de la machine à laver...) peuvent tout autant jouer ce rôle d'apaisement. Je ne sais pas s'il faut vraiment les opposer.

– *Ces moments de calme sont-ils une forme de renoncement ?*

Non, je ne crois pas. Plutôt un repli temporaire sur un environnement immédiat dans lequel je me sens en sécurité, comme en repos ou en veilleuse. Quand je sors de cette bulle, que je peux ressentir parfois comme une prison, j'ai l'impression d'aller dans un milieu beaucoup plus exposé en quelque sorte : je vois le monde social comme un monde de tensions et de luttes, d'indifférence et de souffrance ; un monde dans lequel il faut vivre, mais auquel je ne m'habitue pas. D'où la fatigue !

– Comme tu viens de le dire, les rares moments d'apaisement qui apparaissent dans ta poésie sont souvent liés à la présence du monde végétal qui est presque toujours chez toi celui du jardin. Que représente cet espace du jardin ?

Ce que j'aime bien, c'est une forme de communion, je ne sais comment dire, avec le monde végétal. Dans ces moments que j'essaie de transcrire, tout se passe comme si je devenais aussi un peu glycine ou géranium par exemple, comme si je participais à cette façon silencieuse et paisible d'être au monde. Un pur être-là, sans désir ni regret.

– Peut-on parler d'une fusion ?

Oui, une fusion, on peut aller jusque-là. Dans le prochain livre, j'ai essayé d'exprimer cela dans le poème intitulé « géranium ». Mais c'est compliqué, délicat, car il devient vite ridicule de dire « je deviens la rose » ou « je deviens le géranium ». Alors qu'en fait, c'est bien ce qui est en jeu. Un végétal avec lequel tu partages une manière d'être au monde, silencieuse, paisible, enfin... normale. Une manière d'exister sans tout ce qui assomme, empêche, fait mal. Je dirais qu'il y a une forme de libération de l'être par le jardin. Une libération tout à fait illusoire ; la rupture de cette illusion, ou expérience, fait souvent la chute du poème. Cette expérience avec les végétaux n'est jamais qu'une parenthèse ouverte dans la vie chaotique. Elle correspond à un « moment » comme dirait Henri Michaux, un moment de calme que je prends et mets en réserve dans le poème.

– En quoi la recherche perpétuellement reconduite du sujet – le « on » qui tente de « tenir » et de lutter dans tes poème – est-elle emblématique de ton rapport à l'écriture ?

Je crois que l'écriture est toujours au bord du silence. Elle est toujours au bord de s'arrêter. Ce n'est jamais gagné, un poème. Tenir, oui, ça me semble essentiel. 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 !

– Quelle est la motivation profonde – existentielle peut-être – qui porte ton écriture tantôt du côté du vers, tantôt du côté de la prose ?

Là, c'est très simple. Je ne dirais pas que c'est une motivation existentielle, c'est une nécessité. Travailler telle ou telle forme. Mais c'est ce que je disais tout à l'heure, la force, ce n'est pas moi qui la décide. Elle se déclare quand j'écris le poème. À ce niveau-là, il n'y a aucun choix esthétique de ma part. Lorsque j'ai recommencé à écrire en septembre, les deux ou trois poèmes qui se sont présentés étaient en vers libres. Puis, pour la première fois, un poème en distiques est venu. Ensuite un poème est arrivé en demi-prose ponctuée suivie par un gros paquet de prose. C'est comme ça. Je ne me pose pas de questions. Je ne sais pas ce que cela signifie. La seule chose que je peux dire, c'est qu'il y a sans doute besoin de passer d'une forme de vers au souffle court à une forme de prose où ça respire un peu plus. Mais cela se décide sans ma participation active; c'est vraiment une force/forme qui apparaît sur la page, et je lui fais d'autant plus confiance (peut-être à tort) que je ne sais pas d'où elle vient. Quand je corrige ensuite le poème, je ne reviens jamais sur ce fait de départ; si le poème est en prose, je travaille la prose, son lié; s'il est en vers, je travaille les vers, leur côté cassant, abrupt.

– Ta poésie aborde de grands thèmes existentiels comme la mort, le vieillissement, l'angoisse, le désir de résistance, etc... Par contre, elle n'évoque jamais les sentiments amoureux. Pourquoi ?

On m'a souvent fait cette remarque. Effectivement, c'est un thème qui est absent chez moi. La raison en est relativement simple. Elle consiste dans le fait que quand on est heureux, on n'écrit pas. Ce n'est pas que ce thème me laisse indifférent, c'est qu'il ne m'est pas nécessaire. Pierre Reverdy disait que la poésie naît du manque. Chez moi, il n'y a pas de manque de ce côté, donc aucune raison à ce que des poèmes arrivent sur ce thème-là. D'autres poètes s'en sont chargés, s'en chargent; je ne dirai pas que le thème est poétiquement saturé, mais je ne vois pas d'urgence à me forcer la main. L'équivalence l'amour, la poésie est excellente pour Eluard, mais elle ne me paraît généralisable. Toujours ce refus d'un cahier des charges. Mais si des poèmes d'amour me viennent, j'en écrirai, je n'ai rien contre.

– Face à la souffrance qui assombrit la condition de l'homme dans le monde aujourd'hui, vivre en poète, comme tu le fais, est-il une réponse possible ?

Cela constitue une partie de la réponse. Pas la réponse entière. J'ai toujours articulé dans ma vie ces deux domaines que sont l'écriture poétique et l'action. Notamment le syndicalisme et l'action vers les

jeunes. On a deux mains. Il faut avoir une main qui écrit et une main qui travaille. On ne peut pas se contenter simplement d'écrire des mots. Cela ne suffira pas à faire changer les choses. On n'écrit pas en se détachant du monde. Cela donne deux positions un peu différentes. Il y a une position qui n'est pas tellement visible mais enracinée en profondeur, c'est celle du poète. Et il y a la position visible, immédiate mais très circonscrite dans son action, c'est l'engagement dans le réel. Pour moi, ces deux réponses sont indissociables. Il n'y a pas de superstructure idéologique qui chapeauterait tout cela et qui donnerait une réponse globale. Pour faire bouger les choses, il faudrait que chacun, à son niveau de compétence, je pense à l'intellectuel, au travailleur, au poète, etc... prenne sa part dans ce monde qui est à faire. Car, il est sûr que ce monde reste à faire. Notamment pour les enfants. Il y a encore beaucoup de travail pour réussir à ouvrir un maximum de possibles. En ce moment, j'ai plutôt l'impression d'une fermeture, que l'égoïsme, le mépris, l'exclusion, la peur aussi, gagnent. Dans les trente quarante années à venir, il sera difficile pour tous les enfants d'aujourd'hui de faire leur place et de vivre dans un monde encore respirable.

– *Antoine Émaz, merci.*

C'est moi qui te remercie.

Angers, 11 novembre 2005

Antoine Émaz
Poèmes

Doute

poésie étroite
ou vie serrée
sur vivre

on peut rêver plus large

ça n'est pas

l'asphyxie

non plus

comme un chemin de mots
en corniche
falaise ou dune ou digue

assez pour aller
plus loin

moments au bord
du temps gagné
ou perdu
quand tout s'égale
entre gris de la mer
ciel pâle craie sale
et chemin flou

on va

durant des heures douteuses

on doute

escalier raide et glissant
vers une crique
un carrelet sans filet
grince
on descend

petite plage grise au vent
on fait face

on n'a rien à se dire

la mer n'a pas d'yeux

on reste longtemps là
à respirer
assis dans le sable froid

flottement de rien
frange

mots
écume levée dérisoire mais
certain d'être vivant
face à cette masse vaste
qui bouge
son gris de poulpe

on ne sait pas pourquoi
on est venu là

peut-être seulement
se retrouver
seul

au pied du mur
choisir encore la vie

laver la crasse des rêves
dans les premières vagues
et le beige sale du sable

on se relève

la lumière baisse

tout est d'étain

on avale un grand coup de vent
on est reparti

Presqu'elle

l'après-midi s'avance

mais c'est le même jour blanc

hier

la femme la mère

même visage d'oiseau

vif gris

retour mémoire rapide

double flèche arrière

jusqu'arrêt sur image

tête mince

cheveux gris

rien

à nouveau l'écran blanc du ciel

le temps goutte

un vieux réveil braun en plastique noir avec chiffres blancs trotteuse
jaune il n'a rien à faire sur la table il est là son bruit occupe la pièce
entête mécaniques secondes qui scandent un après-midi neutre « le temps
s'en va »

on est là

avec en main encore
une partie de la donne
et sur la table
des visages
abattus comme des cartes
retournées

l'acier-argent-gris
des cheveux
le ciel blanc

« et puis voilà et puis tant pis »

corps-pile
le cœur s'accorde
au tic-tic du réveil noir

il n'y a rien à attendre
en cet après-midi d'automne

une dame de pique
tombe

une figure vague au ciel
toile écran grand papier

fusain écrasé crayon hb
estompe estompe estompe
gomme gomme

gris
blanc
ciel
vide

cheveux

hier
elle ressemblait

la première fois que quelqu'un
ressemblait autant
vivant

sans faire peur

la voix n'était pas la sienne
la silhouette oui
petite et mince et vive
et les cheveux

vue de dos

comme si le calque ne se calait pas contours sur contours flous même
couleur ciel mais floue la forme nuage sur nuage on ne voit pas bien
quelque chose comme des visages posés l'un sur l'autre et qui bougent
avec peut-être encore d'autres têtes dessous

hier pourtant

de dos

c'était comme presque'elle

soir tard

le ciel est passé
il n'y en a pas d'autre prévu
avant demain

la trotteuse tourne
le cœur bat

va-t-en
maintenant
on ne veut peut plus te voir

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



Antoine Émaz, Photo Monique Gallarotti-Crivelli

Philippe Grosos
Petit jeu poétique
Entretien avec Antoine Émaz

– *Voici, cher Antoine, un petit jeu poétique. Je sais certes que l'association des termes de « jeu » et de « poésie » te déplaît (« La poésie n'est pas un simple jeu de l'esprit. », aimes-tu à rappeler, citant Reverdy). Toutefois mon idée n'est pas, rassure-toi, de jouer avec les mots. Il s'agit seulement ici de solliciter ta parole en te proposant de réagir à quelques brèves citations de poèmes célèbres. Je m'en tiens, avec un choix parfaitement subjectif, si ce n'est contingent, à des poètes de langue française. Certains te seront probablement lointains, voire t'aga-ceront ; d'autres te sembleront plus proches et familiers. Mais quoi qu'il en soit, j'aime assez l'idée qu'un poète soit lecteur de poètes, et puisse en parler. Alors, si tu le veux bien, à toi de réagir à leur lecture.*

Allons-y. Je ferai ce que je pourrai, sachant que mes réactions ne seront pas moins contingentes que tes citations. À seize ans, je lisais beaucoup (et sans doute mal) Éluard et Saint-John Perse. Il en va autrement aujourd'hui...

– *Parfait, puisque tu acceptes, commençons par Boileau et ces vers, que l'on trouve dans ses Épigrammes nouvelles, et qui sont rédigés à la gloire de Racine :*

Du théâtre français l'honneur et la merveille,
Il sut ressusciter Sophocle et ses écrits,
Et dans l'art d'enchanter les cœurs et les esprits,
Surpasser Euripide et balancer Corneille.

Et bien à toi de jouer !

Boileau n'est pas mon auteur préféré, je ne te le cacherai pas. Est-il encore possible de lire une poésie didactique, c'est-à-dire la formulation versifiée d'idées qui auraient mieux leur place dans un essai en prose ? Même si le statut de l'alexandrin est très différent au XVII^e, la lecture contemporaine de ces quelques vers me laisse dubitatif.

Pour ce qui est de Racine, j'ai un goût modéré pour le théâtre, sans doute parce ce monde m'est trop peu familier. J'ai lu beaucoup de pièces, mais je ne les ai vues que rarement représentées. Ce qui est premier pour moi chez Racine, et plus largement dans la période classique, c'est la langue, à la fois fine et brutale, simple et travaillée... une sorte d'outil chirurgical mis au service d'une analyse des passions.

L'effort des classiques pour passer du trouble, de l'illusion, du leurre, du masque, à la conscience lucide, est remarquable et constant. C'est pourquoi je ne sais si le terme d'« enchanter » utilisé par Boileau me semble juste. Chez Racine ou les moralistes, je crois qu'il s'agit plutôt de voir vrai. L'état contemporain de notre langue est sans comparaison avec le français classique, et je n'en éprouve aucune nostalgie. Mais je crois que la visée vers la lucidité peut être maintenue, avec d'autres moyens.

Quant à hiérarchiser les œuvres (« surpasser », « balancer »), je n'en vois pas bien l'intérêt : bien sûr, chaque lecteur a ses repères, ses préférences, son panthéon littéraire portatif en fonction de sa culture, de ses expériences et de ses rencontres, de l'air du temps... Mais en poésie, je ne cherche à dépasser personne, seulement à faire mon travail, c'est-à-dire aller le plus loin possible dans ce qu'est pour moi écrire-vivre. Il y a bien un désir de reconnaissance, il serait absurde de le nier : on écrit autant pour soi que pour l'autre, les autres. Mais aucune obsession de cette « gloire » si chère aux personnages de Corneille, et qui fait bien des dégâts dans *Le Cid*.

– *Pour l'agacement et l'étrangeté, je t'avais prévenu ! On poursuit tout de même ? Très bien, alors que dis-tu de ces tous premiers vers que j'extraits de la Ballade des dames du temps jadis, de François Villon ?*

Dites-moi où, n'en quel pays
Est Flora la belle Romaine,
Archipiades ne Thaïs
Qui fut sa cousine germaine ;
Écho, parlant quand bruit on mène
Dessus rivière ou sur étang,
Qui beauté ot trop plus qu'humaine ?
Mais où sont les neiges d'antan ?

Difficile de ne pas lire en chantonnant la musique de Brassens, et j'aime bien ce questionnement sur le temps et l'histoire à travers cette image des anciennes neiges, image simple d'une matière essentiellement transitoire. Les existences, les gloires, les sociétés, les civilisations... sont mortelles selon différentes échelles de temps. Cela devrait nous ramener à plus de modestie, et à prendre conscience de l'urgence de certaines menaces, notamment d'ordre écologique.

Ce constat de l'évidence d'une fin, à plus ou moins long terme, arrime pour moi le poème au présent, même si une page peut lever des échos en mémoire, ou prétendre à une incertaine durée future. Un poème n'est jamais que de circonstance, comme l'affirmait déjà Goethe ; il n'y a pas d'éternité, même pour la Beauté.

La série de références culturelles dans le poème de Villon ne me gêne pas, sinon par son côté d'accumulation trop appuyée, mécanique. Mais Villon marque ainsi le fond culturel qui préexiste au poème. De fait, ce dernier ne naît pas seulement de l'expérience, il s'écrit à travers toutes les écritures antérieures, ou du moins celles que nous avons fréquentées. Il ne s'agit pas forcément d'influences ou d'imitations, mais d'une sorte de mémoire poétique indistincte qui affleure parfois sous forme de citations exactes ou approchées, identifiées ou non ; l'écrit sous l'écrit, en quelque sorte. Rien là d'un jeu intertextuel volontaire, juste une présence, de fait, des œuvres croisées, aimées, rejetées...

– *Soit. La troisième petite épreuve nous mène à Louise Labé et au VIII^e de ses Sonnets, que voici :*

Je vis, ie meurs : ie me brule & me noye.
I'ay chaut estreme en endurant froidure :
La vie m'est & trop molle & trop dure.
I'ay grans ennuis entremeslez de ioye :
Tout à un coup ie ris & ie larmoye,
Et en plaisir maint grief tourment i'endure :
Mon bien s'en va, & à aimais il dure :
Tout en un coup ie seiche & ie verdoye.
Ainsi Amour inconstamment me meine :
Et quand ie pense avoir plus de douleur,
Sans y penser ie me treuve hors de peine.
Puis quand ie croy ma ioye estre certaine,
Et estre au haut de mon désiré heur,
Il me remet en mon premier malheur.

Là, autant te le dire, je ne me sens pas du tout à l'aise. J'ai l'impression d'un exercice poétique sur un thème amoureux saturé. Le formatage sonnet ne me gêne pas vraiment, mais l'enchaînement des oxymores me pèse dès le premier quatrain. J'ai vraiment l'impression d'une pure rhétorique amoureuse qui tourne à vide et deviendra jeu de salon chez les précieux. Quitte à lire sur ce thème amoureux, je préfère de loin le dizain de neige de Marot ou bien le jeu pourtant fatigué de Ronsard sur la rose. Chez ces deux auteurs, il y a au moins le désir d'ancrer, même de façon factice, l'image dans le quotidien. Dans le sonnet de Louise Labé, on est d'emblée dans l'hyperbole métaphorique : « Je vis, je meurs... ». On peut parfaitement défendre l'idée que cela traduit justement l'intensité de la passion, qui nous prive de la parole commune. Je comprends cela, mais je préfère alors une sortie par le bas (parole pauvre, mutisme, bégaiement, cri...) plutôt que cette issue par le haut (maîtrise et utilisation des codes) qui ne me donne plus accès à l'émotion donnée comme génératrice du poème. Une poésie savante mais

creuse, une sorte de poésie de la poésie, et non plus une articulation immédiate entre expérience et langue.

