

ACCÉLÉRER, RALENTIR, FREINER : DES RYTHMES POÉTIQUES DANS *DE L'AIR*ⁱ.

Sandrine Larraburu—Bédouret.

Dans les écrits théoriques d'Antoine Émaz, il est frappant de noter l'importance accordée au mouvement, qui constitue l'essence du poème : « D'où ce mouvement pour plier, tordre ou bousculer la langue ; mais ce mouvement n'est pas un parti-pris de départ, même s'il y a bien poème au bout »ⁱⁱ parce qu'« il s'agit de saisir un mouvement de vivre »ⁱⁱⁱ. Le concept linguistique qui se rapproche le plus du mouvement est celui de rythme. Étymologiquement, « rythme » dérive de *ruthmos* en grec, et signifie l'écoulement du fleuve. Dans son article « La notion de rythme dans son expression linguistique »^{iv}, Benvéniste insiste sur le fait que le rythme n'est pas mesuré, « c'est la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique », « c'est la forme improvisée, momentanée, modifiable ». Le rythme c'est donc la forme en mouvement, et en ce sens, un enjeu fondamental dans la poésie d'Antoine Émaz. La dialectique du mouvement est d'autant plus importante qu'elle tisse deux thématiques co-substantielles dans cette poétique, le rapport au quotidien et le rapport au langage. Il y a au départ du poème une expérience sensible qui crée la nécessité d'écrire et l'écriture engendre une réflexion autotélique sur l'acte d'écrire. Souvent les deux thématiques fortement intriquées sont liées aux questions rythmiques. « Un poème tend au plus juste vers l'expression de la force qui l'a fait naître. »^v Parce qu'il veut être ontologique de la sensation, le rythme est l'expression d'un sens qui se réalise par jeu d'accélération et de décélération. Comment linguistiquement ces effets sont-ils obtenus et quelle signification peut-on en dégager ? Tendre vers l'expression de la force qui la fait naître, c'est d'abord chercher une forme propre à restituer la force, et Antoine Émaz utilise paradoxalement la prose, comme forme liée, continue, forme où l'on respire, et où le rythme est plus rapide, et le vers, comme forme plus abrupte, heurtée, propre à décélérer. *De l'Air* est dans sa plus grande partie, écrit en vers, forme graphique d'un rythme pensé. Nous nous intéresserons alors précisément à la forme versifiée, à sa construction, à ses effets, pour ensuite analyser comment les rythmes prosodiques modulent ce travail de construction formelle des poèmes du recueil.

I. Des rythmes formels paradoxaux : prose rapide et vers abrupts.

Écrire c'est se révolter contre l'inacceptable, c'est repousser l'enlèvement dans la matière et dans l'oubli par la création du poème comme forme :

On avance lentement / uniquement maintenu / par le refus de se coucher ici / dans cette vase / d'avoir dans la bouche / la vase / les mots et la terre ensemble / dans la bouche (*C'est*, 75).^{vi}

Par son analyse, Chantal Colomb affirme l'importance de la forme comme rythme d'une voix qui cherche à se faire entendre. La forme structure la matière verbale et *De l'Air* s'avère un recueil fortement structuré : le recueil est divisé en cinq parties I. Histoire rayée, II. Constat de travail, III. Mémoire-mère, IV. Trajet dedans seul, V. Calme calme, parties divisées en poèmes (4 pour la première, la troisième et la cinquième), 5 pour la deuxième et la quatrième. Ces poèmes sont divisés en séquences de 1 (« Poisse », « Bout de temps », « Reste », « Matin ») à 9 pour « Yeux-Billes », le poème liminaire du recueil. Majoritairement les poèmes contiennent 3-4-5 séquences^{vii}. D'emblée le lecteur est donc sensible au morcellement, au souci de ne pas proposer une poésie de trop grande ampleur, mais une poésie de l'humilité, inscrite dans le blanc de la page qu'elle ne remplit pas totalement.

Le recueil n'est pas construit sur une seule forme poétique, il allie les vers et la prose : les pages de prose sont néanmoins minoritaires et il n'y a aucun poème écrit uniquement en prose. On relève 8 séquences en prose dans « Yeux-Billes », la 6^e étant en vers. Le rapport est inversé dans « Rouge » où le poète a mêlé deux séquences de prose (la 3 et la 6) aux 4 séquences en vers, et dans « Jardin Dune » est inclus un paragraphe de prose dans la deuxième séquence pourtant en vers. On voudrait montrer comment le passage d'une forme à l'autre est révélateur d'un changement de rythme, lié à un changement de mouvement de la perception.

Il n'y a pas de forme préalable dans la poésie d'Antoine Émaz :

Je ne dirais pas que c'est une motivation existentielle, c'est une nécessité. Travailler telle ou telle forme. [...] 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. [...] 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.^{viii}

Du point de vue du rythme, la prose est donc associée au flux, au lié, au coulant alors que le vers est associé à la rupture, au fragment, au heurt. On retient également l'idée de la forme comme force, au sens physique du terme : la force qui agit comme un poids (p.39), qui agit sur un point (p.19) ou une corde (p.35), une force qui donne une direction, donc un sens à la matière verbale.

