



DU STYLE À LA MANIÈRE: ÉCHAFAUDAGE RYTHMIQUE DANS UN POÈME D'ANTOINE ÉMAZ

Sandrine Bédouret-Larraburu

► To cite this version:

Sandrine Bédouret-Larraburu. DU STYLE À LA MANIÈRE: ÉCHAFAUDAGE RYTHMIQUE DANS UN POÈME D'ANTOINE ÉMAZ. *La Licorne - Revue de langue et de littérature française*, 2012, Dans l'atelier du style, du manuscrit à l'oeuvre publiée, 98, pp.221-235. hal-02088371

HAL Id: hal-02088371

<https://univ-pau.hal.science/hal-02088371>

Submitted on 2 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DU STYLE À LA MANIÈRE : ÉCHAFAUDAGE RYTHMIQUE DANS UN POÈME D'ANTOINE ÉMAZ.

Sandrine LARRABURU-BÉDOURET

Cela fait des années que je ne recherche plus l'élégance, mais l'expressivité. C'est sans doute pour cette raison que l'éloge du « style littéraire » m'irrite comme un dandysme d'écriture assez creux et sans nerf.

Antoine Émaz, *Cambouis*¹, p. 7

Ces mots ouvrent le journal de bord que constitue *Cambouis*, dernier ouvrage publié par A. Émaz et postulent son refus du style, envisagé comme valeur. Le poète aime à qualifier sa poésie de poésie du peu : les titres « Poèmes en miettes », « En deçà », « Boue », « K.-O », « OS » affichent d'emblée leur souci d'économie d'écriture. A. Émaz refuse le lyrisme, la grandiloquence et sa stigmatisation du style littéraire relève du refus d'une norme stylistique, ce qui n'empêche pas les critiques contemporains de s'interroger sur les caractéristiques d'un style Émaz, en tant que manifestation de sa subjectivité.

C'est à la fin d'un séminaire² sur les œuvres poétiques d'A. Émaz, où nous travaillions précisément sur les moyens de cette économie que j'ai eu envie de consulter les brouillons du poète. Très gentiment, celui-ci m'a envoyé quatre états parmi les cinq versions existant d'un poème daté du 08.09.06, intitulé « Fatigue » dans la cinquième version, avant d'être publié sous le titre « Corde 4 » dans *Peau*, chez Tarabuste, en 2008. Outre ces brouillons tapuscrits, raturés, corrigés puis retapés successivement, j'ai bénéficié des analyses critiques de l'auteur sur l'écriture de ce recueil par l'intermédiaire de *Cambouis*, cahiers de réflexion contemporains de l'écriture des poèmes de *Peau*³, qui est ainsi partiellement commentée.

A. Émaz accorde une grande importance aux questions rythmiques dans l'élaboration de son écriture : la forme musicale adoptée et réinventée à chaque poème entre dans la définition d'un « style » propre au poète. Aussi l'analyse des brouillons successifs de « Corde 4 » a révélé que les suppressions, les déplacements et les ajouts visaient à modifier, améliorer le rythme du poème, conçu à la fois comme mouvement, au sens de Benveniste, et comme musicalité. De cette analyse, il ressort que les premières versions (disons les deux premières essentiellement) sont caractéristiques d'un style, au sens où il est reproductible, au sens où il est analysable et analysé par les critiques : le dénuement, les formules assez neutres, les vers courts y sont cultivés. Un premier travail de réécriture va constituer à supprimer ces vers trop caractéristiques alors qu'un second va consister à étoffer les vers pour leur donner une meilleure résonance rythmique. À partir d'une étude génétique de ce poème, nous voudrions montrer que cette écriture en mouvement s'affranchit d'un style, qui se constitue dans une œuvre maintenant reconnue, au profit d'une manière, d'une version à l'autre.

Après avoir présenté le recueil, nous réfléchirons au travail génétique d'A. Émaz pour voir comment il retravaille ce qui a pu être relevé comme des traits de style propres par ses commentateurs au profit d'une manière qui serait une individualisation en construction, historicisée, dialectiquement opposée au style figé.

LA POÉSIE D'ANTOINE ÉMAZ : DE LA PEAU ET DES OS.

Dans *Cambouis*, Antoine Émaz avoue ses difficultés à donner un titre à ses recueils :

Il est difficile d'édifier un livre de poèmes parce que chaque poème échappe, même s'il entre en résonance avec d'autres. Quand j'arrête une période, *Peau*, par exemple, je constate a posteriori ces forces motrices. Je peux les signaler par un titre, mais ce n'est pas nécessaire. Dans les carnets, il n'y a jamais de titres. Ce sont des trajets d'écriture, voilà tout.⁴

¹ ÉMAZ A., *Cambouis*, Seuil Déplacements, février 2009. On abrègera ce titre en C. dans la suite de l'article.