– *Poursuivons, au-delà du malaise et après un grand saut dans les siècles, avec le non moins enthousiaste Victor Hugo, et avec la fin du poème « La conscience », extrait de La légende des siècles.*

Caïn parle :

Alors il dit : « Je veux habiter sous la terre
Comme dans son sépulcre un homme solitaire ;
Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. »
On fit donc une fosse, et Caïn dit : « C'est bien ! »
Puis il descendit seul sous cette voûte sombre ;
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.

C'est drôle, j'ai repensé à ce poème après avoir écrit *Ombre*,⁴ dans *OS*. Il est clair que cette série des ombres touche à la question de la faute, et que *La Conscience* l'exemplarise, la modélise. Pour cela, Hugo reprend une histoire connue, alors que je laisse cette culpabilité flotter, en quelque sorte. Ne pas descendre jusqu'au récit intime, ne pas l'hypertrophier en une figure légendaire ; laisser entre deux eaux, tant les causes de la culpabilité peuvent être diverses et mal distinctes.

J'aime bien revenir à Hugo pour son souffle, sa capacité à soulever sans effort apparent des masses de langue, sans craindre. Un vers comme « Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. » est admirable de puissance lourde. Hugo bétonne brut ; après le décoffrage, ni lissage ni crépi. Il livre tel quel : ce n'est pas forcément fin, mais c'est solide. Je l'entends comme un moteur de cargo, un diesel énorme d'écriture. De même chez Balzac, ou Zola, autrement. Cette espèce de nécessaire propulsion, d'énergie textuelle, fait passer sans difficulté les détails. Ici, par exemple, la « chaise » dans le « souterrain » refermé sur « son front »... Et comment diable une « fosse » peut-elle être « voût(ée) » ? N'importe ! On ne va pas boudier le plaisir de respirer au large dans l'alexandrin du grand-père.

– *Après ces grandes respirations, l'étape poétique suivante nous mène à ce recueil de Charles Baudelaire : Les Fleurs du Mal. J'y extrais ce premier quatrain des « Correspondances » :*

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Passage obligé peut-être, mais je t'avoue que ce n'est pas mon poème préféré dans les *Fleurs*. J'y sens même quelque chose de forcé ou d'appliqué, un peu comme un poème de jeunesse qu'il aurait gardé parce que, quand même... Peut-être aussi quelque chose de l'air de son temps, si on songe aux *Vers dorés* de Nerval... En tout cas, dans ce premier quatrain, je n'aime guère le côté didactique : « La Nature », « L'homme »... D'ailleurs, je ne savais pas que Baudelaire appréciait les promenades en forêt : « Grands bois vous m'effrayez comme des cathédrales... » Non, j'ai vraiment l'impression d'un début solennel et poussif, conservé faute de mieux, à cause des deux tercets qui suivent, sur les parfums, et pour le fameux vers 8.

Et puis la « Nature », je ne connais pas, je ne sais pas ce que c'est. Je ne connais que des paysages ou des jardins, bref des espaces que j'ai vus, sans au-delà ou au-dessus. Si je tente de penser ou d'imaginer la « Nature », je ne vois rien. Si j'essaie de visualiser un « temple », j'y parviens, un temple grec par exemple, avec ses statues, frises, chapiteaux... Maintenant, si je prends l'image « La Nature est un temple... » tout redevient confus malgré les troncs-piliers de la fin du vers, qui soutiennent tant bien que mal. Quand je vais au jardin, je ne vais pas au temple ; rien de sacré dans l'herbe, la glycine, l'acacia ou le prunus. Je les connais depuis longtemps, et je peux t'assurer qu'ils ne m'ont jamais parlé, même confusément... Ils sont là, je suis là, d'ordinaire ça nous suffit.

Mais cela va me permettre de clarifier un point : je ne vois pas pourquoi, sous prétexte d'admiration pour l'œuvre, il faudrait être bouche bée devant chaque vers. Baudelaire est un poète essentiel pour moi ; je le place plus haut que Rimbaud et Mallarmé dans ce triangle décisif pour la poésie moderne. Mais cela ne m'empêche aucunement de trouver plus de valeur poétique à telle note de *Fusées* qu'à ce premier quatrain de *Correspondances*. De la même façon, si l'on peut comprendre la nécessité de la partie *Révolte* dans l'ordre général des *Fleurs*, il n'empêche que des poèmes comme *Abel et Caïn*, ou *Les Litanies de Satan* me paraissent ratés. Cela n'enlève rien au génie de Baudelaire, au contraire : en poésie, qui ne risque rien n'est rien. Et on ne relit vraiment que les poèmes demeurés actifs dans une œuvre ; on oublie très vite ceux qui sont éteints.

– Guillaume Apollinaire nous introduira à la poésie, plus énigmatique encore, du XX^e siècle. Que dis-tu de cet unique vers de « Chantre », extrait d'*Alcools* ? Y a-t-il en lui ce « risque » que tu recherches ?

Et l'unique cordeau des trompettes marines

À croire que tu cherches à me pousser dans mes retranchements ! Dans *Alcools*, pourquoi ne pas choisir *Zone*, que je continue de trouver admirable ? Pour le reste, c'est inégal, un vrai *recueil*. Mais j'aime bien ce côté fourre-tout où le génie côtoie la facilité, où le post-romantisme voisine avec la modernité. Période cacophonique que ces années 1915-1920, mais très intéressante par là, et sans doute proche par bien des côtés de la nôtre.

Pour *Chantre*, j'ai toujours été retenu par le culot de cette page : un seul vers, même pas une phrase. Cela lui donne une allure d'énigme que je ne comprends pas. Mais j'aurais tendance à penser, dans la foulée du poème précédent dédié à Max Jacob, à une sorte de blague cryptée plus qu'à un profond message... Donc cette page ne me retient pas vraiment, sinon qu'elle participe au grand jeu de chamboule-tout qu'est *Alcools* dans son ensemble.

– *Encore un agacement ? Je crains que l'étape suivante ne te clame pas davantage ! J'enchaîne toutefois avec Paul Valéry, et ces premiers vers, là encore célèbres, du « Cimetière Marin » :*

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée !
Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !

On vire à 180°, encore que *Chantre* était un alexandrin impeccable. Cela ne t'étonnera pas, je ne me sens pas vraiment d'acointances avec Valéry, même s'il est à l'évidence un grand penseur : il suffit de relire *Tel quel*, sans parler des *Cahiers*... Mais décidément, cette poésie ne me concerne pas ; elle est comme trop pure. Du point de vue musical, par exemple, le travail sur les deux premiers vers est admirable, d'un raffinement qui confine au maniérisme. Mais publier cela en 1920, après la boucherie de 14-18, au moment où tous les arts redistribuent les cartes, cela me paraît finalement faire preuve d'un académisme tranquille, assez poussiéreux. Une perfection sans risque.

Ces vers sont beaux, d'une beauté de verre, vide, assez glaçante au fond. Me manquent une fêlure, une tension, une énergie... bref du vif. En tant que modeste artisan de langue, je peux reconnaître ce début de poème comme un chef-d'œuvre ; en tant que lecteur, il ne me concerne pas plus qu'il ne me touche.

– Voici enfin venir Pierre Reverdy, qui, lui, ne t'est pas étranger ! Ce poème s'intitule « Sur le talus », et est extrait d'un recueil publié en 1918 : Les Ardoises du toit.

Le soir couchant ferme une porte
Nous sommes au bord du chemin
Dans l'ombre
Près du ruisseau où tout se tient

Si c'est encore une lumière
La ligne part à l'infini

L'eau monte comme une poussière

Le silence ferme la nuit

Enfin chez moi, merci. Tu as raison, ce poème m'est proche, comme tous ceux de cette période qui va jusqu'à *Cravates de chanvre*. Poésie du peu, non pas du rien : une promenade à deux dans le soir calme, mais rien de romantique, seulement un « nous » et un paysage de lignes fuyantes (« chemin, ruisseau, ligne ») jusqu'au ciel de nuit final. Poésie pauvre ? Si on veut, proche du registre terne et sombre des collages cubistes de l'époque. Mais c'est grâce à cette pauvreté que l'on voit le mieux les déboîtements qui font vibrer le poème : dominance des octosyllabes, ébauche d'un système de rimes, décalage ou non des débuts de vers, accroissement progressif des blancs... Les mots, d'une ou deux syllabes, renvoient à la réalité quotidienne, mais cette réalité est autant immédiatement saisissable qu'imperceptible : elle est comme gazéifiée. Le poème est rendu à l'interprétation, alors même qu'il se présente comme une suite d'éléments simples. Si je prends le premier vers, je bute d'entrée sur l'expression étrange, « le soir couchant », alors qu'elle est constituée d'éléments clairs : le soir, le couchant. Vient ensuite le verbe actif « ferme » : on comprend l'action : le soir, on ferme la porte, ou bien on sort, on ferme la porte. Mais l'ellipse et l'activation, « le soir ferme une porte », rendent flou le simple. Puis l'indéfini, « une porte » : laquelle ? la nôtre ? celle d'un voisin ? ou bien le sens figuré, fermer une porte, une issue, un possible ? ou bien métaphoriquement, la porte du jour, fermée ? Je pourrais continuer, mais le mouvement est bien celui-ci : ce qui était donné à première lecture rapide comme une réalité banale devient de plus en plus flou à mesure que la lecture devient plus attentive. Le monde normal devient instable, voire hostile. Chez Reverdy, je suis touché à la fois par la dureté cassante et la friabilité de sa parole, l'assurance nette et claire de l'énoncé, et puis cette vibration, cette

instabilité dès que l'on y regarde de plus près. On voit très bien chez lui en quoi la langue peut et ne peut pas rendre compte de « la réalité bien pleine ». On part du réel, mais on crée inmanquablement une réalité poétique autonome. Reverdy me ramène à cette pesanteur ou profondeur du banal sitôt qu'on l'écrit : « pas si simple que ça, d'être simple. » notait-il. De fait les mots les plus usuels sont surchargés de sens, de connexions possibles, sitôt qu'ils entrent dans le réseau du poème. Inutile donc d'aller chercher l'anecdote étrange ou le lointain extraordinaire, le plus simple, le plus proche fera l'affaire, pourvu qu'on le charge d'intensité. Quant au fait de dire poétiquement la fragilité ou l'instabilité de ce qui nous environne, je ne crois pas nécessaire de montrer en quoi cela peut correspondre à notre époque contemporaine.

– *Et pour terminer, j'emprunte l'ultime extrait (épreuve) à André du Bouchet. Que dis-tu de ce vers extrait d'Air ?*

Peser de tout son poids sur le mot le plus faible pour qu'il
éclate, et livre son ciel.

La reconnaissance réciproque Reverdy/du Bouchet, dans une sorte de filiation qui passe le surréalisme sans trop le voir, est bien connue. Dans les deux citations, le mouvement semble simplement s'inverser : Reverdy partait d'une situation et pesait par la langue, alors que du Bouchet prend appui sur le mot et pèse sur lui « de tout son poids » d'expérience. Demeure à mon sens, dans la distance-temps, une même question : quoi de vivre au bout des mots ? Je crois que l'interrogation de ces deux grands poètes reste ouverte, dans un écart poème/récit que je vois de plus en plus grand. Verticalité contre horizontalité, pour dire vite, même si je sais bien que le récit peut s'enfoncer, et que le poème peut être monté comme un film.

« Le mot le plus faible » : j'entends dans le superlatif cette extrême exigence de détail, qui caractérise du Bouchet ; elle est peut-être moins forte chez Reverdy. De fait, tout le poème peut verser sur un ratage, un mot ou une image de trop, un dérapage emphatique... La page tient sur un mouvement d'ensemble, c'est certain, mais il ne suffit pas ; le détail doit être soigneusement mesuré. Ce côté scrupuleux, cette obsession de la relecture, de la correction, de la vérification... oui, je le partage autant que le goût du risque, de l'avancée aveugle.

Le mot « éclate » me gêne, même si je vois bien la métaphore de la pression ; *idem* pour « ciel ». En ce qui me concerne, je dirais plutôt : « pour qu'il s'enfonce et dise sa terre ». Du Bouchet est un marcheur dans un espace de montagne, sur des chemins caillouteux, rocheux ; j'arpente plus souvent un espace clos, boueux, sableux. Dans les deux

cas, on veut plus d'air. Mais lui regarde un horizon qu'il ne peut atteindre, et je regarde mes pieds qui ne peuvent aller plus vite. Je me confie à l'épaisseur du mot, à sa toile d'araignée dans la langue, ses connexions son/sens possibles. Même si je l'isole par des blancs, je ne vois pas un avènement du mot, un « bouquet » présent, mais plutôt une fuite bousculée du mot vers ses racines et la circulation de son énergie dans le réseau du poème. Cette vue des choses, disons syntaxique, n'est d'ailleurs pas absente chez du Bouchet ; simplement, dans cette citation, il appuie sur le versant lexical de son travail. Je crois qu'il était tout à fait conscient que le bref impliquait de forcer sur le tranchant du mot, alors que la prose, même trouée, modelée, malaxée, était bien davantage un travail de flux, de connexions et de courts-circuits.

– Merci à toi, cher Antoine, de ta patience et de tes réponses. Elles nous permettent d'entrevoir plus précisément tes exigences poétiques.

Bernard Vargaftig
Portrait imaginaire d'Antoine Émaz

La houle ensevelit-elle
Espoir tant de fois désespéré
L'image faisait-elle entendre
Premier désert pour que se souviennne et vive
Un obscurcissement qu'il n'y a pas eu
La poussière hors de la poussière
Un auvent la cour quel cri
La fissure s'est déchiquetée
Éboulis d'immobilité
Que touche
L'énumération avec
Le linge sec qui se renverse
Quand l'émiettement ne dira jamais tout
La terreur sans qu'elle ne retienne
Le mur ni la disparition du gravier
Comme étonnée par la blancheur
Chaque syllabe a un nom



Mur de pierres, photo de Monique Gallarotti-Crivelli

James Sacré
Un long mur de livres

1

En-deçà

On attend
Ça n'est pas forcément un mur
Qu'on a devant soi
Aussi bien
L'indécise couleur d'une glycine (dans un autre livre).

J'ai cru qu'Antoine passait
(« on respire déjà mieux d'écrire » dit-il) passait
à travers le mur. Entre la pierre et quelles fleurs ?

Le bouquet d'iris ou le cerisier, c'est pareil
Ils sont là devant.

oo

Et passe-t-on vraiment
D'un titre au suivant, dans le livre ?
Poème du mur
Poème de la fatigue
Contre plutôt qu'à travers. Un long mur de titres.
Poème des dunes
Poème d'une énergie contenue (dedans, pâle, hébétude)
La fin, les chiens
On arrive au bout du livre
Un autre sera bientôt là,
Devant.

Tout continue, c'est toujours
En deçà.

oo

En deçà
Où le présent craint, « les chiens jaunes », je me souviens bien :
Retour d'école tous les soirs, avec la peur
Pour passer devant cette chienne de chez le voisin
Méfiant et méchant. Le poil fauve, l'allure basse.
Si maintenant je l'entends encore

Au présent ? J'ai le dos
Contre un poème d'Antoine Émaz, le mur de son poème
Contre. Et précautions.

2

Fond d'œil

Le plus violent
C'est la viande

On ne sait pas ce qu'elle remue
Ni dedans ni dehors

On va manger quand même.

oo

La « fin » de la fin
Est dans la « fin » du début

On a la « brique » dans les mains
Un vieux mot, le mot brique
Dans la tête. Le monde vient butter
Contre un *fond d'œil*. Là.

Là, où ça ?

3

« Poème, débris ou indice d'un travail à faire. On ramasse, on termine, on ferme on boucle, pour en finir.

Au bout, c'est encore tellement en avant que cela effraie. »

(Fin du premier ensemble : *poème en miettes*, 1986).

Au bout (fin de *poème, corde*) :

« Sable. Sans voir, on avance sur les débris cumulés ramassés par la mer – on marche et c'est le vent qui tourne, soulève des bruits parmi les mots, des bouts, loin, on ne les saisit plus – on marche dans le sable plus profond : les gestes, les mêmes. » (1994)

oo

Il y a eu toute une suite de petits ensembles
(*Poème en miettes*) (*poème, carcasse*)
(*Poème, corde*)
Et c'est devenu *Sable*.
Sable et d'autre sable : (*poème au calme*)
(*Poème du secret*) (*terrereur*)
Le mur écroulé, crois-tu ?

4

Un mur de livres légèrement fleuri

On est aussi devant ce mur
Dans le plaisir

C'est peut-être à cause
De comment sont mis les mots
Dans la façon qu'ils ont
De voir et de faire.

Attendre ou passer outre :
Attendre en continuant d'aller.
Affaire de jambes
Ou léger mouvement des yeux,
Et quelque part un cœur.

Le moindre plaisir ; le plus grand ?

oo

Soirs

Parfois on est surpris par un titre : *Soirs* ;
Poème : trois jours d'été ; *Poème au calme* ;
Pas souvent, mais ça revient, *Poème Loire*,
Un peu, ça va
« Seulement se perdre dans un calme sans pluie », déjà on sait
On voit bien que « c'est pas si simple »
« Myosotis de rien », « géraniums rouges »,
« Glycine » et « prunus », des « roses »
« Les tournesols plus loin », « la haie de sauge montée »

En fleurs bleues », le « fuschia »
« L'odeur de l'arnica »
« Une boule de chrysanthèmes / citron / contre le ciel »
On sait qu'il ne faut pas trop
Remuer ce peu de fleurs. Précautions ?
Le mur est là toujours, et sont-elles pas
Aussi fragiles que les mots ?
Mais dans le soir du livre j'aime apprendre
Que « le rouge des géraniums tient ».

5

Petite suite froide

Malgré tout l'hiver.
Malgré « le reste de rouge du fuschia ». « La glycine
Tombe dans la lumière raide », « le camélia »
N'est plus qu'un « vernis » de feuilles.
« Squelette des lilas ».

Et les « mots fermés ». Pourtant,
Les mains comme au chaud
Dans le livre gelé.

oo

« Un temps fermé sec
Et pas calme »
La dédicace prévient
Que le titre n'est pas douceur :
Poème : trois jours, l'été
Mais pas de fleurs, que « l'été plein »
Et le calme empêché
« On ne trouve pas place ».
Le sable des mots, pas d'ombre.

« Il faut vivre sous le ciel ». On vit :
« Lointains cris » des mots mais
On les entend bien.

Je connais la petite toile cirée jaune. Dans la présence de plusieurs tableaux mis aux murs n'est-elle pas comme une autre peinture mise à plat ? À l'extérieur, l'œil passant par un vitrage, c'est une étendue de vert, et, remise à la verticale, la couleur d'un grand mur. Ainsi la main qui écrit à l'œil dans la peinture. Mais elle procède plutôt par touche, pour écrire, que par large pan de couleur phrasée. Encore que pas toujours. Ça n'est pas particulièrement figuratif, mais les motifs que donnent ce musée familial reviennent : la glycine, un petit bol de faïence bleue, le mur, etc...

Je connais aussi ce visage qui s'inquiète de ce que sa main écrit. Un visage aigu, aiguisé presque, mais le sourire s'y ouvre très grand, facilement. Ce que la main écrit n'est pourtant pas si heureusement donné, mais le fait qu'elle persiste fait comprendre qu'elle vit. On peut accompagner.

Quelqu'un écrit des livres. Comme beaucoup d'autres gens. Mais tu rencontres ceux-là, les livres d'Antoine Émaz. Comment tu les as rencontrés ça n'a pas trop d'importance et ça n'explique rien. Toute rencontre est un hasard (même si le hasard a cheminé par des voies qui semblent, après coup, avoir été préparées). Ce qui étonne c'est que la rencontre brille, ou qu'elle dure. C'est à cause des livres, à cause éventuellement du visage et des façons d'être de celui qui les écrit. À cause de moi ? oui, sans doute aussi, à cause de mes propres livres : ils entendent dans ceux d'Antoine Émaz une amitié (mais quasi silencieuse : les mots n'y convoquent pas trop souvent l'autre), une amitié comme une grande tape solide qui remettrait d'aplomb un laisser aller (heureux, à bon compte sans doute) de mon écriture. Mais qui l'accueille aussi dans le bleu pâle de ses glycines et jusque dans l'indifférence de quelque boucherie où la mort sourit de travers dans le mot rouge. Je me heurte aux livres d'Antoine Émaz comme à des murs toujours plus rugueux que fleuris qui contiennent, mais protègent (sans qu'on sache trop de quoi) mes tranquillités de jardins pourtant pas si bien tenus.

C'est comme, à la fin, chauler ce mur de livres de mes propres mots, le mur des livres d'Antoine Émaz : devant cet autre grand mur du mourir. Ne peut-on que rêver ou s'enfermer dans les mots du poème ? Dans les mots du poème : y revivre l'énigme et les blocages du monde contient pourtant le mot vivre.

7

Sur la fin

La mort y traverse le vivant.
Non, pas la mort, plutôt
Cette idée qu'on va mourir.
Ou qu'on vient de mourir.

Quelqu'un
Aurait traversé le mur ?
On n'a rien vu :
Il n'y a plus qu'une énigme, le rien.
Un autre mur ?
Ou le même.

On fait avec ce mur
Qui reste.

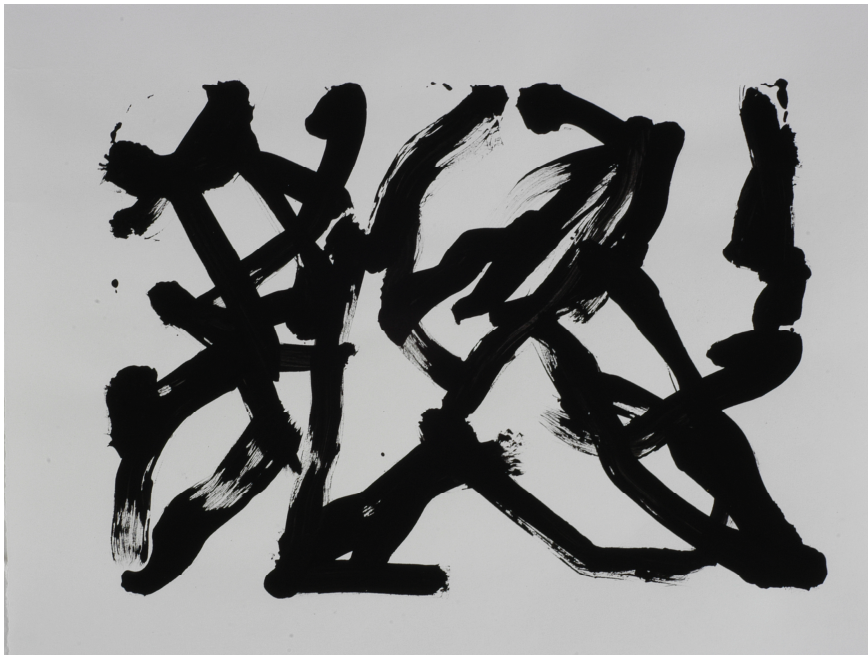
8

Dans ces courtes formes de vers
Pour m'en aller, mais si peu
À travers tes livres, Antoine Émaz,
Je me sens bien.

J'ai pas tout relu
À cause qu'il y faut du temps.
Et qu'a-t-on jamais lu ?
Un livre aussi continue.

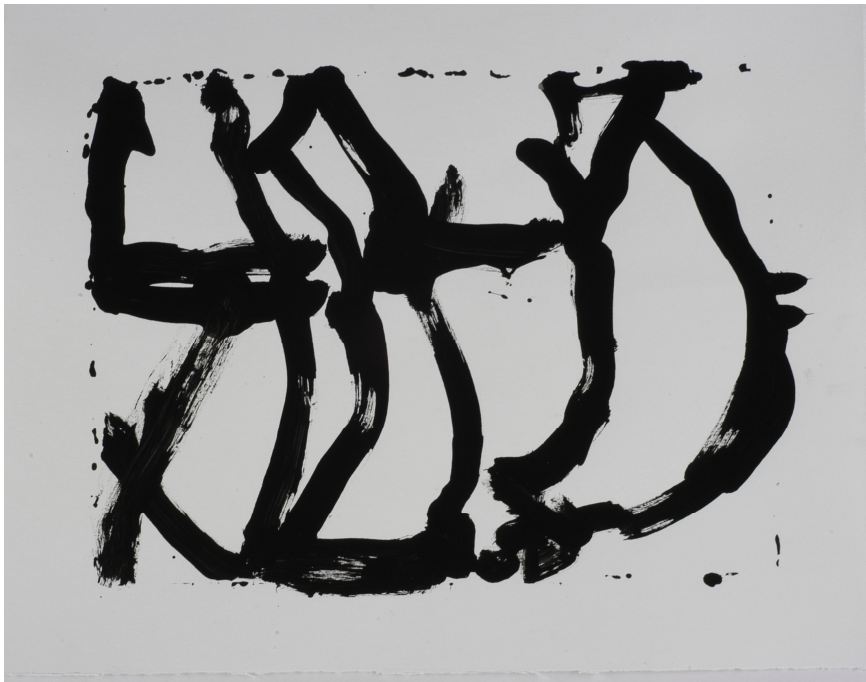
Monique Tello
Gouaches



















Antoine Émaz
Poèmes

Normal

fin de semaine on est
à bout de souffle sans raison
dans le jardin
tout est très calme
et seul

on va dans le jardin
le ciel bleu le prunus
cette fin d'été diluée
avec moins de lumière
chaque jour

normal

on va dans le calme

les yeux n'accrochent pas
ils glissent
sur les marguerites d'automne

un malaise

on ne sait pourquoi

comme une fêlure fine
un aigu faible
dans le silence
du dimanche

on pourrait
mettre de la musique
ouvrir l'écran
parler à quelqu'un
on pourrait
écrire à un ami
cuisiner pour le soir
lire les livres en attente
on pourrait
boire le café froid
écouter les papous
écosser les cocos
on pourrait
prévoir la semaine
aller faire une sieste
changer les draps
on pourrait
couper les roses fanées
lister pour carrefour
bourrer une pipe
on pourrait
prendre un bain
lire l'info syndicale
faire la vaisselle
donner un coup de balai
laver les vitres
on pourrait
faire les comptes

on reste là

seul

être

jardin

pas de peur

« Quand un soldat se plaint de la peine qu'il a, ou un laboureur, etc...,
qu'on les mette sans rien faire. »

aucune angoisse du vide

c'est

vide

c'est

encore de la lumière

dans les yeux

sur les feuilles

une roue libre de mémoire
et le silence de la ville

à peine une cloche sonne l'heure

il reste du temps
dans les mots le corps
l'arrière-saison
jaune et douce

on creuse cette tiédeur

l'air palpite

ça tient sans rien

la mort
ici maintenant
pas forcé d'y penser

elle attendra un peu
on la sait

on a bien lu

« un syndrome coronaire aigu antérieur sans sus décalage du segment ST, à troponine élevée, pour lequel le patient a bénéficié d'un traitement médical initial avec anti-GPIIb/IIIa puis secondairement d'une coronarographie retrouvant une coronarite tritronculaire sévère avec, sur un réseau droit dominant modérément calcifié l'existence d'une longue sténose irrégulière de toute l'IVA proximale et moyenne sans lésion sur le lit d'aval collatéralisé Rentrop 2 à partir de la coronaire droite. Naissance d'une belle branche diagonale au niveau de la zone sténosée. Sténose proximale de la circonflexe avec sténose ostiale de chacune des deux branches marginales à beau lit d'aval, et enfin il existait une sténose à 60% de la CD3 et une sténose serrée sur l'ostium de la marginale du bord droit. »

on a lu

elle attendra

soleil tranquille

dérive de la lumière

petit pan de mur blanc

on est toujours au bord

mais le blanc du petit pan

existe

aussi

de toutes ses forces

retour arrière non

aucune envie aucune pente

là

pas plus

aucun désir d'aller avant

sortir l'agenda

pré-voir

rien

là

seul
on ne se porte pas si mal
sans être vraiment léger

cela tient à cet air
qui aide

comme de la tendresse
diffuse la lumière
enrobe

bien sûr on ne va pas
en rester là

on sera rejoint

et ça s'en ira comme le reste
dans l'évier du soir
on le sait

reste que c'est

premières feuilles sèches de glycine
qui râclent le sol de ciment
dès que l'air court un peu

c'est lent

à chaque instant
tout
sentir
on ne peut pas

distance
mais toujours jardin
toujours dimanche
calme et bleu silence

il est temps d'y aller

le pan de mur blanc lui
continue

on s'en va

pas le choix

ne pas oublier d'emporter
la bière
les biscottes
le chocolat

Rien

ciel bleu clair froid

quatre syllabes

sable

verre

dire

un grand verre

de ciel

on a

« le front contre la vitre »

bleue

le froid descend

dans le corps

fige

le cœur se tait

le chagrin
les ombres
s'en vont

rien d'autre
dans le tournis lent de l'air

ça cesse

on disait
bleu froid
c'est
bleu
froid
seul

l'air
bloque même la peine

on n'avance plus
on n'a plus mal

rien à voir
qu'un immense vide bleu
et le sol blanc drap
sans traces

Temps mort

page blanche du ciel sans pluie qui tranche
sur le noir des ardoises

et tout en bas la masse
des marguerites d'automne

voilà

la tête va vague

pas de bruit

un samedi début d'après midi

là

on est dans la niche d'un temps
sans poids sur la bascule
d'une semaine faite à faire

on repose se
pose
peu importe où
dans la courbure du temps
mais calme
ce pourrait être encore
petits carreaux dunes
jeanlain baraques à frites nuits
ou acacias maison rouge et blanche
muscadet c'est de même tout
passe en avancée lente
vitesse de traîne

mais là c'est
un long buisson de fleurs jaunes
et du ciel blanc

on vient buter sur quoi
dedans
comme le bord d'une blessure
une croûte une lèvre

quoi retient les mots
comme digue

long temps d'attente
sans peur
dans le balancement du jaune
berçant plus fort
que le peu de pneus
dans la rue

se défaire

on sait n'avoir que peu de temps
même s'il se distend
en vrai

on repart du jaune
et on fore lentement
jusqu'à l'autre côté de la tête

la semaine prochaine
on fera le travail
pas d'inquiétude

mais quelque chose bute blesse fait mal
comme un caillou dans la chaussure

on retourne
au « flot berceur » des fleurs
à la page blanche du ciel

on n'a pas avancé

le jaune dit quoi sauf
son jaune

viennent des mots pesants
paisibles comme table terre vitre évier pluie
bouteille cendrier clés corps

toutes choses là
ce sont les mots qui ploient ou plient
selon que leur sous-sol
est stable
ou pas

mieux vaut en rester à
ce jaune au bout des tiges
qui bougent
et le cœur noir

« même s'il y en a encore un peu
il n'y en a plus pour longtemps »

baissant de lumière oui entrée
dans le lent tunnel d'hiver
sans envie

jour à jour voir moins
sans pouvoir hiberner



Antoine Émaz, Photo Monique Gallarotti-Crivelli

Jean-Pascal Dubost
Cinq blocs

ŒUVRE

Une fois posé le mot fatigue des journées pénibles passées dans un corps de métier pénible *ouf* peut-être clope ou chope (sûr) la table et l'œil au-dehors un autre se met dans le même en place à son travail il retrouve un état continu par là son nécessaire à vivre enchâsse et manœuvre et sans relâche sertit mais surtout pas une œuvre, un mot à jeter aux morts –

PLUME

Non-da la main ne taille plume *dans l'or du temps* mais à la pâte elle se met à l'ouvrage à-mot-vat fait sans magie *rude huevre* et porte tout le poids du corps emplein d'alentour et avec inlassable minutie creuse –

HAUTEUR

Et pas de plainte à pleinté d’or fait par la voix la glycine ne se mouvra
pas plutôt ne s’élève pas la voix ne vibre ni ne charme ni ne dièse
accentuée qu’elle se charge de voyelles fermées dans d’intenses syllabes
renforcées et ruminées pour grande aperture du souci des hommes dans la
cuisine à la soupe, et pas plus de trois –

NOLLE

Vouloir ne pas vouloir et qu'il ne faille jamais laisser le tout mou mais
qu'*avec temps et labeur adextrement employés* contre et maugré tout agir
d'avant d'un même pas chacun ensemble à la mort court d'énergique
fatigue mettre tout son talent à ralentir la fatigue n'en reste pas là –

DIEUX

Quant au boulot, *claire lumière*, gens dans la rue, aussi simple que des porcs à la glandée, l'expérience vient en vivant, l'expérience c'est du boulot créateur, et histoires d'homme à hommes et leur histoire simple présent seulement continuant le présent dans l'effort nous n'irons plus aux dieux, les hommes s'en sont occupé –

Décembre 2005-mars 2006

Yves Charnet
Abattis

Toulouse, 6 février 1998

Trente six ans aujourd'hui. L'absence du père en contenait une autre. Celle qui fit de moi ce fils sans alliés. Je crachais ma Bâtardise du côté du bec d'Allier. Demandais de l'aide aux fantômes. Un coup de main au premier venu. Me voici devenu ce vieil enfant continuant de jouer avec les poupées gigognes de l'origine. Cet enfant attardé. Je me complais, sans doute, dans une telle régression. Je ne m'engagerai pas, sinon, dans la ridicule entreprise du journal. N'essayerai pas d'en relever la gageure absurde. Revoici cette « éternelle et détestable rechute sur moi-même » (sans laquelle il n'y aurait pas, selon Amiel, de « journal *intime* »).