² Séminaire ayant eu lieu à l'université de Pau, au centre de poétique. Cette réflexion s'est achevée par un colloque : LE GALL J. (textes réunis et présentés par), *Actes du colloque A. Émaz, tenu les 13 et 14 mars 2008, à l'UPPA, Supplément Triages*, Tarabuste, 2008.

³ ÉMAZ A., *Peau*, Tarabuste, 2008.

⁴ ÉMAZ A., *Cambouis*, p. 171.

Aussi le titre « Peau » est-il moins un titre thématique qu'un titre méthodologique : la peau c'est la surface de contact entre le réel et le perçu. Mais c'est aussi ce qui maintient en vie, une sorte de lien vivant, quand il ne reste plus que la peau et les os⁵. Le projet – le trajet d'écriture de *Peau* c'est « se décharner, réduire. La façon de faire importe peu, réduire jusqu'à ce qui rejoint. » (C. p. 41), ce qui joint les mots au réel, le vivre au langage.

Le titre du recueil met donc en valeur la tension qui parcourt l'ensemble du recueil, par ailleurs conçu comme une séquence historique, *Peau* correspond à « 2 années cumulées d'écriture » (C. p. 188), achevées au 31.12.06.

De la même manière, les poèmes commencent par une date, ce qu'Antoine Émaz justifie ainsi :

La date ne signale pas la fin du processus d'écriture, mais son début, le jour du premier jet. Dater, c'est croiser histoire intime et histoire collective, dire quand le choc a eu lieu, que ce soit l'attentat contre le World Trade Center ou l'éclosion de la glycine. Quel choc a décidé de la survenue des mots, voilà ce que je date. Et peut être que cette circonstance restera illisible parce qu'elle signale un accident domestique, ou qu'elle sera trop lisible parce que rappel d'un événement marquant. Cela n'a pas d'importance. (C. p. 61)

La date apparaît comme un processus d'ancrage, du quotidien, du vivre au langage ; si bien qu'elle n'a aucune importance en soi ; le poète définit ces dates comme les os du recueil, l'intangible formel et structurant :

La question de la datation n'est pas cruciale. Elle fait partie du dispositif mais, pour bon nombre de poèmes, elle accompagne seulement une biographie complètement trouée. Les os d'une vie, d'une période, voilà ce qu'indiquent les dates. Et croiser les poèmes avec des événements biographiques est assez inutile, sauf exception. Y voir plutôt une tension entre trace et disparition : le poème surgit d'un continu d'écriture quotidienne dans le carnet, et en même temps, il s'en émancipe. La date dit cette tension. (C. p. 63).

Les poèmes de *Peau* apparaissent de manière chronologique du 18 sept 05 au 19 janvier 07, et peuvent être lus dans cet ordre, mais le lecteur peut également adopter une lecture thématique. Le recueil est décomposé en grandes parties. Dans *Cambouis*, le poète avait initialement prévu cinq séries : Limite, De tête, Jardin, Mémoire, Usé, tout en confessant que « pas mal de poèmes sont limitrophes d'une série à l'autre, cette organisation est un peu artificielle. » (C. p. 178). Ces grands ensembles ont été renommés pour leur publication ; ils s'inscrivent dans les paradigmes thématiques *trop, seul, vert, lie* et *corde* par ordre d'apparition, et sont suivis d'un numéro, chaque série comportant 6 poèmes. Ces 5 séries comportent un titre monosyllabique, puisé dans les différentes catégories grammaticales : nom, adjectif, adverbe, choisi sémantiquement à la fois pour sa dénotation et ses connotations.

Le premier brouillon présente un poème sans titre, uniquement daté, date qui sera conservée dans toutes les versions puisqu'elle est l'inscription de l'émotion. Le titre « Fatigue 4 » apparaît dès la deuxième version corrigé en « Fatigue 5 » sur le même état jusqu'à la cinquième version intitulée « Fatigue » sans chiffre. Dans *Peau*, il devient « Corde 4 ». On en conclut que la série « Fatigue » ne correspond pas strictement à la série « Corde », peut-être à cause des dénotations du terme. Si l'on cherche à justifier ce changement de titre par des traits stylistiques propres au poète, on soulignera d'abord que « corde »⁶ est plus court que « fatigue ». Sémantiquement, le mot inclut l'idée de tension, qui constitue la dynamique de la poétique d'A. Émaz alors que « fatigue » révèle un état. De plus, la polysémie connotative du terme correspond au souci de densité qui caractérise le « style » d'A. Émaz, style que nous concevons ici comme des traits reconnaissables, plus ou moins posés en système par le poète, dans ses essais notamment, ou dans ses réflexions poétiques, ou par ses commentateurs a posteriori.