Ma seule justification, s'il en fallait absolument une, est de savoir à qui sont destinées ces pages. Pour qui je les écris. J'aurai recherché toute ma vie ce que, dans ses proses intimes, Stendhal nomme « le *sublime* de l'amitié ». Cette quête d'un frère aura traversé, de part en part, toute mon existence. Recherche éperdue de l'ami qui manque. Quinze ans après nos premières rencontres, le comédien Denis P. joue, dans ma mythologie personnelle, le rôle du Double. Qu'il occupe cet emploi à son corps défendant est, bien sûr, la moindre des choses. On ne choisit pas la manière dont on est aimé. Pas plus, du moins, que celle dont on aime.

Cet amour de l'amitié culmine dans ma passion pour Denis. C'est la constante romantique de ce que j'ai tant de mal à nommer mon « identité ». Commençant ce journal, je voudrais l'écrire, selon le conseil de Stendhal, « comme on écrirait à l'ami ». Comme je parlerais, s'il vivait à Toulouse, à cet ami resté à Paris. Cet ami enfermé – Comédie-Française et tête d'affiche – dans le théâtre de sa gloire parisienne. Notre brusque séparation est sans doute la chose qui, depuis mon installation imprévue dans la ville rose, m'éprouve le plus. Cette privation de notre proximité géographique, je n'arrive pas à la comprendre. Ne parviens pas à l'accepter. J'en souffre d'une façon qui ferait rire Denis. Qui ne le fait pas rire quand j'ai la bêtise d'évoquer cette épreuve.

Peut-être que je ne gribouille ces carnets rouges que pour trouver un nouveau terrain à notre entente. Un territoire d'encre à notre amitié de loin. Une surface de réparation. C'est la formule de Barbey dans ses *Mémemoranda* adressés à son cher Trébutien : « L'amitié est la vraie confidente du mémorandum, l'amour est trop occupé de lui-même pour en être le commanditaire. » Cahier, lettres, journal, nouvelles, carnet, notes, agenda, paperasserie, griffonnages. Tout le fatras des écritures

intimes comme autant d'adresses à *l'ami véritable*. Je n'ai plus d'autre politique, aujourd'hui, que cette utopie poétique. Plus d'autre exercice que ces essais de fraternité. Je reste un militant de l'amitié.
(À chacun son *illusion lyrique*.)

Nevers, 14 février 1998

« Ah, mon amie, l'amour et l'amitié ne sont pas pour moi ce qu'ils sont pour le reste des hommes. Quand je me suis dit une fois, dans mon cœur : *Je suis son amant, je suis son ami* ; je vous effrayerais peut-être si je vous disais tout ce que je me suis dit en même temps. Tenez, mon amie, ou l'amour et l'amitié ne sont rien, ou elles nous font accompagner celui que nous aimons jusqu'au dernier supplice, jusque sur... Petites âmes, je n'achève pas de peur de vous faire frémir. L'amour, l'amitié, sont à la tête des plus violents enthousiasmes de la vie. »

Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland* (14 juillet 1762)

Toulouse, 20 février 1998

Loin de faire du « sujet » le centre du monde, la passion autobiographique pratique une expérience de la marge. À l'écart. De soi-même. Des autres. Une expérience asociale.

Recomposer, au fil des jours, sa propre dérive. Minables trafics dans la banlieue de mon identité mal famée. Que des lieux de passage. Des sites transitoires.

Toulouse, 27 février 1998

Apprenant à lire – sautant d'une page l'autre – *Vie secrète*, je tombe, sidéré, sur cette phrase : « Il n'est même pas sûr qu'existe quelque chose, pour l'espèce humaine, comme le deuil. » Moi qui n'ai toujours pas trouvé, sept ans après son suicide, l'énergie de me recueillir, à Montigny, sur la tombe de mon père. D'y réciter – qui sait – une prière. « Tout homme qui lit, selon Pascal Quignard, parle à son père secret. » Il m'est difficile d'écrire – mes rares lecteurs le savent – sans parler au mien. Pas moyen de domestiquer sa mort. De décapiter cette douleur entêtée. J'aurai, toute ma vie, recherché une image manquante. Traqué quelque origine absente. Convoqué mes fantômes. Écrire un journal serait, au fond, une forme de dépression. Proposerait une forme littéraire à la mélancolie.

Toulouse, 5 mars 1998

Je suis hors de moi. Hors d'état. Je suis hors sujet.
Chaque journal intime expose une collection de vieilles peaux. Après la mue.

Entre Paris & Toulouse, 13 mars 1998

Mon lien avec Denis P.. Mon attachement.
Je mesure ma propre résistance à la capacité qu'aura notre amitié pour traverser le temps. Notre entretien tumultueux. Notre histoire – en mouvement.
Le plus grand péril reste peut-être de vivre dans des espaces aussi séparés. Socialement. Géographiquement.
Comment entretenir cette illusion lyrique qui me fait tenir. Retenir la dernière utopie de l'âge adulte à laquelle je tiens encore.
À chacun sa *fable mystique*.

Toulouse, 16 mars 1998

L'origine est béante. Comme l'horizon. Tout est troué.
J'assiste, depuis les coulisses, aux spectacles de mon impermanence.
Expulsé de ma propre vie. Je n'ai pas de vie propre. Pas de vie privée.
L'intime, c'est l'invivable dans la vie même. La vie. Dans son intimité définitive avec l'invivable.

Toulouse, 23 mars 1998

Je n'ai pas d'histoire. Juste des cicatrices dans la mémoire. Des petites coupures du souvenir dans mon cerveau. Inextricable pelote. Je demande le temps qu'il fait au baromètre de mon âme détraquée.
Je bricole dans l'autobio. Dans l'incurable. C'est pareil. Lambeaux, mon origine en charpie. Cette passion de se scruter soi-même aura, dès l'enfance, remplacé tout autre projet. Je, mon pseudo.
L'intime, c'est cet essai de voix pour articuler ce qui, dans notre expérience, va de travers. Notre expression pulvérisée.

Boston, 30 mars 1998

« Je cherche à écrire un livre où je songe en lisant.
J'ai admiré de façon absolue ce que Montaigne, Rousseau, Stendhal, Bataille ont tenté. Ils mêlaient la pensée, le vie, la fiction, le savoir comme s'il s'agissait d'un seul corps.

Les cinq doigts d'une main saisissant quelque chose. »

Pascal Quignard, *Vie secrète*

Entre Brive & Toulouse, 17 avril 1998

Pas quelqu'un.

(Ce serait un bon titre. Pour ma vie. Mon livre. La hantise qui les traverse.)

Je : figure blanche.

Toulouse, 20 avril 1998

J'écris. Exorcismes saccadés. Comme, par la fenêtre fermée, fixer des feuilles. Des feuilles obstinées. Dans leur façon de feuilles. Leur bruissement aussi.

J'assiste aux ultimes soubresauts du crépuscule. L'obscurité brûle le dedans. Le dehors. J'écoute le bruit de la pluie sur l'eau. Plus rien. Ou presque.

Je mâche la pâte mauve des mots. En travers de ma gorge cette salive poivrée. Je passe un sale quart d'heure. Vomir cette mauvaise guimauve. Lettre par lettre.

Toulouse, 21 avril 1998

Pascal Quignard à *Ombres Blanches*. Ce n'est pas une lecture-rencontre de plus. Un moment de vie. Je suis ressorti guéri de la librairie. Délivré. Tout a commencé par une attention aux autres. Attention sans feinte, allègre presque, pour celles et ceux qui se risquent à poser des questions. Font entendre, dans leur voix émue, la difficulté de prendre, comme on dit, la parole. Des femmes, des hommes. Expliquer comment, et souvent depuis beaucoup d'années, ils tentent de se débrouiller avec l'écriture sidérante de Pascal Quignard. L'écrivain ne répond pas comme un écrivain. Pas de masque, dirait-on, entre sa peau et les mots. Parole de gorge qui travaille son souffle. Traverse sa voix détruite. Dououreuse douceur d'une confidence chuchotée. Très près de nos oreilles. Comme à chacun en particulier.

J'aime ce que cette figure de moine oriental raconte. Brusque décision. Démissionner de tout. Ne plus répondre à l'appel social de son nom. Se retirer dans sa *vie secrète*. Ne plus se laisser sonner comme un esclave. Ou comme un chien. Ne plus répondre au téléphone. Finis les jeux de rôle. Aucune identification par la fonction. Titres et salaires ne fixent plus la valeur. On n'est pas son CV. Juste devenir (par toujours

plus de musique, plus de lecture) le lieu d'une *surindividualisation*. Métamorphose continue. Lire recherche le maximum d'être entre les lignes. Expérience intensive de la passion. Pas une affaire de spécialiste. Surtout pas une pratique de professionnels. Rien qu'un être qui fait corps avec son *inconnu*. On ne sait pas à quels anges, quand il se confie comme cela, parle Pascal Quignard. Il leur sourit. Comme un enfant. Innocence contagieuse.

J'ai gardé cette joie pour moi. Même pas demandé à l'écrivain de dédicacer ce livre de chevet. Ce livre à venir.

Ses mots amicaux m'ont tenu compagnie. Jusqu'à la maison.

J'écris ces lignes.

Toulouse, 23 avril 1998

C'est moins l'autoportrait qui me fascine que le portrait de ces autres qui nous hantent. Reviennent nous visiter. Quand ça leur chante. Prennent possession de notre vie par surprise. Nos fantômes intérieurs.

Des crimes courent nos rues. Nous choisissons comme coupables. Battent notre campagne.

Identité lézardée. Coquille fendillée.

Je ressens en permanence *le sentiment de la dépossession*.

À chacun son « spleen ». Sa « lycanthropie ».

Entre Toulouse & Brive, 7 mai 1998

Répugnances à tenir ce journal. Honte de savoir rangée, dans la magasin des accessoires, ma *vocation*. Mes habits de gamin prodigieux.

Je ne suis même pas devenu fou. Ne suis rien devenu du tout.

Ressassement, désœuvrement. L'*acédie* m'aura rongé comme un acide.

La Combote, 9 mai 1998

Fini plus tôt que prévu cet article sur Dhôtel (relu par Pirotte). J'ai pour projet, aujourd'hui, de ne rien foutre. Glander sur la terrasse. Je regarde à travers les volutes de la grille du balcon avec vue. Épaules et pieds contre la pierre chaude. La lumière rutilante. Folie de mai. Du jaune, du blanc. Sur fond vert cru. Un été qui ne saurait pas quoi faire. De son avance. Moi non plus. Ne surtout pas donner ces coups de fil en retard. Tout débrancher. Brancher ce vieux magnéto. Casette sur Perros. C'est Maman qui, sur France-Culture, enregistre. Poste les cassettes. Dans des « enveloppes à bulles ». J'entasse en vrac. Dans le bordel de mon bureau.

J'écoute. Quand ça me chante. Parfois jamais. Cette cassette intempestive ne rabâche ni le cigare de Monica, ni les 30 ans de 68. Perros parle de la vacance. Du rien. C'est un rêveur né des vagues. La Bretagne lui tient au corps. Terre grattée jusqu'à l'os.

Poésie, rage au ras des rocs.

On ne savait pas qu'il écrivait, ce type qu'on voyait picoler au bistro. Pétrarader en moto. Sur ce balcon brûlant le soleil colle ma peau. Devient, dans mes yeux fermés, d'un noir éblouissant. La sueur. Sous mes bras, sur ma poitrine. Entre mes cuisses. La couleur de l'air a l'odeur de l'aigre. D'anciens auditeurs racontent ces « cours d'ignorance » que le poète donnait à l'Université de Brest. Sa façon, à chaque séance, de jouer sa peau. Cette manière, aussi, de se protéger. Les hommes qui (disait-il) l'avaient tellement fait souffrir. Ne pouvaient plus lui faire que du bien. De l'amour, rouvrant mes yeux, pour ce vert. Trop cru. Petites musiques du paysage. Mai fait vibrer l'horizon corrézien. De nouveau pour la première fois. Le monde n'en finit pas de nous faire venir au monde. J'ai, sur les lèvres, cette chanson de mai. Comme Perros les pauvres huitains qui fredonnent sa *vie ordinaire*.

Poésie, rimes au ras du sol.

Toulouse, 29 mai 1998

Rien ne vient fixer l'identité. Je numérote mes abattis. Qui suis-je ? Un fantôme, évidemment. Un fantoche. Faites vos je(ux) ! Sujet à peine intermittent de méditations et de rêveries.

Encore un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes comme j'ai le secret d'en passer. Qui vive ? Laisser surnager ce qui surnage. Est-ce moi seul ? Moi-même ? Et merde !

Entre Brive & Paris, 2 juin 1998

Identité disséminée.

Loin de se montrer comme un adulte responsable de ses faits et gestes, mon père n'aura donc pas cessé – c'est la seule éducation que j'aurai reçue de lui – de m'orienter vers les vacillements de notre furtive intimité.

Je suis né de cette impossibilité de mon père d'être tout entier lui-même. De rassembler les multiples figures de son désir autour d'un seul foyer.

Béances – notre être perforé.

Toulouse, 6 juin 1998

Moi ? La vivante tombe de mon père.

Ce revenant continue de me donner une leçon de ténèbres. Mon instabilité n'est que la sienne. L'ombre portée de ses infidélités. Je vois ma vie en flou. Je suis un sujet en pointillés. Un fils cousu de fils blancs.

Je sonne creux. De plus en plus.

Dans le brouillard ce père à la manque devient, et chaque jour davantage, le visiteur de mon propre vide.

(*Confessions d'un fantôme*. Lequel – du père, du fils – dicte à l'autre le titre d'un tel livre ?)

Toulouse, 14 juin 1998

« Ce matin, recommencé à écrire après une interruption de plusieurs mois. Très difficile. Il faut essayer d'obtenir de soi une espèce de dédoublement. »

Julien Green, *Journal*, 8 octobre 1929

Toulouse, 17 juin 1998

Chaque fragment de ma confession peut être lu comme l'autoportrait de personne. Le roman d'une désœuvrée.

Le journal implique cette instabilité constitutive du genre, du sexe, du texte. Cette prose coupée correspond à mon identité sporadique.

Pierre Chappuis

En montagne, à remâcher des mots

1. La Tièche

*Tenant à ce qui déborde l'humain — qui
peut sur le moment avoir pour appellation
nature et, dans sa férocité, parfois se
découvrir. /.../ férocité ne convient pas.*

André du Bouchet, L'emportement du muet

La Tièche² une et plurielle, changeant de nom au pied de la cascade.

Inlassablement glisse, cohue en détresse ou éprise d'extrême et d'aventure, inlassablement rejaillit et rajeunit la même eau emportée, impétueuse, à l'étroit dans la faille où elle se précipite, se lance à tombeau ouvert, fait — désespérément, joyeusement — la culbute, tombe, roule, retombe lourdement pour rebondir sur l'un ou l'autre replat dans une folle bousculade. Tant au bord qu'au plus fort de la mêlée, elle ne parvient pas, n'a pas à se rattraper dans sa chute — son éclat à la verticale, son fracas répercuté, vacarme et volée de plumes — annoncée de loin.

Au fond du vallon, ayant repris ses esprits, ses aises, le torrent, sans hâte, se fraye un chemin parmi les pierres, se divise, se ramifie, resserre les rangs, sauvageon capricieux oublieux de ses roulés-boulés.

Docile à nos côtés, l'eau captée au bas de la cascade glisse, elle, sans soubresaut, en pente douce à flanc de coteau. Prompte à se renier. Et nous, sans effort, bénévolement longeant le bisse.

*

L'eau et la pierre opposées par vocation.

² *La Tièche*, nom d'un torrent au-dessus de Montana et les cols dont le nom figure dans *Ici, de tout temps*, appartiennent aux Alpes vaudoises et valaisannes.