Dès « Corde 1 », on voit comment le réseau isotopique du poème a permis la correction du titre de la section « Fatigue » en « Corde » : « Fatigue », « Limite atteinte », « Fatigue », « Poids » initialisent les paragraphes. Ce qui fait vivre-écrire c'est la tension qui se matérialise dans une corde imaginaire, symbolique, si bien qu'en l'absence de tension « on laisse filer, on n'est plus là pour personne, on, lâche. » On lâche la corde mais par la ponctuation « on » est lâche. La corde crée un réseau sémantique qui condense un ensemble d'images et d'effets en un minimum de mots simples. Dans « Corde 2 » « reste la fatigue » au deuxième vers. Si l'on perçoit dans « Corde 3 » la fatigue liée à la saison hivernale, la corde jaillit avec l'expression « bâter l'âne d'écrire », qui fait du poète un bête de somme, harassé par le nécessaire

⁵ ÉMAZ, A., *OS*, Tarabuste, 2004. Le poète a lui-même souligné la polysémie du titre : os mais aussi Ouvrier Spécialisé.

⁶ Notons par ailleurs que « Corde » et « Poids » étaient déjà des titres de poèmes dans *De l'Air*, le dé bleu, l'idée bleue, 2006.

fardeau de l'écriture, attaché au bout d'une corde qui se tend ou se distend au gré du vivre. Dans « Corde 4 », la fatigue est liée à la dérive et s'inscrit dans l'isotopie du navire détaché de sa corde : « marée basse », « échoué / sur une longue plage de sable ». Dans « Corde 6 », resurgit la thématique du poids qui agit sur la corde : « le corps pèse / son poids d'os et de chair / sa fatigue à porter », qui fatigue. La corde sert aussi à étendre le linge⁷, thématique chère au poète :

du jour on lave vite

en mots comme on peut (« Corde 2 », *Peau* p. 52)

« Corde » introduit enfin la thématique de la musique :

parfois le fil se tend

jusqu'à une musique pauvre

une seule corde

basse (« Corde 6 », *Peau*, p. 126)

Le glissement peut alors s'effectuer de la musique à la langue : « Ce qui continue de me toucher et de m'intéresser chez Beckett, c'est la corde de la langue : à la fois l'usure et ce qui tient. Et son humour. Et sa profondeur non didactique » (C. p.155). La corde de la langue est conçue comme le lieu de prédilection de l'équilibriste : « si j'écris souvent le soir, c'est sans doute parce que c'est le moment où se détend la corde du jour » (C. p.161). Le titre « corde » crée un ensemble de directions par le biais de ses sens connotatifs : s'allient l'instant, la musicalité, la tension subie par la fatigue et le poids. La correction du titre s'explique par le souci d'une densité sémantique. La densité, l'économie, l'utilisation de l'espace, du blanc, la préférence accordée au substantif sont autant de caractéristiques de l'écriture d'A. Émaz, qui postule la primauté accordée au rythme. Comment le poète construit-il ces rythmes ? Peut-on définir un style « A. Émaz » ?

LE REFUS D'UN STYLE LITTÉRAIRE.

Éric Bordas lorsqu'il étudie les occurrences du mot « style » en contexte, définit, dans le paragraphe « L'école des Lettres », le style ainsi :

de toute évidence, le style c'est la variante et, génétiquement, l'« écriture », comme processus de transformation, de transmutation, commence avec la rature. L'idée d'un style naît avec la possibilité d'un choix qui doit permettre de mieux prendre en charge le contenu de la pensée ou de l'émotion, appelé « expression », par opposition à la « représentation » d'un objet : dire « une importante découverte » plutôt qu'« une découverte importante » est un choix, conditionné, en principe, par une opposition de type *caractérisation subjective / caractérisation objective*, mais révélant la liberté du sujet parlant, son degré d'implication dans son énonciation, et donc son style.⁸

Le style est donc l'expression d'un choix qui permet d'identifier une individualité littéraire :

De près ou de loin, toutes les théorisations de l'objet style se ramènent à l'idée suivante : « Le style est, dans l'écriture, l'inscription d'une individualité ou bien la marque d'un genre ou d'une époque ».⁹

Comment alors définir le style Émaz ?

Michel Collot¹⁰ le définit comme un art pauvre au sens où il fait « le choix d'une langue dépouillée, le refus de recouvrir le manque d'ornements bariolés. ». La lecture des poèmes d'A. Émaz dans des éditions successives montre que le poète peut être considéré comme « un poète à ellipses », poète qui œuvre pour le dénuement et la simplicité, pour un art proche de l'expérience sensible du quotidien.