La paroi dressée sans concession devant nous ignore quelque forme d'effritement que ce soit, dure, anguleuse, sur quoi la lumière se déchire comme se déchireraient les mains qui voudraient s'y agripper, comme se déchire le regard. Hostile ? redoutable ? cependant elle nous requiert, toute facilité écartée. Selon quelles lois, son entassement de fissure en fissure ? Tel — étouffée, rugueuse, tranchante, érigée en une masse sombre — un poème d'une vérité, d'une densité sans exemple qu'en dépit d'une syntaxe déroutante — ses ruptures, ses arêtes vives — une force, une violence interne ferait — paradoxe ! — tenir debout : « *Ô mon avalanche à rebours* » (René Char, dans *Nous tombons*).

Toute autre, en ses entrailles, la pierre, au cœur de son intimité avec l'eau, usée par elle, caressée mais fougueusement a fait abandon de ses défenses. Massive, certes, mais sans lourdeur, souriante, lavée de ses ombres, toute en arrondis, épaules, hanches, genoux. Telles — joie d'une semblable découverte ! —, telles, vivantes, universelles, tutélaires, favorables, accueillantes dans leur fermeté même, les figures féminines, les bronzes de Henry Moore, gages de paix et de stabilité.

Une même énergie ici et là — l'eau, la pierre — éclate, demeure à jamais contenue. *L'emportement du muet*.

*

Plus haut, ravines, rapides, éboulis.

2. Ici, de tout temps

Le contraire du resserrement et de l'assombrissement, ayant accueilli joyeusement, clairement des eaux torrentueuses. L'image qui revient (*quels lieux réels, réinventés ?*) dit l'ouverture, l'appel de la lumière déjà dans son plein épanouissement plus haut, au-delà d'une frange d'ombre en passe de se résorber.

Entr'aperçus, flancs ravinés de la montagne et ligne de crête s'éclipsent pour réapparaître bientôt autres, partiels une fois de plus, impossibles à reconnaître vraiment : sans cesse modifiés, gorges, éperons, pans rocheux sans cesse sont à réajuster et sans cesse subissent corrections et retouches comme si, de proche en proche — ou phrase après phrase — se déroulait, révélation toujours différée, un parcours initiatique. Au royaume de l'immuable, de la permanence — la pierre, la roche en dépit des éboulements — un frémissement intérieur — presque un émoi — trouve à se diffuser.

Au demeurant, c'est, au matin, de monter qu'il s'agit, de prendre, oui, *prendre* de l'altitude parmi la caillasse, l'herbe jaunie, les derniers arbres nains, tordus, rabougris, toujours plus ou moins dans la proximité de l'eau tantôt échevelée, tantôt rassemblée, bouillonnante. Ici ou là, issus d'une faille, d'un moindre creux, issus des entrailles de la terre poussent encore, tapis au ras du sol un pin, un buisson de genévrier, témoins ultimes de poussées obscures, souterraines.

Lenteur de la marche où le futur s'annule ; lenteur et parcimonie du bagage, de la gorgée de thé bue, de l'air respiré : « *Content de peu est le pollen des aulnes* » conclut un des livres de poèmes (*Retour amont*) dont pour un peu je ferais un compagnon de balade ; lenteur, lente remontée vers la source, plus haut que la source dans l'aridité, la sécheresse, « *revers des sources* » (même livre), « *pays d'amont, pays sans biens, hôte pelé* ».

*

Fragile, si fragile dans pareil amoncellement minéral, l'éventail du jour s'ouvre complètement ; évasement, équivalent d'éveil.

Intensément, pierre vive.

Ici où nous ne saurions nous établir à demeure, ici, de tout temps — mais non —, puiser forces nouvelles, pierres nous-mêmes, jusqu'à l'insoutenable, dans la nudité de la lumière, entre dilatation et recentrement sur soi.

À hauteur de silence où, fortement, la voix trouverait écho au loin, portés « *comme une barque incontinent au-dessus des fonds cloisonnés* » (René Char encore, *Faction du muet*), toute trace de fatigue maintenant effacée, déployée la souplesse des chevilles, comment, allant par des espaces élargis, ne pas céder à une sorte d'ébriété, à pleins poumons une ivresse du grand air toujours en mouvement — circule, plane, tourbillonne — avec des coups de froid, de chaud ?

À le suivre attentivement du regard dans l'éboulis qui reste à traverser, le sentier dessine jusque près du col une mince cicatrice oblique, régulière.

*

Col et non sommet d'où il n'y aurait qu'à rebrousser chemin ; l'image en revient, insistante — à défaut de fouler de vrai un sol moussu, inégal, caillouteux, d'en éprouver aise —, col de Cou, des Pauvres, col des Roux, n'importe le nom (*quels lieux réels, réinventés ?*), échancrure donnant accès de l'autre côté plutôt qu'aboutissement, passage ou véritablement *pas* dans le vide, celui ici de la page porteuse d'un parcours inaccompli au tracé modifiable.

Olivier Bourdelier

Six poèmes

De nouveau le printemps de nouveau le vieux bouc

danse boîteux
danse ta danse
et fi des merles

mais ma vivante les pendules m'épouvantent.

*

On pourrait serrer contre soi un enfant mortel
plein de pleurs et de peurs et d'un peu
de sang

ou lui bâtir
pierre sur pierre
une maison

je vois sur la route la
poussière d'or et
mes mains tremblent mes mains tremblent.

*

Tu dances la Saint-Jean
un chiot jappe à tes jupes

mes caries mes sueurs mes
cailloux serrés
dans mes souliers

les rouges amours
rongent rongeront.

*

Ah mâcher l'amande amère ah
trousser la chanson facile

oh boire mais
au fond du puits
pourrit l'enfant.

*

À ma bouche le mauvais pli des mauvais jours

méchant poète qui va pas
jusqu'au bout

faire la ronde dans la cour
aux assassins le promenoir
des lunatiques.

*

Si c'est pas le vent qui
va laver tout va
faire lever les vivants.

Antonio Rodriguez
Trois fois rien

Envoi à Antoine Émaz

Pour avoir touché parfois ce qu'ils croyaient être le fond – le fond de soi, le trou en soi : le fond du fond – sentant alors l'emprise d'une chute immobile dans ce qu'un des leurs nommait « la boue » – mais c'était aussi une nuit douloureuse – se cabraient d'une crise, l'eau sortait alors par tous les pores, pour ne plus parvenir à garder face convenable, parce qu'étrangers à la surface ne tenaient plus debout, n'allaient plus, croulant sous une fatigue informe et cernés pas beaux, n'avançaient plus, n'avançant plus, se rendaient impuissants à l'obscur, échevelés, pâles... mais, inattendue, à n'en pas croire, l'émotion si vive se présentait aiguë – l'émerveillement aveuglant d'une évidence (non pas miracle, ni foi, mais constat, état des lieux, dans leurs propres ruines) : quelque chose émergeait, sans célébration, sans même le sentiment d'une victoire pour dire : « C'est ». Cela ne ressemblait à rien, à peine un visage, une main, mais les mots montaient du corps pour magnifier le lien, inaugurant une poussée d'être, venue de plus loin que soi, vibrant comme des nœuds de peau et de nerfs, d'être ainsi sauvés par l'infime, par si peu, par trois fois rien.

I

Gouffre
ou l'homme apeuré au pied du lit
appelant en pitié et en plainte
le choc surnaturel pour survivre
les doigts crispés s'épaississent moites
palpant son front de supplications
Fautif à la chair lourde empêtrée
obstruant sa douleur d'insomnie
aveuglé reniflant implorant une grâce
De l'improbable se manifeste en silence
Quelque chose apparaît dans un écartement
terrible et induit par la matière
qui relie les parcelles souffrantes du monde.

II

Réveil

ou des chuchotements dans la chambre
La soif du monde revient avec
le besoin bruyant de déglutir
« douceur » un peu de coton aux mains
Maladif aurait pu étouffer
dans un corps suintant à pas crever
Pourtant appliqués à éponger
ses rejets en fragments de râles
l'incitaient à purger noire sa colère
pour renaître humain plus humain
Eux qui étaient revenus de tant de morts.

III

Rescapé
ou la rumeur du monde alentour
bourdonnante lorsqu'il y pensait
par nul retenu s'efforçant au vécu
Mais quelque chose l'empêchait
d'arrêter la besogne d'exister
l'appétit insensé de fouler la terre
Effondré a repris vigueur aux jambes
ne demandant rien d'autre que ce battement
et remerciant d'un sourire le don du monde
à qui de droit.

IV

Étreinte

ou le corps rompu de loin s'offrant
enfin trouvait une peau à ses appels
Délaissé croyait que nulle ne viendrait
chercher lumière où replié il gisait
Mais quelqu'un l'avivait aux lèvres
attirant au souffle dans ses bras odorants
pour retomber délicats en traces sur le lit
qu'au matin il aplanit le bonheur à la main.

V

Cicatrice

ou l'asymétrie qui vint en elle
la rendant bancal du côté gauche
effrayée de soi, dépitée de l'affront
de ne montrer plus qu'un seul sein
aux hommes la palpant à moitié
Or l'époux en Isis s'attelait
à retrouver l'aura du relief
au sacrifice pouvait sourire
Étendue nue relevant les cuisses
il rassemblait ses membres épars
en livrant l'ampleur de sa pénétration.

VI

Noël
ou la famille réunie
cerclant la carcasse d'une volaille
s'efforçait de rire à la chaleur
de la fratrie qui s'anime et s'irrite
Une chaise vide reste là à l'écart
le parent silencieux l'an dernier
regardait les vivants en étranger
sachant déjà mesurer son déclin
l'air de rien y voyait sa veillée
Qu'il était doux de les sentir insouciantes
pensant la mort comme chose naturelle
alors qu'à présent cette chaise...

.....

Des yeux étincellent – la joie malgré tout.

VII

Souffle
ou la sensation fécondée d'être
les côtes s'ouvrant à l'immensité gazeuse
les cellules célébrant la volupté de l'air
à conserver l'instant en leurs limites
et à rendre les débris de la production
aux 37° rythmés qui nous parcourent
triés par l'exigence pulmonaire
qui relâche mille petits éclats de soi
extériorisant le péril de trop retenir
Dans sa joie carbonique un arbre remercie
notre circuit de sa livraison pneumatique.

(Art poétique)



Photo Monique Gallarotti-Crivelli

Philippe Grosos

La médecine douce d'Antoine Émaz
ou comment se sauver du nihilisme par les plantes

Le propre d'un livre de notes est de multiplier, souvent en les juxtaposant, les diverses intuitions dont une pensée se nourrit. Cette multiplicité, protéiforme, peut même aller jusqu'à tenir lieu de parole, alors volontiers plus didactique qu'à l'ordinaire. Tel est le cas d'un livre récent d'Antoine Émaz, intitulé d'une façon en apparence énigmatique, *Lichen, lichen*. « Pourquoi des notes ? » s'y explique-t-il. « Parce qu'il y a gêne à devoir construire la pensée, produire pour autrui un développement, un trajet, un parcours, un mouvement lié... »³.

Qu'un poète exprime une telle « gêne » est presque bon signe, tant il y aurait plus de gêne encore à le voir renoncer à sa parole propre pour se mettre à exposer didactiquement une « poétique ». Le génie de la parole poétique est en effet de n'être pas conceptuel, tout autant que la vigueur du concept ne s'énonce pas poétiquement. Trop de poètes ruinent leur langue dans une ressaisie conceptuellement pauvre de ce qu'ils croient être leur « poétique » ; il est donc important que quelques-uns y résistent. Ne resterait-il dès lors au poète, soucieux de s'expliquer avec son œuvre, que l'espace singulier et morcelé du « carnet » ? Au moins là peut-il – comme André du Bouchet, qu'admire tant Antoine Émaz⁴, a si bien su le faire – disposer d'un espace propre n'obligeant nullement le poète à se dessaisir de sa langue. Parole vivante, parole se déployant au risque propre du chaos, tant elle admet alors la juxtaposition contradictoire, cette parole notée sur un carnet est aussi le lieu privilégié des intuitions les plus vives, les plus saisissantes, sans qu'elles soient nécessairement les plus explorées.

Ainsi en est-il, dans ce recueil, d'un propos aussi isolé que singulier : « *Le calme du végétal : une des seules voies profondes d'apaisement que je connaisse. Je vois ces têtes de géraniums rouges à quelques mètres, mais je pense aux iris de Sacré, aux pivoines de Jaccottet... Entrer dans le temps du végétal, être avec l'acacia ou le platane, vivre lent, repose* »⁵.

Le renvoi aux œuvres de James Sacré ou de Philippe Jaccottet ne doit pas ici nous égarer quant à la compréhension de ce que peut avoir de singulier cette mention du végétal. À vrai dire, la singularité de cette intuition ne tient pas seulement au traitement qu'Émaz lui accorde en ses

³ Antoine Émaz, *Lichen, lichen*, éditions Rehauts, 2003, p. 28.

⁴ On lira avec intérêt l'étude qu'Antoine Émaz lui a consacré sous le titre : *André du Bouchet*, édition Jean-Michel Place, 2003.

⁵ *Lichen, lichen*, op. cit., p. 30.

textes mais, et c'est là sa force, à la chose même qu'elle énonce. Étrange intuition en effet que celle-ci, tant est en lui-même étrange ce « calme du végétal ». Comment vivre, même « lent », en lui ? Comment s'y « reposer » ? Comment être *soi*, là où, selon de multiples représentations, le végétal, planté-là, nous confronte à l'inertie de l'inactivité dont toute intelligence s'absente, à l'apraxie niant toute humanité, jusqu'à faire de nous, à en croire Sartre, ce que nous ne saurions être : « *une mousse, une pourriture, un choux-fleur* »⁶ ? À moins, précisément, que ce « calme du végétal » ne soit pensé comme ce qui, suspendant toute volonté, nous libère du poids d'être. Il est vrai que ce motif, presque schopenhauerien dans l'inspiration, et en tout cas puissamment nihiliste – ne lui en déplaît⁷ ! – est assurément ô combien présent dans la poésie d'Antoine Émaz, et ce depuis ses premiers écrits.

En effet, comme poétique du « on », de la neutralité discrète, évanouissante même, cette parole ne cesse de tendre, jusqu'à la lassitude, vers une parole de la banalité accomplie, vers une parole nihiliste, donc ! Sans que ce terme soit présent, c'est bien à la chose même qu'à de multiples reprises le poète revient dans son livre de notes. Ainsi dans le fragment suivant :

On ne va pas faire comme si... Ce monde est sale. Et il n'en est pas d'autre. Au bout de la critique, ce n'est pas du chant qui vient ; dans l'effondrement de la louange et de l'espoir naît une parole tentée malgré, fragile, mais sûre de sa mémoire. Une parole qui ne tient que parce que c'est elle ou rien. Et rien, ce serait pire, non ?⁸

Un récent recueil de poèmes, *Ras*, confirme puissamment le diagnostic de cette « maladie à la mort » qu'est le désespoir nihiliste. Composée de quelques mots-thèmes, chacun étant décliné en série, sa table des matières pourrait en effet constituer un (naïf) bréviaire du nihilisme : « fin », « las », « non », « seul », « là ». Expérience de l'opposition et du refus, de la fatigue d'être, de la grande lassitude, le plus souvent caractéristique des esthétiques « fin de siècle », de la solitude d'être dans l'isolement du soi, de la névrose même du dépressif qui dit en être *là* et qui prend le monde à témoin du désenchantement de son regard – qu'est-ce qui en effet empêche de lire la poésie d'Antoine Émaz de la sorte ?

Pourtant, même si cette tentation nihiliste est amplement confirmée par l'existence des recueils antérieurs, comme leur titre même en témoigne : *En deçà*, *Peu importe*, *Sable*, *Boue*..., il n'est pas sûr que là soit la voix la plus propre et la plus singulière de ce poète, ni même la

⁶ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, 1970, p. 23.

⁷ Cf. l'entretien ci-dessus, mené par Monique Gallarotti-Crivelli.

⁸ *Lichen, lichen*, op. cit., p. 20-21.

plus ordinairement remarquée. Certes, en guise de « voix », il n'est dans *Ras* qu'un énoncé de "brèves de comptoirs" signifiant la radicale dépossession de la parole⁹ ; et en outre un recueil comme *Lichen, lichen* dit abondamment le refus du poète de tout chant conçu comme enchantement égarant.

Mais qu'est-ce alors que cet *arrêt* devant « le calme du végétal » ? N'est-il pas en lui-même *effroi*, c'est-à-dire autant stupeur qu'émerveillement ? Un tel *effroi* n'est-il pas ce qui, dans le salutaire saisissement qu'il induit, peut à lui seul sauver du nihilisme celui qui y succombe ?