Pour Valéry Hugotte, c'est une poésie *de peu* :

⁷ « Lessiver. La langue, le monde, la peur, le mur, avant que d'être à son tour carcasse lessivée. Et lessiver est double à plusieurs titres : d'abord double car l'ancienne lessiveuse connaît de surcroît la modernité, le lave-linge, la double lessiveuse conjugue l'ancien et le moderne ; puis lessiver est double comme deux globes oculaires roulent, lavent, parfois délavent le monde, la langue, le mot, pour les réenchanter. Si l'on a choisi la lessiveuse, c'est en raison des occurrences directes ou imagées du lexique qui s'y rapportent : « laisser tourner jusqu'à / épuiser »⁷, « la mer n'aide pas on entend son bruit / de fond de mémoire sans cesse / sa lessive habituelle » (DA, 33), « lave lave / pluie de septembre / lave tout le jardin la tête qui peine cure la mémoire » (DA, 52), « on fait tourner le sang / au ralenti » (DA, 58), « en fin de cycle / on reprend pied / vidangé d'une mémoire / et du ciel / comme lavé de tout de soi » (DA, 56), « cette boucle imprévue ou spirale / jusqu'à la verticale du temps » (DA, 79), « ça tourne dedans »⁷, « boue ressassée / malaxée marmonnée » (RAS, 46). » LEFORT R., « La double lessiveuse d'Antoine Émaz », *Triages Actes du colloque Antoine Émaz*, Tarabuste, p. 105.

⁸ BORDAS É., « Style "un mot et des discours", éditions Kimé, 2008, p. 57.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰ COLLOT M., « Émaz et Reverdy : Le lyrisme de la réalité », *Triages Actes du colloque Antoine Émaz*, Tarabuste, p. 15.

Je veux dire la syntaxe minimale, volontiers elliptique, qui semble se défier des emboîtements complexes, des étourdissantes arabesques des belles phrases périodiques ; et l'étendue des blancs sur la page qui laissent résonner chaque vers [...], les répétitions aussi, ce ressassement caractéristique [...] cette simplicité enfin, affirmée d'emblée par le titre monosyllabique.¹¹

Cette poésie, apparemment simple est bien le résultat d'une quête affirmée :

Le poème c'est ce qui reste.

Méthode. Commencer peut-être par saper la confiance en soi, se vider, réduire la vanité, ne plus savoir. Ecrire. Ensuite, casser l'écrit, et trouver dans les miettes qui restent de quoi encore écrire, parce que ce sera ça ou rien.¹²

Le style d'Antoine Émaz se veut épuration, lessivage. Dans *Cambouis*, le poète n'hésite pas à s'appuyer sur Boileau « Ajoutez quelquefois, et surtout effacez » (Boileau, *Art poétique*). Juste. On n'a jamais fini d'enlever du trop. » (C. p.93)

La première version de « Corde 4 » est sans surprise la plus longue : elle comporte 60 vers alors que la version définitive n'en contient que 42. Près d'un tiers du premier jet a donc été éradiqué. Le poète s'en explique dans *Cambouis* :

Premier jet. Importance peut-être plus grande qu'avant d'une sorte de tissage sonore : pas seulement mètre et rythme, mais aussi échos, assonances, allitérations, rimes parfois... [...]

Premier jet. Il peut y avoir des séquences qui sont nulles, comme des pauses, des répétitions, de simples prolongements, une sorte de bourre. Séquences à éliminer ensuite, elles ne sont là que pour permettre à l'écriture de continuer, pour ne pas perdre le fil.

La première version est composée d'un ensemble de vers libres, séparés de temps à autre par des espaces. Le premier jet fait apparaître 8 séquences. Au stylo rouge, le poète a redécoupé ces séquences en 4. La copie « propre » de la version 2 révèle qu'à la deuxième version, le poème a trouvé sa structure définitive : 4 séquences, 1 par page.

L'essentiel du travail de correction est un travail de suppression ; là encore l'exemple de « Corde 4 » est révélateur d'une méthode générale :

En fait, le plus souvent, le boulot décisif se fait en passant de la version 1 à la version 2, parfois 3. Dégrossissage en quelque sorte. Au-delà, c'est du lissage, de la finition, des détails. Si cela peut aller à des versions 7 ou 8, c'est un effet de loupe dû à la possibilité avec l'ordinateur de sortir chaque fois une version impeccable intégrant une correction, même minime. Si je travaillais encore à la machine à écrire, j'aurais accumulé les corrections des versions 4 à 8, avant de retaper le tout. Les choix qui fondent le poème se clarifient sur les trois premières versions. (C. p. 111).

Ainsi de la version 1 à la version 2 :

Vers supprimés sur la version 1 (V1) (nombre de vers supprimés / nombre de vers de la séquence)	Vers supprimés sur la version 2 (V2) (nombre de vers supprimés / nombre de vers de la séquence)
Séq 1 : 3 / 11 « l'œil vide », « bien sûr », « on sait »	Séq 1 : 1 / 8 « neutre »
Séq 2 : 0 / 6	Séq 2 : 5 / 16 « c'est » « le corps attend » « comme si » « bien sûr » « rien »
Séq 3 : 0 / 8	
Séq 4 : 9 / 11 vers supprimés : « on ne repose pas / dans le neutre / ce n'est pas vivre / on attend / sans désir de finir / le temps coule autour / on ne voit passer / bouger / qu'une lumière vide »	
Séq 5 : 0 / 8	Séq 3 : 2 / 14 « on n'a rien demandé » « simplement »
Séq 6 : 0 / 8	Séq 4 : 1 / 10 « plate »
Séq 7 : 0 / 6	Séq 3 ¹³

¹¹ HUGOTTE V., « De peu », *Triages Actes du colloque Antoine Émaz*, Tarabuste, p. 133.