On ne saurait trop s'étonner de ce motif apparu dans *Lichen, lichen*, ni lui accorder une attention soutenue. Peu présent dans les œuvres antérieures, il est en effet quasi-omniprésent dans *Ras*. À l'inverse, dans *Boue*, publié en 1997, on ne trouve qu'une seule occurrence de cette végétalité, certes d'emblée associée au calme du soir tombant :

« Des feuilles jaunes presque dans la lumière du soir.
Le vert rend du jaune. Un soir tout à fait calme,
semble-t-il.
[...]
le calme à nouveau
dans les feuilles sans vent presque
[...]
au bout
la lumière finit par égaliser
tasser assez pour serrer d'un bloc
la vie les feuilles¹⁰ »

Certes, la quiétude induite par le végétal est bien, dans *Ras* encore, à plusieurs reprises énoncée :

on pose un platane ou un bout d'herbe on n'est pas forcément heureux
bien sûr – au moins on est au calme dans le premier vert des acacias¹¹.

Et c'est à ce calme qu'il est alors possible d'aspirer comme à un bonheur simple :

*cette glycine
un bonheur¹²*

... ou comme à une issue de secours !

⁹ Antoine Émaz, *Ras*, Tarabuste éditeur, 2002, p. 82 à 91.

¹⁰ Antoine Émaz, *Boue*, Deyrolle éditeur, 1997, p. 65.

¹¹ *Ras*, *op. cit.*, p. 14.

¹² *Ibid.*, p. 21 et 25.

acacia martelé
trois syllabes comme pour sortir
comme on cogne à la porte
d'une issue de secours¹³.

Toutefois ce presque rien qu'est le végétal,

les aigrettes d'acacia
quasi rien dans le vent¹⁴

a manifestement la singularité de ce qui, une fois vu dans le surgissement inopiné de sa présence, ne cesse de capter l'attention. « *lumière brusque après le gris sur la masse de la glycine* » [p. 48], « *rouge géranium de fin d'été comme usé sauf quand l'éclat le frappe et que le mur dessous renvoie du blanc* » [p. 69], « *couleur jamais vue / d'hortensia bleu* » [p. 121], « *platane alors comme repli nécessaire / dans le vert perdu* » [p. 129], même l'air est « *dans la glycine un ébrouement* » [p. 50].

Présente à la naissance même du réel, la végétalité nous est alors co-originare. Et c'est cette co-originarité singulière du végétal et de l'existant qu'Antoine Émaz ici, dans l'étonnement de sa parole, énonce. Or cet appel à la végétalité n'est pas, même dans une poésie aussi désenchantée que la sienne, recours à l'apraxie, au refuge dans l'utopie d'un étant anhistorique. Le végétal ici ne pourrait céder sa place ni au minéral, ni à l'animal, tant le premier comme le second disent seuls l'accablement de l'inertie : « *on s'empierre* » [p. 12], note le poète ; ou encore : « *bête pliée crispée* » [p. 140]. Or la force de la plante est de ne cesser de croître. Résistant, plus résistant que le « *tailleur d'hortensias* » qui meurt d'un infarctus [p. 119], le végétal résiste à toutes les tailles.

le tenu est vivace – lichen lierre mousse – aller au bout
de voir et s'appuyer sur ce qui résiste au ras du sol [p. 51].

Résistant, le lichen fait mieux que de durer, quoi qu'en dise le poète¹⁵. Il se répète : *lichen, lichen*, comme lui-même en a l'intuition, structurant ainsi l'espace du vivant, et au-delà même de l'existant.

Résistant « *au ras du sol* », l'expérience du végétal est en nous l'expérience même d'un « vivre au ras ». Et toutefois, ce « vivre au ras »... des choses, du monde, n'est pas le survivre de l'animal ; à l'inverse

¹³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18. Les références insérées dans le corps du texte renvoient à ce même recueil.

¹⁵ Cf. *Lichen, lichen*, *op. cit.*, p. 54.

même, il est ce qui témoigne, dans sa puissance d'exister, de l'étrange révélation du monde, ou plutôt de ce dont en lui nous avons besoin pour exister : à savoir du simple, du souple, du résistant, du lumineux et de la hauteur. La souplesse résistante du lierre, la luminosité de la glycine, la hauteur du platane, voilà ce dont nous avons besoin. 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.

Découvrant poétiquement le végétal, l'énonçant au "ras de la langue", Antoine Émaz dit, dans la stupeur non feinte de son énonciation encore hésitante, ce qui a seul la droiture flexible de l'existant. Au-delà de l'accablement nihiliste que traduit sa réception du monde, le végétal introduit une stupeur, un émerveillement même, et probablement un enchantement qui vaut comme ressaisissement.

Là où est le péril
croît aussi ce qui sauve.

Se sauver n'est pas guérir. Il est possible, probable même, que les prochains recueils d'Antoine Émaz redéploieront les mêmes tentations nihilistes dont son œuvre est, depuis le début, nourrie. La parole poétique n'est pas parole d'invention. Poétiquement, elle déploie ce qui est, fût-ce comme ce qui est ressenti. Mais Antoine Émaz lui-même a pu le constater : « *lichen lierre mousse* » sont résistants. Ils ne se laissent pas crever.

Philippe Met

Antoine Émaz : creuser la voie/x

« Il faudrait inscrire, creuser à force de répéter
au même endroit les mêmes mots. »

(Antoine Émaz, *En deçà*)

« J'écoutais venir toutes les voix [...] »

(Pierre Reverdy, « Rien », in *Sources du vent*)

Se tenant tranquillement mais fermement à l'écart de la dichotomie entre littéralisme et néo-lyrisme dans laquelle on veut trop souvent embastiller la poésie contemporaine, l'écriture d'Antoine Émaz fait résonner une voix très singulière dans le paysage d'aujourd'hui. Résonner est, du reste, trop dire : rien de plus ténu dans son acharnement même et son orientation vers un « neutre » atonal, rien de plus tenace dans ses incertitudes et ses tâtonnements, que ce filet de voix-là, parfois amui jusqu'à n'être plus qu'un souffle, car incessamment menacé d'exténuation ou d'extinction. L'on n'est pas loin alors d'entendre quelque personnage, égaré ou agonisant, sorti tout droit de chez Beckett – pour ce « corps jarre », aussi, qu'évoque un texte de *Boue* (61), dans lequel le temps se déverserait moins qu'il ne « s'égoutterait »¹⁶. Et du goutte à goutte au suintement et à l'envasement, il y a souvent, sinon solution de continuité, tout au moins possible porosité, chez Émaz.

À peine un filet de voix, donc, qui, pour autant, reste et résiste face aux micro-séismes du quotidien, aussi récurrents soient-ils dans leur infinie banalité, et incline de plus en plus volontiers à se couler dans une forme très épurée du carnet ou du journal poétique (*Soirs*, 1999 ; *Ras*, 2001 ; *Os*, 2004), se tenant au plus près – à ras même – de la lente percolation du temps. « Parole lichen », tel est l'emblème que cette écriture revendique pour elle-même, depuis ce volume atypique, mêlant aphorismes, notes poétiques et réflexions critiques, qu'est *Lichen, lichen* (intitulé couronnant également la section ultime, qui occupe plus de la moitié de l'ensemble). Le dernier recueil d'Émaz publié à ce jour, *Os*, ne fait pas que réinsérer le nucléus poétique – ou l'OS lui-même inclus dans le signifiant « pOéSie » – dans cette excroissance végétale. Il le ré-enserme aussi par elle : « lichen poésie lichen » (65). En dépit d'une indéniable communauté lapidaire, il faut voir là moins le « saxifrage

¹⁶ Voir, par exemple, *Boue* (61) et *Ras* (70).

éclaté » d'un René Char qu'une endurante symbiose : ce qu'on pourrait nommer un *là-contre*, adossement et opposition confondus – un *là-contre* qui ménagerait, en outre, un *en-creux*.

Après *Ras* qui fait de l'adverbe de négation l'une de ses sections-leitmotive², *Os* le (re)dit d'entrée, minimalement mais résolument : il s'agit de poser³ et tenir le *non*, « un non crispé jusqu'à l'os », sera-t-il par la suite précisé, « un non adressé à personne » (65 et 62). Ajoutons : comme on pose sa voix et comme on tient la note, sans effets ni affectation. Dans un autre ordre d'idées, on peut également entendre ce non à tenir comme un écho gauchi du « tenir le pas gagné » rimbaldien, que Du Bouchet, en son temps, avait su mettre en rapport avec Reverdy⁴. Pas gagné au rebours des cantiques, certes, mais « pas », surtout, qui tend à allier l'esquisse de la marche (son unité minimale, si l'on veut, son mouvement inchoatif) au martèlement de la négation (ou au contre-pied, pour filer la métaphore de l'ambulation). D'où cette sorte de double sens, ce pas de deux (entre la stase et l'en-avant), dont l'homme en marche de Giacometti a sans doute fourni la représentation visuelle la plus accomplie et que l'on retrouve régulièrement chez Émaz. Et ce, jusque dans le recueil *Boue* dont l'intitulé même dit pourtant assez le pouvoir d'attraction, sinon d'attrance, de l'engluement. Ou prenons l'une des pages liminaires d'*Os* : « on est là dans les mots qui battent/ de plus en plus doux sans rien dire/ veillent// on est là/ on a peut-être encore/ quelque chose à fixer/ on ne sait pas// la montre tape vite/ le cœur plus lent/ /on attend/ on ne voit pas quoi/ et pourtant/ on ne peut pas en rester là » (15)⁵.

On peut à bon droit rechigner à rapporter, de manière ici congruente, là contradictoire, les termes de la poésie et de la poétique émaziennes à certains concepts philosophiques clés de Heidegger tels que le *Dasein* qui présuppose la mise à distance d'un sujet qui ne saurait se (des)saisir qu'à travers sa condition d'être-pour-la-mort, ou encore le questionnement sur le « on » ou *das Man*. Il n'en demeure pas moins que s'en tenir au non et à l'être-là implique pour le poète d'araser toute anecdote d'ordre biographique, d'évacuer tout *carmen* poétique, de se distancier de tout

² Voir aussi au sein de ce même ouvrage : « peut-être qu'au bout le poème/ tourne encore/ autour de quelque chose comme/ non » (*Ras*, 15) ; « encore une fois fouiller ce/ non » (75).

³ « non// poser cela au départ// comme un grain de sable/ ou un petit bloc sûr [...] » (*Os*, 7) ; « [...] vivre/ sans grand espoir sauf/ tenir le non [...] » (25). Chez Émaz, le verbe « poser » apparaît volontiers, et de manière programmatique, à l'incipit : « poser encore/ quelque chose comme un ciel/ ou un linoléum [...] » (*Boue*, 81).

⁴ Voir Philippe Met, *Formules de la poésie*, Paris, PUF, 1999, p. 227-228.

⁵ La récurrence du syntagme « on est là » est particulièrement remarquable dans ce volume : voir notamment p. 53, 63, 70 et 104.

lyrisme autre que « désubjectivé » et « hors chant » (ou « hors champ »...), de s'interdire tout sanglot esthétique comme tout *vibrato* pathétique ou tout *lamento* tragique dans la voix. Musicalement parlant, on évoquerait plus justement sans doute un *ostinato*, pour reprendre l'intitulé d'un ouvrage de Louis-René des Forêts en forme de testament inachevable ou d'impossible approche du *point [de la] mort*.

Ostinato. Plus qu'un thème qui fait retour ou qu'une basse continue, un creusement de la voix/e, un effet d'obstination et de ressassement : celui d'une poésie qui érode tantôt la parole – à vif, jusqu'à l'os, sans pour autant l'évider (ou la vider de son sens) –, tantôt le silence – « jusqu'à son socle de rien » (*Os*, 134), sans pour autant tendre à l'aphasie ou au blanc envahissant. À moins que ce ne soit « la voix dans le vide » (103), ou encore « un taire de voir » (11). Autre moment ou mode de mise en rapport de la voix et du mutisme autour d'un creux insondable mais élastique celui-là, qui inviterait presque à s'y lover – ce très bref, très bel exemple d'équilibre quasi arithmétique (de prose poétique minimaliste, aussi bien) de *Boue* :

Creux de la nuit. Patience. Le moment s'étire. On ne retranche rien : on n'ajoute pas. Une sorte de sifflement du silence, une absence de mémoire comme de désir. Seul. (90)

Si la solitude ne se renverse, en l'espèce, ni en repliement narcissique ou solipiste, ni en contemplation ou communion métaphysico-romantique (elle est, du reste, point d'aboutissement plutôt que d'origine, elle épouse un temps étale ou un étalement du temps), c'est – la critique s'y est suffisamment appesanti – que le « je » est chez Émaz systématiquement banni au profit d'un « on », moins collectif, peut-être, qu'indéterminé. On mentionnerait, dans le même sens, formes infinitives, pronoms indéfinis et autres déictiques qui s'apparentent, tout comme chez les deux grands aînés ou « astreignants » que sont Reverdy et Du Bouchet, à des index de désignation pour ainsi dire illocalisable. À la différence du *il* « *douloureusement proche, douloureusement étranger [...]* » que privilégie, non sans l'investir des fascinants prestiges d'un chant profond, le Des Forêts d'*Ostinato*⁶, le *on* d'Émaz voudrait toutefois inclure plus généreusement le lecteur en dehors de toute hiérarchisation des rapports⁷.

Tantôt enfouie, tantôt passée à l'estompe, telle est donc la donnée circonstancielle ou intime. Émaz aime à jouer du néologisme pour

⁶ Paris, Mercure de France, 1997, p. 30.

⁷ Voir l'entretien accordé par le poète à Emmanuel Laugier dans *Le Matricule des anges* (n° 38, mars-mai 2002).

évoquer cette opération de « délavement »⁸, sa façon, écrit-il encore, « d'anonymiser assez pour ne garder qu'une situation impersonnelle » qui, à la différence d'un Reverdy cette fois-ci, ne va pas jusqu'à viser « une sorte d'éternité » (*Lichen, lichen*, 83). L'enjeu – que l'oblitération du singulatif au profit de l'itératif, de même que la pratique d'une écriture notulaire tendant, par définition, à décentrer le sujet, ne sont pas sans innover – est de parvenir au commun (au sens aussi bien de *salle commune* que de *lieu commun*, comme le souligne l'auteur le premier), de for(c)er celui-ci pour mieux jouer de sa *corde sensible*⁹. Ou, pour le dire autrement, d'atteindre non pas tant à une expérience universelle ou généralisable qu'à un soubassement, à un tuf constitutif de l'humain, quand bien même toucherait-on à son point d'épuisement, à son *terminus ad quem* : « ni peur ni larmes/ ou bien c'est plus profond// on est là on sait que ça/ ne sert à rien// c'est en train de finir [...] » (*Os*, 104). Force est de noter d'ailleurs la tournure beckettienne qualifiant cette fin de vie dans son incontournable processualité.

« J'écris au bout de moi [...] », confie Antoine Émaz dans *Lichen, lichen* (73) – rare irruption de la marque de la subjectivité qui, d'une part, intervient dans un contexte clairement autoréflexif et métapoétique (autour de la question du lyrisme critique), et d'autre part creuse précisément l'écart entre sujet et énonciation subjective. Le poète est en cela fidèle à la leçon d'André du Bouchet (modèle longtemps inhibant plus encore qu'inspirateur, qui, à un moment donné, a nécessité lui aussi un mouvement d'opposition et/ou d'éloignement, comme s'il s'était agi pour Émaz d'en venir à écrire *au bout de Du Bouchet*), selon laquelle il importe de se tenir et d'écrire « aussi loin que possible de [s]oi ». C'est ce que rappelle un très bref fragment de *Dans la chaleur vacante*, mais on convoquerait aussi bien ce poème de la première édition du recueil *Air* (1951) qu'Émaz se plaît à citer¹⁰, peut-être parce qu'il a disparu, comme

⁸ Il applique du reste ce même terme à Du Bouchet dans la brève étude qu'il lui a consacrée (*André du Bouchet. « Debout sur le vent », p. 23*). Lequel Du Bouchet évoquait lui-même « la toute-puissance des mots décolorés » (in *Dans la chaleur vacante*, cité par Émaz, p. 34)...

⁹ « Je veux extraire la poésie du banal, mais non pas horizontalement comme certains poètes du quotidien, plutôt verticalement, c'est-à-dire ne rien renier du banal sur les plans de l'expérience ou de la langue, et puis creuser. 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. » (*Lichen, lichen*, 63-64).