¹² ÉMAZ A., *Lichen, lichen*, éditions Rehaut, 2003, p. 15.

De ces vers supprimés, on retiendra que ce sont des vers « simples », souvent constitués d'un seul mot. Le poète raie les répétitions « bien sûr », « rien » « neutre » au sein du même poème, et au sein de l'œuvre poétique. Les expressions supprimées étaient déjà relevées comme caractéristiques du style du poète ; Michèle Monte¹⁵ dans une étude scrupuleuse d'*Os*, publié en 2004, commente l'utilisation du pronom sujet « on » et note qu'il est le plus fréquemment sujet de : « regarder, voir, ne pas voir, entendre, sentir, tousser, être là, être debout, attendre, rester, entrer, avancer, aller, arriver, se perdre, sortir, écrire, faire, dire, fixer, savoir (et surtout ne pas savoir), croire, se demander. » Or sur les vers supprimés, 3 des 4 verbes conjugués avec « on » font partie de ce paradigme.

Reste « on ne repose pas », verbe appartenant à la même isotopie du mouvement, construit à la négative, de manière caractéristique chez A. Émaz. Michèle Monte note également la surabondance des modalisateurs qui marquent la présence du narrateur comme « bien sûr » supprimé à deux reprises, de « rien », du présentatif « c'est ». De toute évidence, c'est ce qu'A. Émaz a essayé de gommer de la première version à la deuxième. Il n'y aura qu'une seule suppression ensuite de la version 2 à la version 3 : « rien qui pèse », qui rappelle insensiblement d'autres vers « « reste un poids vide »¹⁶, « le jour est sans poids »¹⁷, par exemple. L'image de l'œil a longuement été exploitée notamment dans « Yeux-billes », le premier poème de *De l'Air*. Pour M. Monte, « on aurait donc tendance à verser tous les traits de langue que je viens de décrire et qui singularisent si fortement l'écriture d'Antoine Émaz tout entiers dans le pôle du manque, de l'écriture négative. »¹⁸ Les corrections du poète montrent qu'il cherche à s'éloigner de cette écriture négative, inhérente au premier jet. Il s'agit également de lutter contre la tentation nihiliste et d'affirmer l'importance de la sensation, comme tension de vivre-écrire. L'autre motivation au travail d'élitage est rythmique, ce qu'explique ainsi le poète :

L'essentiel du travail de correction consiste à réduire, à densifier, surtout lorsqu'il s'agit de vers court. Accroître la résonnance 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.¹⁹

La préoccupation rythmique est fondamentale chez le poète qui joue à la fois des vers très courts « rugueux » et d'une prose qu'il qualifie de « boueuse ». « Corde 4 » ne comporte que des vers libres, courts. Cependant, M. Monte remarque que, dans le recueil *Os*, « malgré la brièveté globale des vers, les vers réduits à un seul mot restent rares : un seul par poème généralement, deux ou trois tout au plus »²⁰. On remarque que 5 vers d'un seul mot ont été supprimés au cours des différentes versions et que la majeure partie des modifications de vers vont dans le sens d'un rallongement, ce qui semble contredire la théorie du poète, mais qui manifeste l'attention particulière accordée aux rythmes.

Dans ce travail de lecture des brouillons, il nous a paru intéressant de montrer comment Antoine Émaz semblait prendre des distances par rapport à « son propre style », c'est-à-dire, sa poésie du peu, minimaliste. Même si ses essais prônent l'effacement, le gommage, il s'agit d'effacer ce qui est « trop reconnaissable » parce que déjà entendu. Ces ratures se font également au profit de la musicalité : pour Antoine Émaz, le vers très court a une fonction précise, de ralentir, de freiner²¹, il faut donc en ménager les effets. C'est pour cela que dans un deuxième temps, le travail de réécriture n'est plus biffure mais quête d'une musicalité : le poète y cherche alors le mot juste et évacue des termes trop vagues ou trop impersonnels au profit de signifiants plus sonores qui fixeront la sensation. De ce fait, ses corrections, sur

¹³ Les vers conservés de la séquence 7 ont été déplacés vers la séquence 3.

¹⁴ Les vers conservés de la séquence 8 ont été déplacés vers la séquence 4.

¹⁵ MONTE M., « Le Vide et la présence : réflexions sur la langue d'Antoine Émaz dans *Os* », *Actes du colloque Antoine Émaz*, op. cit., p. 150.

¹⁶ ÉMAZ A., *De l'Air*, le Dé bleu, l'Idée bleue, 2006, p. 86.

¹⁷ *Ibid.* p. 91..

¹⁸ MONTE M., *Ibid.* p. 155.

¹⁹ GALLAROTTI-CRIVELLI M., « Entretien avec Antoine Émaz », in *Nu(e) 33 Antoine Émaz*, Nice, 2006, p. 14.

²⁰ *Ibid.* p.160.

²¹ LARRABURU BEDOURET S., « accélérer, ralentir, freiner : des rythmes poétiques dans *De l'Air* », *Actes du colloque Antoine Émaz*, op. cit., p. 137-145.

les dernières versions, tendent à allonger les vers pour jouer de différents contrastes et pour puiser dans les ressources sonores du langage.

Pour Anne Herschberg-Pierrot,

le texte publié condense dans son lexique, son rythme, ses ellipses, des processus d'écriture dont il garde la mémoire. L'œuvre d'art entretient avec ses brouillons une relation de tension et de différenciation, et son style poursuit ce mouvement de différenciation.²²

Chez Antoine Émaz, la différenciation va jusqu'à la négation, parce que le style, qu'il condamne comme « valeur discriminante » n'a pas d'importance :

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.²³

Il refuse donc le style comme concept global « répétable » au profit du concept plus individualisant de voix. Il nous semble que le concept de manière est plus à même de fonctionner quand on étudie l'échafaudage rythmique de la poétique d'Émaz, dans la mesure où selon Gérard Dessons, « Là où la manière est, le style n'est pas. Là où le style est, la manière n'est plus. En prenant le point de vue du pastiche, on peut dire que le style est la formalisation de la manière, c'est-à-dire la deshistoricisation de la forme »²⁴.

PLUTÔT QU'UN STYLE UNE MANIÈRE

La manière figure l'instanciation du sujet et en cela, elle se révèle plus caractéristique de l'écriture d'A. Émaz que le style, plus objectif et plus général. Cette affirmation d'Antoine Émaz nous incite à réfléchir à l'échafaudage de sa poétique en termes de « manière » par opposition à « style » : « Intimement, je crois à la nécessité et à la singularité de ce que j'écris en poésie. Par contre, je ne suis absolument pas persuadé de la valeur littéraire de ce que je fais. » (C. p.17) Par la manière, nous pouvons commenter ce qui fait l'individualité du poète, caractériser une poésie qu'il veut plus instinctive, émotionnelle que réfléchie, plus sensuelle, tactile, auditive aussi bien que visuelle : une poésie artisanale, « menuisée », rabotée pour atteindre à une densification non pas uniquement à force de ratures mais par une réflexion sur une signifiante véhiculée par le rythme des vers et des images.

En outre, Éric Bordas rappelle que le style est, dès l'Antiquité, associé à la pensée, « le style est une caractérisation du langage, qui est lui-même un outil au service de la suprême pensée »²⁵ et A. Émaz avoue sa défiance vis-à-vis de cette dernière. La poésie n'est pas assujettie à la pensée mais à l'émotion :

Le poème naît d'une intuition et d'une urgence : penser, c'est ralentir et se débarrasser de l'obscur vif au profit d'une sorte de clarté de verre. Disant cela, je ne fais pas l'éloge de l'incohérence, je dis seulement que l'impératif logique de non-contradiction, la nécessité d'enchaîner pèsent trop.²⁶

La poésie est alors perçue comme une pratique de langage, d'abord un travail de sons, « viser une sorte de musique de tête aussi impeccable que possible », dans lequel la pensée est seconde²⁷. L'élaboration minutieuse d'une manière au fil des poèmes plutôt que d'un style relève également du refus de « tout art poétique : aucun désir de formater. » Pour le poète, « il s'agit bien de saisir un mouvement de vivre, comme un remous, une convulsion, un soubresaut, une tension brusque... », « saisir sans comprendre ? » s'interroge le poète, en tous cas, « saisir » sans pensée préalable de ce mouvement.

Le mouvement constitue le rythme du poème, qu'il recherche par le toucher : c'est par la main que passe cette saisie, non par la tête, « dans le poème, il y a cette mobilisation de tout le corps dans la

²² HERSCHBERG-PIERROT A., *Le Style en mouvement, Littérature et art*, Belin sup, 2005.

²³ ÉMAZ A., *Lichen, lichen*, éditions Rehaut, 2003, p. 27.

²⁴ DESSONS G., *L'Art et la manière, Art, littérature, langage*, Paris Champion, 2004, p. 208.

²⁵ BORDAS É., *“Style” “un mot et des discours*, éditions Kimé, 2008, p. 153.

²⁶ ÉMAZ A., *Lichen, lichen*, éditions Rehaut, 2003, p. 28.