¹⁰ Voir l'entretien déjà cité avec Emmanuel Laugier. Dans son *André du Bouchet*, Émaz mentionne également ce poème (*op. cit.*, p. 33), reproduit en tête de la partie « Textes » (p. 46), et renvoie par ailleurs (p. 33) à certaines pages de *Carnet* (Fata Morgana, 1994, p. 115 et 131). On pourrait enfin y adjoindre ces mots issus des *Carnets* (1952-1956) : « ... je n'écris que pour/ me retirer/ que ce que j'ai dit soit comme une grande plage

d'autres, des versions ultérieures, peut-être aussi pour ses ellipses et ses sautes à la limite de l'agrammaticalité : « J'ai cessé de m'aimer. La coquille vide, le corps, oscillerait, retenu un moment par la force de l'habitude, accroché aux mille rainures de l'air ; puis comme il n'y a plus où, s'est effondré. Dégagé de ses vrilles. Et la belle enjambée au-dessus de ce corps où daigne le vent. »

Si, à peine parvenu au mitan de notre propos, ont déjà surgi nombre de figures peu ou prou tutélaires (Reverdy, Char, Beckett, Des Forêts, Du Bouchet, Ponge...), c'est que, nonobstant son idiosyncrasie, sa solitude assumée même parfois, ses demi-teintes et ses demi-tons, son attachement au gris et au neutre, la voix émazienne grésille de voix autres, multiples, que le terme-bannière d'intertexte aurait peine à fédérer. Certes, l'écriture d'Antoine Émaz creuse sa voie à travers la langue et les textes, à l'aune desquels toute voix singulière, toute *poiesis* authentique, se doit plus généralement de se mesurer – que ce soit par vocalises, consonance ou dissonance. Il en va aussi d'un travail tâtonnant, d'un lent cheminement qui n'est pas sans rappeler ce qu'un Francis Ponge (dont on sait qu'Émaz retient au moins le côté *work in progress* de son œuvre, *La Figue* et *Le Savon* en tête¹¹) disait de sa propre activité, comparée à celle d'un (poète) mineur ou encore d'une taupe : non pas exploitation d'un filon, mais laborieuse progression à travers le maquis du dictionnaire. Si ce versant lexicographique n'est guère le fait d'Émaz, on concèdera que l'assimilation de la création verbale à des « matériaux rejetés » ou des « déblais » et de l'œuvre elle-même à une « galerie [...] ouverte dans le roc » plutôt qu'à un « édifice »¹² rejoint en un sens la subtile dialectique qu'Émaz établit – autour de la question de « l'élimination des déchets » auquel tout poète se trouve confronté (*Lichen, lichen*, 38) – entre rebuts ou scories, d'une part, et miettes ou restes, de l'autre. Le *solde* de cette manière de *décompte* – « reste vif quasi rien » (*Ras*, 77) qui n'est peut-être pas sans parenté avec la notion de *lessness* chère à Beckett¹³ – n'est autre dès lors que ce « petit tas » (idiome récurrent) à valeur de vade-mecum de la vie comme elle va, du temps comme il passe. Quoi qu'il en soit, comme le dit aphoristiquement *Lichen, lichen* : « Pas besoin de beaucoup d'espace, si on creuse. » (40).

d'où je me suis retiré » (Paris, Plon, 1990, p. 36). En amont, toujours déjà, Reverdy : « Je voudrais être loin de moi » (in *Plein verre*, 1940).

¹¹ Voir, là encore, l'entretien avec Emmanuel Laugier dans *Le Matricule des anges*.

¹² Réponse à une enquête sur la diction poétique, in *Méthodes* (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. I, 1999, p. 645).

¹³ On sait que c'est ainsi que Beckett traduit l'un de ses textes en prose, intitulé en français *Sans* (1969).

Si Émaz a moins le goût du travail, occulte ou affiché, de la citation que Du Bouchet, il va de soi que des effets de résonance (ou de brouillage) intertextuelle sont perceptibles à travers l'œuvre, à la façon, en quelque sorte, du « bougé » des « possibles » du poème qu'évoque une section d'*Os* aux accents dubouchettiens (85 et 87). Pour s'en tenir à deux exemples empruntés à ce dernier recueil, les syntagmes « cou/coupé » et « flaques de verre » (11 et 132) ne peuvent que renvoyer à Apollinaire et à Reverdy respectivement. Aux voix/es, somme toute très sondables, de l'intertextualité, on pourra toutefois préférer pour « objet d'étude » l'attention extrême que, selon un phénomène d'imprégnation reverdienne, Émaz porte aux voix émanant d'autrui dans un contexte qui ne soit pas de simple interlocution, mais d'écoute alentour, au quotidien. On sera alors à même de mieux apprécier la manière différenciée dont il les laisse, ces voix, se réverbérer au sein de sa propre écriture, et d'envisager la fonction qu'elles revêtent par rapport à sa poétique, notamment comme stratégie complémentaire pour faire pièce à l'effusion lyrique, et symétriquement à l'emploi du *on* comme tentative de « se projeter vers l'autre », de « permettre à l'autre d'aller plus loin en lui »¹⁴. Du chant le plus pur au cri « primal », du quasi-babil (radotages et autres commérages) à l'aphasie (due à l'agonie ou à l'incompétence linguistique) en passant par les nouvelles tragiques, égrenées dans les médias, d'un monde déchiré par les guerres (le Kosovo, par exemple, dans *Ras*), le spectre acoustique ou vocal est certes d'une grande amplitude, mais c'est toujours, on va le voir, des (points) limites de la langue et de la voix qu'il s'agit en définitive.

Reprenons dans l'ordre.

Le chant

Celui, ressuscité par la magie de l'enregistrement, de la défunte cantatrice Kathleen Ferrier, naguère célébrée par Yves Bonnefoy « aux lointains du chant qui s'est perdu »¹⁵. Voix non pas désincarnée, mais articulée problématiquement au corps, de même qu'à la langue (l'allemand et l'italien que l'auditeur ne pratique pas), à la musique, aux images, au jeu, à la vérité, ou encore à la justesse (notion reverdienne par excellence) : « la voix dans son corps » ; « peu importe la musique/ la

¹⁴ Voir, respectivement, les propos recueillis pour la livraison de *Scherzo* consacrée au poète (n° 12-13, été 2001, p. 5) et l'entretien accordé au *Matricule des anges*.

¹⁵ « À la voix de Kathleen Ferrier » (*Hier régnant désert*, 1958). On sait par ailleurs que nombre de poèmes de Bonnefoy, tout au moins dans les premiers recueils, portent pour sobre – et générique – intitulé, « Une voix ».

voix passe la musique à un moment va seule dans son ordre mais ne peut atteindre cet espace sans la musique » ; « ce moment où une voix fait rire et pleurer alors que l'on n'est plus pris par le jeu ». Le tout en prélude, là encore, à des réflexions nourries sur le lyrisme critique, et dans le sillage d'autres voix, parmi les feuilles du prunus agitées par le vent : « voix/ là/ sans rien bouger/ mais leur beauté » ; « voix/ pourtant sans comprendre/ entendre/ leur travail/ voix/ lancées » ; « il n'est pas de voix/ pour ce qui a lieu/ dehors »¹⁶.

Le cri

Celui, plus rare il est vrai, figuré par ce poème de *Fond d'œil*, que l'on pourrait dire à mi-chemin de Munch et de Bacon, d'Artaud et de Michaux (pour ne rien dire ici de l'ombre portée de Beckett...) : « ça reste/ et pèse// une tête/ d'avant les mots/ une bouche/ sans mots/ pour ce qui tord le corps// comme le poids du corps/ tordu/ sorti/ en cri » (29).

Le babil

Celui d'une section à occurrence unique (mais c'est aussi la plus étendue) dans le système sériel de *Ras* qui décline, en les entremêlant, « Fin », « Las », « Là », « Non » et « Seul ». Une section sobrement intitulée « Voix » (82-91) et entièrement composée de bribes de conversation saisies au vol et restituées au style direct, en italique et flanquées de guillemets. Citons, à titre d'exemple, ce très bref extrait : « la vésicule ça c'est fragile/ oh oui/ dès qu'on mange trop riche/ quand c'est un peu fête/ avec sauce et gâteau vous voyez/ alors là ni une ni deux ça y est/ le lendemain/ la vésicule » (*Ras*, 90). Rien de moins poétique (autre effet de « délavement » - de *désaffublement*, disait Ponge dans un autre contexte¹⁷) que cette « voix rayée » (*Os*, 90) à la manière d'un disque creusant sans fin le même sillon, que ce bavardage anonyme à la limite du qu'en-dira-t-on, tournoyant inlassablement autour de tracas quotidiens, tant logistiques que physiques ou mentaux, amplifiés par le désarroi du grand âge, ce « vau l'eau la vie », pour reprendre l'expression, elle-même délibérément babillante, d'une des sections du recueil *Os* consacrées aux « Vieux » (90). Rien de moins poétique, n'était que l'insertion de ces voix parasites radicalise la poursuite d'une esthétique de la banalité et de l'infra-signifiant, sans verser tout à fait dans les tropismes ou la sous-conversation explorés jadis par Nathalie

¹⁶ Ces fragments sont extraits d'un carnet inédit, numéroté 76 et en date du 6 septembre 1998. Je remercie vivement Antoine Émaz de m'avoir autorisé à les reproduire ici.

¹⁷ Voir « Entretien avec Breton et Reverdy » et *Pour un Malherbe* (*Œuvres complètes*, t. I, p. 689, et t. II, p. 46, respectivement).

Sarraute : il serait plus juste de parler chez Émaz d'une écoute du rien, d'une qualité d'écoute visant la qualité du rien¹⁸. Sans céder non plus au pathos facile, à l'ironie condescendante ou à la complaisance sordide¹⁹. On voit que l'esthétique se double ici d'un humanisme : il s'agit, après tout, de s'ouvrir aux voix les plus modestes et les plus désarticulées, les moins éloquentes et les moins éduquées. D'où cette charpie d'oralité souvent asyntaxique ou agrammaticale ; d'où cette impression, aussi, de la nécessité, quasi beckettienne, de continuer à parler face à la sensation plus ou moins confuse d'un étiolement ou d'un effondrement.

Il en va surtout de l'écheveau du temps et de la langue – bobine qui se dévide à vitesse variable, si l'on ose dire. Tantôt, comme à la page liminaire de *Ras*, le processus est de l'ordre de la percolation-coagulation : « on écoute leurs histoires/ on attend/ la fin de l'égouttoir/ de mémoire et de corps qui ne cesse/ d'en finir de finir// on écoute le temps lent/ couler de leurs paroles [...] » (7). Tantôt, c'est comme « une sorte de fuite de langue » (43), ou encore « une pelote de langue défaite » (27), qui définit aussi bien le travail de Pénélope de l'écriture : « on est dans ce qui se défait du temps s'effrite » (32). À moins que l'on soit dans les deux registres à la fois, du côté, disons, de l'éboulement : « [...] sans poids maintenant le temps/ dans la voix/ qui continue// on écoute/ un bruit de débris [...] » (45).

L'aphasie

Celle, finissante, au bord du dernier souffle, de mourants désindividualisés (risquons un néologisme barbare : « débiographisés ») sans pour autant être déshumanisés, au chevet desquels nous convoquent, dans la blancheur plombante d'une chambre d'hôpital par exemple, certaines pages de *Ras* : « on ne sait plus par quel bout/ prendre le corps/ sans défaire déranger// si la voix ne porte plus/ il reste à prendre à bras/ le corps » (section *Fin*, 3, 61). Ou cette amorce de la section « Vieux, 4 » d'*Os* :

dans un très peu d'air qui porte
encore la voix dans le vide
comme un souffle une plainte sourde
après les paroles

¹⁸ Voir dans la section « Vieux, 4 » d'*Os* : « on est replié entier sur l'écoute/ de ce peu d'air/ qui parfois siffle/ comme si manquait du ciel/ dans la chambre » (106). Et déjà dans *Boue* : « là/ dans un rien de paysage/ à l'écoute du rien/ de l'enfoui qui vient/ au travers d'un corps/ épais » (17).

¹⁹ Y compris lorsque la voix de « la vieille qui attend qu'on passe parce qu'il fait trop froid pour sortir avec ce temps "vous n'y pensez pas c'est vite fait une bronchite" » interrompt l'écoute du *Winterreise* de Schubert (*Os*, 99).

mains inertes
posées sur le drap

on attend on écoute (103).

Aphasie encore que celle, débutante, de la jeune élève d'origine algérienne, primo-arrivante (selon le jargon éducatif national d'aujourd'hui) dans la classe du professeur Émaz, qui, dans la langue de Molière, ne sait qu'articuler « je ne » : subjectivité couplée à la négation, inexistence dans la langue ou « défaut de langue à pic » qui, au-delà du drame humain, ne pouvait que retenir le poète qui en fera le titre même d'un texte publié en édition trilingue (*Je ne*, 2001).

Il serait certes loisible – aux fins d'une taxinomie de la voix d'autrui, et plus encore, on l'aura compris, de l'écoute dans l'œuvre d'Antoine Émaz – de poursuivre l'exercice, que ce soit vers les voix/es ou « formes fantômes » (*Os*, 72)²⁰, ou vers celles de l'enfance²¹. Tenons-nous-en, en guise de conclusion, à ce qui pourra paraître constituer l'essentiel, à savoir qu'à travers ces modulations sur l'exténuation, la souffrance, les errements de la voix et de la parole, plus rarement sur sa fulgurante beauté, c'est foncièrement un en deçà ou un au-delà du langage que l'on est conduit à côtoyer : un passage à la limite – y compris, et peut-être surtout, dans un contexte de quotidienneté et/ou de banalité. Autant de moments à la fois éphémères et extrêmes de dépassement ou d'*outré-passement*, au sens où, pour Émaz, la voix de Ferrier « outre-passe la musique »²². Moments indicibles, aussi, où « un extrême de voix rejoint un extrême de vie »²³ et, ce faisant, touche à la mort – *passer-outre* suprême ou mouvement de résurgence qu'Émaz suggère parfois par un rapprochement paronomastique entre mots et morts. Ainsi, dans ce très beau moment méditatif de *Boue* :

Retour de ce soir-là et cette parole sans berges ; les mêmes débris passent,
lents. Dans sa voix, on entendait parfois quelque chose de sourd qui
bougeait sans qu'on puisse distinguer. On attendait. Une fois de plus,

²⁰ La très juste intuition d'Yves Charnet portant sur « une pression du fantastique » qui fait de certains textes d'Émaz « un théâtre d'obsessions » où défilent « des fantômes en souffrance » demanderait à être prolongée (« Il ne faut pas s'affoler », in *Scherzo*, p. 80-81).

²¹ Ainsi dans *Os* : « loin sous les mots le silence épais d'être même pas de vivre un en-deçà de langue un silence où se compactent l'enfance et ce qui nous fait tels que l'on ne peut pas dire » (95). *Ras* évoquait déjà « cette saleté qui remonte et pèse dès qu'on fait les comptes d'enfance » (78).

²² Carnet 76.

²³ *Ibid.* On se souvient que le tombeau de Bonnefoy fait de l'incomparable interprète de Mahler une familière des « [...] deux rives, / L'extrême joie et l'extrême douleur. »

autrement, on entendait les mots les morts ; c'était simple comme écouter ce qui remonte pour presque plus personne.

Autant boue que poussière ou sable, c'est égal.