²⁷ Cf ÉMAZ A., *Cambouis*, p. 94.

main, et la tête est chercheuse » (C. p. 217). L'écriture est considérée comme un travail de la main : « toute forme neuve n'est pas forcément viable, du moins pour moi, pour ma main. » Par synecdoque, le poète se réduit à sa main, et nombreuses sont les métaphores du travail de l'écriture à un travail manuel, que ce soit le labour :

Extrême lenteur. Labour.
Je laboure et vois après ce qui a été retourné – terre, ciel, morts, vifs, mots...
Labeur²⁸

Ou le travail de mécanicien, qu'évoque le titre « cambouis » :

vivre dans le « faire » a imposé le travail d'écrire comme il est, sans trop d'effort. On ne peut pas avoir les mains dans le cambouis et la tête dans l'éther. Et en bout de course, si j'ai mis un peu de cambouis en poésie, ce n'est peut-être pas un apport dérisoire... (C. p.58)

Il se compare aussi souvent à un maçon (C. p.108), à un ouvrier qui a les mains dans le cambouis (p. 112), à un artisan (C. p. 135) :

menuiser

l'angle de langue
comme un ciseau

travail en creux
sur bois masse madrier bille matière réel plein
sous la main chaudes fibres du bois serré sec²⁹

Écrire c'est « menuiser », c'est à dire travailler le bois, image que l'on retrouve dans différentes œuvres, notamment dans *Cambouis* : « il y a encore besoin de dégrossir avant de menuiser » (p. 200).

Le travail d'écriture, ce « menuiser » qui se fait au fil des versions de réécriture des poèmes renoue avec l'étymologie de « manière ». Dans *L'Art et la Manière*, Gérard Dessons rappelle que « la notion de manière est le carrefour d'enjeux anthropologiques indissociables des hypothèses philologiques qui attribuent au mot des étymons différents »³⁰. « Manière » est la synthèse de 4 étymons : *manus*, *maneries* (issus de *manere* ou de *manare*) et *mania*. Nous laisserons de côté ici le quatrième étymon, pour nous intéresser aux autres : de *maneries* on retiendra le caractère ontologique de l'art et donc de l'écriture, et de *manus*, le choix du corps, du physiologique, ce qui « ouvre le champ de l'art à l'individualisme. À l'historicité aussi. »³¹

C'est donc bien une « manière » qui se construit au fil des poèmes, révélant un souci ontologique de l'instant, par le biais de l'écriture conçue comme un travail manuel, artisanal, proche à la fois de la peinture – par la main, par la manière – et de la musique :

Face au paysage, il y a un toucher particulier de chaque poète. Ce n'est pas le contact avec l'espace, le monde, qui change ; ce contact est commun même si tel poète est plus attentif à tel ou tel aspect du paysage. Non, c'est vraiment le toucher, la façon de jouer, comme en musique, qui distingue très fortement les écritures. (C. p. 189).

De manière un peu étonnante, le rapport à la musique est plus un rapport d'interprétation que de création, comme si les rythmes que le poète voulait rendre par le langage préexistaient. Aussi Antoine Émaz revendique le jazz comme musicalité fondatrice dans ses poèmes :

De la pensée sans pensée. Comme s'il se parlait à lui-même, sans construire, même une phrase. Quelque chose de balbutié.
On retrouve ce tâtonnement en jazz, comme hésiter sûr. On peut ensuite essayer de bouger ce début, c'est toujours moins bon. Ce degré d'intensité de langue, voilà ce qu'il faut approcher, sinon atteindre. Le son de l'exact. Et il est toujours simple dans son matériau, complexe dans sa résonance. » (C. p.156)

Désireux de définir par contraste « style » et « manière », Éric Bordas détermine un champ d'application dans la musique :

En musique, le style est la référence collective, et la manière l'individualité créatrice, parce qu'il s'agit d'un art qui réunit obligatoirement deux pratiques, la création et l'interprétation – deux pratiques qui ne sont pas dichotomiques, car l'interprétation est aussi une création : c'est évident avec le jazz.³²

²⁸ ÉMAZ A., *Lichen, lichen*, p. 46 / 47.

²⁹ « Lie 3 », *Peau*, p. 67.

³⁰ DESSONS G., *op. cit.*, p. 13.

³¹ *Ibid.* p.16.

³² BORDAS É., *op. cit.*, p.166.

Pour É. Bordas, le style est du côté de l'objectif, de la création, la manière du côté de l'interprétation musicale, de la subjectivité. Et métaphoriquement peut-être, A. Émaz associe sa création à une interprétation musicale : « Et puis ce plaisir, lorsque je lis pour la première fois le poème à voix haute, de retrouver sans effort mes appuis de musique de tête. » (C. p. 181).

Le relevé des modifications, au cours des différentes versions révèle sans équivoque possible ce souci musical :

« Comme peau cirée » (V1) → « la peau comme cirée » (V2) : le vers plus abrupt dans la première version, est atténué dans la deuxième version : la liquide [l] introduit une mesure de plus que ne le faisait la vélaire sourde [k].

Le poète marque également dans de nombreuses corrections sa préférence pour les substantifs : « rien n'écharde » devient « sans écharde » (V2 → V3³³), « qu'il ne se passe / rien » devient « vide » (V2 → V3) : les procès sont remplacés par des états ou des images, de l'ordre du pictural. La sensation y est figée. « rien vient battre »³⁴ devient « courtes vagues plates » (V2 → V3) : la négation, le manque sont gommés au profit de l'image, du tableau plus évocateur. La mimesis nous paraît pourtant plus auditive que visuelle « courtes vagues plates » évoque bien le claquement des vagues sur la grève.

Dans la version 3, il n'y a plus de rature ; les versions sont juxtaposées, l'une tapuscrite, l'autre remaniée à l'encre :

séquence 3 de la version 3 tapuscrite	Séquence 3 de la version 4 manuscrite
Coma peut-être En contrecoup de la semaine	Peut-être contrecoup De la semaine
Nerfs coupés Quelque part On se refait	Nerfs coupés Quelque part on suture en silence

Les deux versions conjointes reproduisent le travail d'hésitation : la deuxième version plus dense, éradique le terme médical « coma » trop violent, alors que dans la dernière strophe, la modification paraît motivée par l'allitération en [s], qui réintroduit de la douceur après le tumulte intérieur. Les vers sont tous des trisyllabes assurant une régularité rythmique, qui s'installe, au fil de la sensation d'apaisement retrouvée.

Dans la séquence suivante (cf annexe), on voit que c'est encore un verbe que le poète supprime « être » au profit de « simple » qui peut aussi bien compléter « peur » que « marée basse ». Le terme assure alors une liaison de lecture que l'infinitif ne pouvait permettre. En introduisant « sans vent », le poète resserre le tissu phonique par le jeu des assonances [ã] et allitérations [s], jouant d'un parallélisme « sans vent » : « sans bruit ». La strophe rajoutée après « courtes vagues plates » constitue un développement de l'image sonore du clapotement des vagues : là encore, le passage est fortement structuré par un jeu d'assonances en [a] : « marée, vagues, plate, plaques, plage » d'allitérations en [v] : « vague, vitre » et en [k] : « courtes, qui, succèdent ». Ce jeu de répétitions accentuantes dynamise le rythme du poème et le structure : « sans vent » amène « sans bruit », qui amène « quelle nuit », en voyelle fermée plus appropriée au niveau mélodique pour clore la séquence que « ce qu'il y a » terminé par une voyelle ouverte, plus neutre sémantiquement, prévu dans la version antérieure.

Si un style se met en place d'un recueil à l'autre, Antoine Émaz refuse la déshistoricisation : sa poésie est poésie de l'instant, poésie musicale, poésie de la main. C'est bien en ce sens que la poétique de l'échafaudage de ce poème doit s'étudier en termes de maniéristique plutôt que de stylistique : le souci du son juste, de l'interprétation y est plus fondamental que le souci de l'individuation reconnue, établie en système.

³³ Lire « de la version 2 à la version 3 ».

³⁴ Dans ce vers, l'absence du « ne » rend à « rien » sa valeur étymologique positive.

L'analyse de ces brouillons d'A. Émaz permet donc de mettre en évidence un double mouvement : d'abord une volonté de réduire, pour le densifier, le poème, afin de s'affranchir d'un « style » qui se répèterait et qui risquerait de tourner à vide, puis un mouvement de « menuiser », qui appréhende le texte comme un morceau musical à interpréter à partir d'« une musique de tête ». Si l'on se risque à esquisser des éléments d'une poétique à partir de ces différents états d'un poème achevé, - malgré les dangers d'une généralisation abusive – cela peut se faire par une réflexion sur une manière « Émaz ». Cette poésie se veut une historicisation de l'écriture qui cherche à retrouver pour la retranscrire par le langage l'émotion première. Le sujet poétique devient alors la plaque sensible qui capte cette émotion, et analyse les sensations pour les fixer comme un peintre sur un tableau, et les restituer comme un musicien. La poésie d'A. Émaz esquivait toute tentative de formalisation, de stylisation : et cet échafaudage de déconstruction / reconstruction vise à mettre en lumière comment cette manière, réinventée à chaque mouvement de vivre ou de langage, recherche le rythme qui la matérialise.

Annexe :

pas de peur
être
à marée basse

courtes vagues plates

échoué
sur une longue plage de sable

médusé

pas de peur
simple
marée basse

sans vent

courtes vagues plates
vagues d'eau plates
qui se succèdent
sans bruit

Dernière séquence de V.3 « Fatigue 5 », brouillon à « Corde 4 », *Peau*, Tarabuste, 2008.