Vent fort qui lève, soufflant le sable. Et malgré lui, les dunes. (27)²⁴

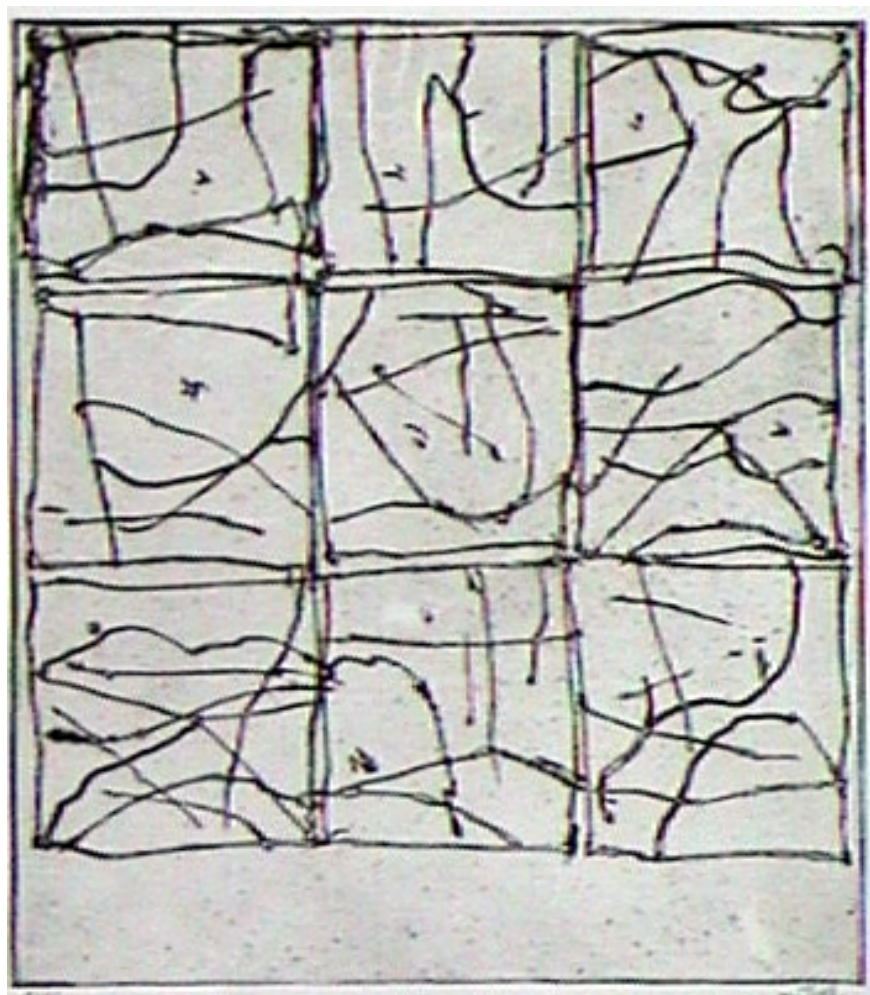
De manière ultime, pour la poétique d'Antoine Émaz comme pour notre propos, la réélaboration de la voix aux limites – voix d'outre-tombe, voix d'outre-écriture – passe par une redéfinition de la naguère sacro-sainte mort de l'auteur (que, pour sa part, le Ponge de *La Fabrique du pré* ou de *La Table* situait plus volontiers du côté de la graphie – de la signature et de l'épithaphe) :

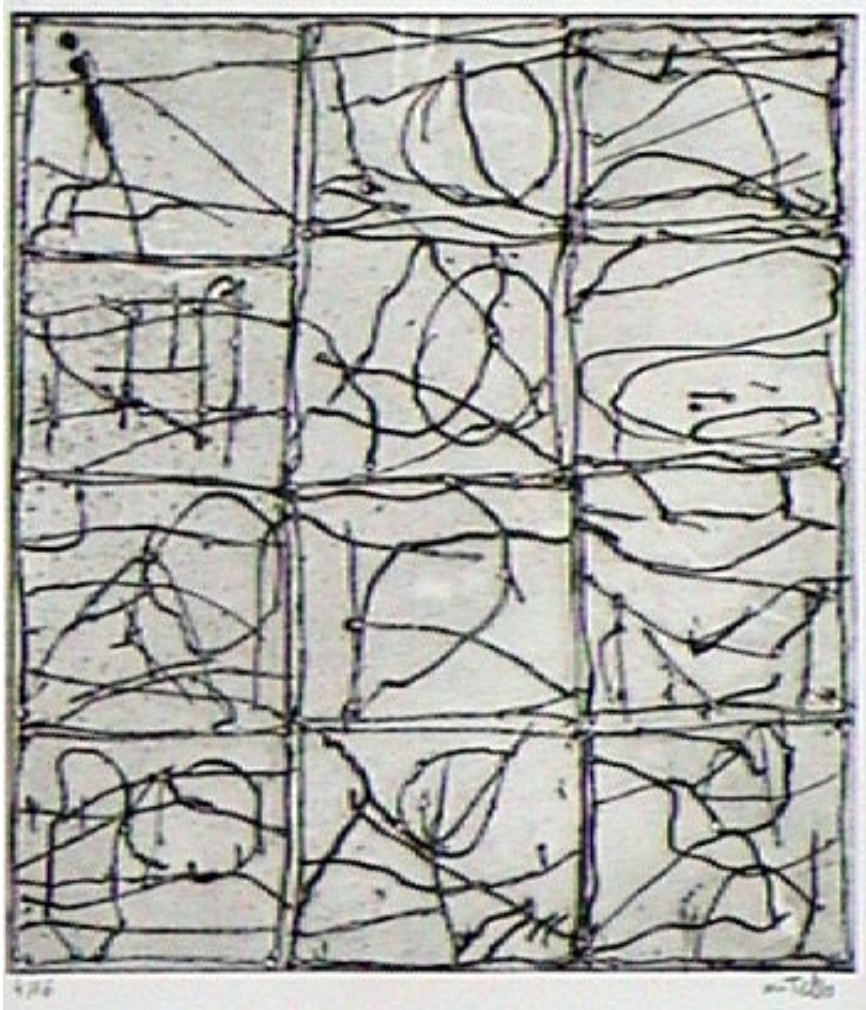
L'important n'est pas le style, mais la voix. Ce n'est pas simple changement d'étiquette. Le style est du côté de la reproduction ; je deviens visible parce que je me répète. La voix est du côté de l'ouvert ; elle ne sait où elle va ; parfois elle tourne en rond, cesse d'avancer, poursuit son ajustement à rien d'autre qu'elle-même. 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. La voix, c'est peut-être ce qui se lève au bout des pages, quand l'auteur meurt (*Lichen, lichen*, 27).

La voix, ou l'horizon spectral du « vivre-écrire » (*ibid.*)...

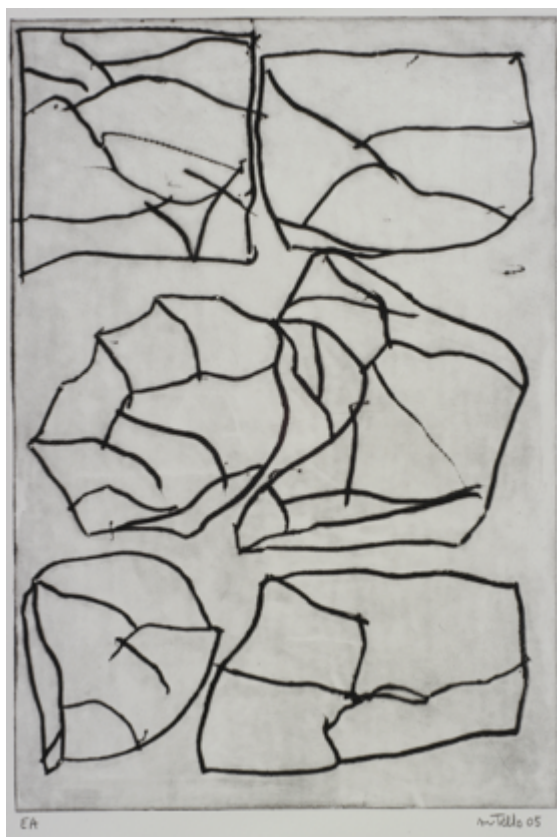
²⁴ Voir aussi, dans le même recueil, cette page où sourd « le bruit des morts » : « Là, ailleurs, les tombes ne ferment pas ; les morts passent dans le vent et font bouger les herbes en une sorte de geste. » (34).

Monique Tello
Gravures









EA

2011.05



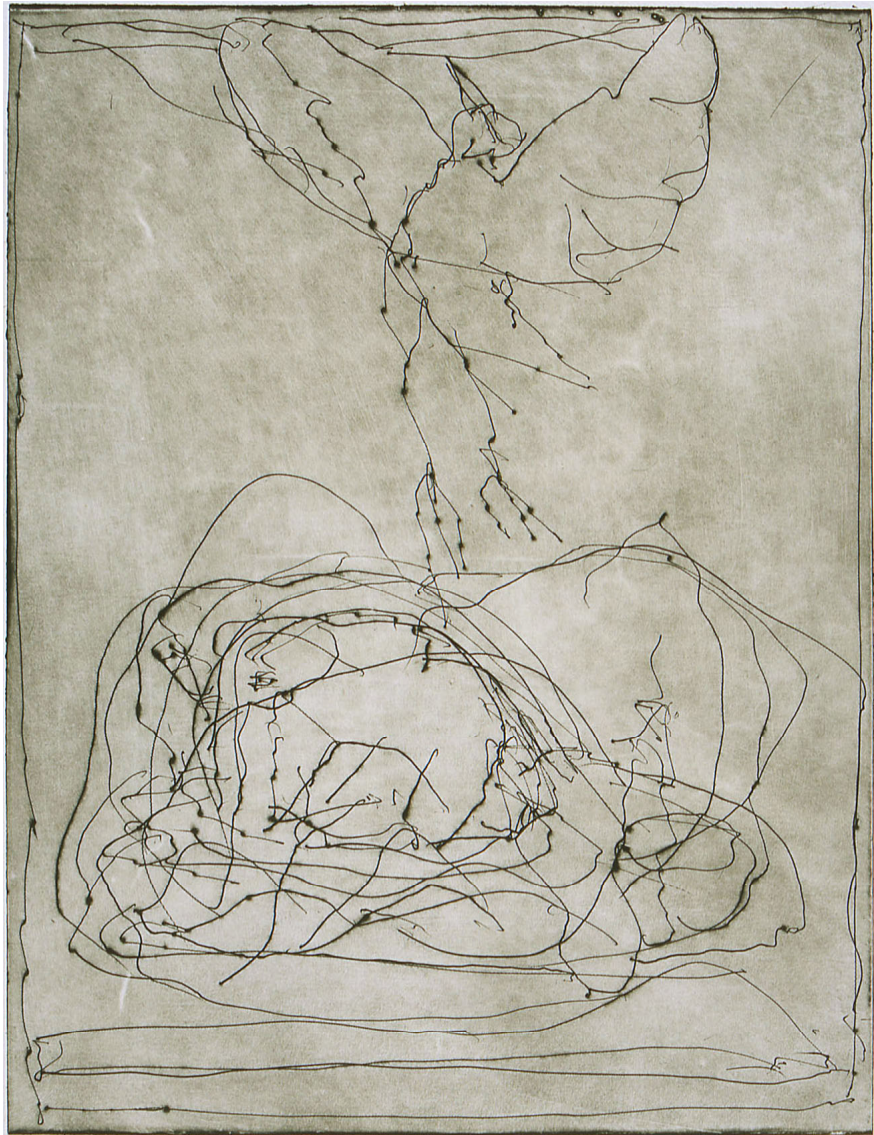
4/16

mitello 04



EA

mtello 04



EA

mTello 04





14/14

m. Tello

Antoine Émaz
Poèmes

Gris

temps de toussaint

chacun ses morts
aimés ou pas

cette terre dedans
qui bouge

ils passent
on ne les retient pas
poussés par un petit vent
dans la mémoire qui tourne
molle

pas de scènes
juste des figures
des ombres faites
de poussière ou de sable
des formes des contours

une façon de survivre encore
dans quelques têtes
un peu de temps
sans faire d'histoire

être là sans
gêner ni aider
pas d'anges bons ou mauvais

émergent des visages
on les reconnaît
ils se défont
les uns après les autres
rejoignent le flou
la pâte interne
la boue

on recale sur le jardin
le matin
la lumière qui monte
entre les arbres

le bruit d'un train
ou celui d'un engin de chantier
deux rues plus loin
ou les oiseaux

on prend une cigarette
on se fait un café

la journée est devant

Lopin

on marche dans le jardin calme

il y a peu à dire

seulement voir la lumière
sur la haie de fusains

un reste de pluie brille
sur les feuilles de lierre

rien ne bouge
sauf le corps tout entier

une odeur d'eau
la terre acide

les feuilles les aiguilles de pin
tombées

silence
sauf les oiseaux

marche lente
le corps se remplit du jardin
sans pensée ni mémoire

accord tacite
avec ce bout de terre
rien de plus

ça ne dure pas
cette sorte de temps

on est rejoint
par l'emploi de l'heure
l'à faire

le corps se replie
simple support de tête
à nouveau les mots l'utile

on n'est pas une île

on rentre

on écrit
ce qui s'est passé

il ne s'est rien passé

Bout

Fatigue. Mot pour corps, en tas.

Limite atteinte, sans héros. On n'a rien voulu passer, outrepasser, on est là, on est laissé là quand se retire ce qui exige autour, et creuse du vide dedans.

Fatigue. On peut encore penser du possible, mais le corps freine des quatre fers, ferme les yeux, n'en veut plus. À bout, parce que trop. À peu près.

Poids. On a peut-être tort de chercher d'où il vient. Poser le corps comme un sac de patates ou un pack de vittel. Simplement vivre, continuer. Comme si cela faisait partie du lot, avec respirer. Pas si simple.

Fatigue du jour fait, bien sûr, mais tout autant dedans celle empilée des semaines d'avant comme un lest que l'on ne pose repose pas plus que le sommeil n'efface toute l'ardoise quotidienne. Passoire lente de la nuit, il en reste encore le matin, tamis trop fin, on remet à demain. Faudrait purger tous les circuits du corps, remettre à neuf le sang, et compteur à zéro repartir... On continue dans la crasse accrue, la rouille et l'enlissement dans l'ornière d'un vivre sol mou, pénible et lent pour la marche. Sisyphe vieux, vers quel mieux ? On laisse filer, on n'est plus là pour personne, on, lâche. Et continuent seules de tourner en tête des images comme de vieilles mouettes et des poèmes comme des boîtes à musique dont le mouvement faiblit, finit par dérailler avant la fin du temps des cerises. Dors, carcasse, abats-toi, tu n'y peux plus rien.

Bibliographie

Livres

1) Poèmes

- En-deçà*, éditions Fourbis, Paris, 1990.
C'est, éditions Deyrolle, 1992.
Peu importe, éditions Le dé bleu, Chaillé-sous-les-ormeaux, 1993.
Entre, éditions Deyrolle, 1995.
Boue, éditions Deyrolle, 1997.
Sable, éditions Tarabuste, Saint Benoît du Sault, 1997.
Soirs, éditions Tarabuste, Saint-Benoit du Sault, 1999.
RAS, éditions Tarabuste, Saint Benoît du Sault, 2001.
OS, éditions Tarabuste, Saint Benoît du Sault, 2004.

2) Autres écrits

- Lichen, lichen*, notes sur la poésie, éditions Rehauts, Paris, 2003.
André du Bouchet, essai, éditions Jean-Michel Place, col. Poésie, 2003.
Obstinément peindre, éditions Le temps qu'il fait, Cognac, 2005.

Plaquettes et livres d'artistes : poèmes

- Poème en miettes*, avec Robert Christien, éd. Tarabuste, Saint-Benoît-du-Sault, 1986.
Deux poèmes, éd. Tarabuste, Saint-Benoît-du-Sault, 1987.
Poèmes communs, éd. Echoptique, Les Herbiers, 1989.
Poème carcasse, éd. Tarabuste, Saint-Benoît-du-Sault, 1991.
Poème sur un petit pan de nuit, éd. Le pré de l'âge, Ternay, 1991.
Poème, l'élan l'impact, avec Pierre Emptaz, éd. Les petits classiques du grand pirate, Paris, 1991.
La nuit posée là, avec Anik Vinay, éd. L'Atelier des Grames, Gigondas, 1992.
Poème : trois jours l'été, avec Sophie Bouvier, éd. PAP, Lausanne, 1992.
Poème, va, éd. De, Lille, 1993.
Poème serré, avec Marie Alloy, éd. Le silence qui roule, Sandillon, 1993.
Poème, temps d'arrêt, avec Marie Alloy, éd. Le silence qui roule, Sandillon, 1993.
Poème corde, éd. Tarabuste, Saint-Benoît-du-Sault, 1994.
Fond d'œil, éd. Théodore Balmoral, Orléans, 1995.

Voix basse, avec Marie Alloy, éd. Le silence qui roule, Sandillon, 1995.
De près, de plus loin, avec Jean-Marc Scanreigh, chez l'artiste, 1996.
Personne, avec Guillaume Guintrand, éd. Unes/détroits, Draguignan, 1996.
Poème, Loire, avec Bernard-Gabriel Lafabrie, éd. Imprimerie d'Alsace-Lozère, Paris, 1996.
A, avec Pascale Willem, éd. Noir d'ivoire, Carcassonne, 1997.
Sans faire d'histoire, avec Jean-Marc Scanreigh, chez l'artiste, 1997.
Donc, avec Joël Leick, éd. Dana, La Chapelle Chaussée, 1998.
Sang, avec Jean Chollet, éd. V. Rougier, Port de Couze, 1998.
Ciel bleu ciel, avec Matthew Tyson, éd. Imprints, Crest, 1998.
Soir, avec Anne Slacik, chez l'artiste, 1999.
Un de ces jours, avec Jean-Marc Scanreigh, chez l'artiste, 1999.
D'une haie de fusains hauts, avec Marie Alloy, éd. Le silence qui roule, Sandillon, 2000.
Nuit d'eau, avec Mikyung Jung, éd. Balthazar, Aix-en-Provence, 2001.
« Je ne », éd. Verlag im Wald, 2001.
Vent, voix, avec Jacky Essirard, éd. Les petits classiques du grand pirate, Aubervilliers, 2002.
K-O., éd. Inventaire-Invention, Paris, 2004.
Petite suite froide, avec Anik Vinay, éd. L'Atelier des Grames, Gigondas, 2005.

NU(e) 33
Septembre 2006

Comité directeur
Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio

Numéro coordonné
par Philippe Grosos

Conception graphique
Danielle Pastor

ASSOCIATION NU
29, avenue Primerose 06000 NICE