Dans « Yeux-Billes », la forme prose paraît significativement liée à l'expérience sensible du poète, une expérience télévisuelle. Le poème s'ouvre sur une réflexion sur l'enfance, avec certainement une des rares références autobiographiques du recueil, qui introduit l'idée d'enfance sacrifiée des enfants-soldats. Sur la page blanche, les mots les uns à la suite des autres, sans signe de ponctuation à l'exception de quelques tirets, se présentent comme des écrans de télévision (informations sur les enfants soldats de la Sierra Léone), et la prose poétique nous paraît mimétique

du flot d'images ; ainsi le poème va être construit sur un va et vient entre ce qui est vu « les yeux-billes », « le biaffra », « l'enfant », « le tas de morts » et le métadiscours sur l'image qui se construit « la caméra », « les bandes », « le moteur », par la télévision et dans la tête de celui qui les reçoit « la mémoire », « voilà ce qui remonte de tête » « on se demande qui a construit l'image », « il reste en tête » (p.13). Le flux d'images se construit sur le tissage d'isotopies, celles de l'enfance et du regard synthétisées dans l'image des billes, en un flux de discours non ponctué, non achevé. Aussi seule la forme du discours peut empêcher l'enlisement et la forme-vers joue bien son rôle de rupture.

La fin de la séquence 5 « - il reste en tête- deux yeux fixes et dans le cadre le sang à côté clair sur la pierre un tracé très net mais plus les corps » (p.13) fonctionne comme un arrêt sur image. Le rythme du poème change : séquence 6, la forme vers signifie l'interruption du flux d'images. La page 14 est alors constituée de 14 vers, disons pour simplifier un sonnet, qui fonctionne comme un coup de frein qui fige ce qui se passe, dans le blanc de la fin de vers, de la page.

leur silence écrase
on cherche une façon de continuer
de tricher et laisser de côté
tant seul devant on n'avance plus

Changer de forme, c'est esquiver l'image, tricher ce serait alors user de la rhétorique pour s'esquiver et construire un discours autre, mais le poète s'y refuse. Alors le flux d'images reprend le dessus « voir ce qu'on fait de ce tas de photos plus ou moins clos », accompagné d'un flux de discours qui ne cherche pas à canaliser la perception. Les trois séquences qui terminent le poème véhiculent images vues, réflexions, refus de ces images, sans les hiérarchiser, sans leur donner de relief, jusqu'au vertige des mots, introduit par l'idée du gouffre (p.16), ou du puits (p.17), qui génère l'angoisse de celui qui regarde de part et d'autre de l'écran : « billes de rien dans leur attente comme puits – attente vide des yeux déjà fatigués de voir ou brillants parce que ça clinque autour et seulement reflétant alors une sorte de désir – ou encore peur tendresse éclats d'humain qui passent – « toute respiration propose un règne » - ou fenêtre sur mur »^{ix}. Le vers fonctionne donc comme une pause, une décélération dans le flux rapide de prose, flux d'autant plus rapide que le poète joue d'ambiguïté syntaxique : « elle les entasse on ne peut plus les voir sauf sans vouloir quand ça s'éboule » ; la temporelle peut compléter la principale ou la concessive et oblige le lecteur à lire les propositions sans les délimiter. Page suivante, l'adverbe « déjà » peut compléter « si l'on veut » comme « finie l'enfance ». Il joue un rôle de transition accélérateur, un rythme inverse à celui d'une ponctuation.

Dans « Rouge », c'est le rapport quantitatif inverse qui est exploité : 4 séquences de vers qui sont étroitement liées à la sensation et deux séquences de prose qui sont le réinvestissement intellectuel de cette sensation. Le poète fait partager au lecteur une expérience simple, familière,

celle rassurante du contact avec un géranium rouge. Dans *Lichen, lichen*, Antoine Émaz évoquait déjà cette expérience en ces termes « Rouge des géraniums. Rouge violent dans cette lumière qui frappe, mais pas de rouge-sang. Plutôt tension du rouge, ping-pong de rouge dans la fleur jusqu'à dans l'œil une intensité nette, une sorte de longueur d'onde précise du rouge. »^x Le rouge des géraniums constitue le lien entre l'extérieur et l'intérieur. Le géranium happe le regard, qui permet le retour sur soi. La forme vers permet l'épiphanie^{xi}, la révélation sensible. La délimitation entre l'intérieur et l'extérieur, posée dans la première séquence disparaît dans la deuxième : « on plonge / dans le rouge du géranium / longtemps ». Le temps est suspendu par la répétition de l'adverbe « longtemps » et dans la lenteur du vers qui inscrit la poésie dans cet espace ni dehors ni dedans qu'elle a creusé. Dans cette expérience aboutie de la fusion avec l'élément, la séquence suivante ne peut qu'intellectualiser l'expérience. Ceci se marque par un changement de forme. La prose propose un dépassement de la sensation, « mémoire là qui remonte de la fleur », en assurant une mise en tension : d'une part, la continuité de la sensation vécue comme extrêmement forte « ça n'enlève rien au poids de la fleur à son pouvoir d'imbiber l'œil jusqu'à ce que tout le corps ne soit qu'infusion rouge » et le décrochage avec cette sensation par un métadiscours « quelque chose d'évidence là brutale les mots ne collent pas aux choses ». Sensation physique, réactions intellectuelles se fondent dans un flux de discours qui refuse toute cassure, rupture y compris par la ponctuation. Or le vers aurait entériné la cassure entre la sensation brute, et la réflexion qu'elle engendre. Le retour à la sensation assure la continuité rythmique vers la nouvelle séquence en vers.

Dans la troisième séquence, en vers, la fleur, le rouge ont disparu ; le sujet poétique est absorbé dans un mouvement ascensionnel vers le ciel : « les nuages, les mouettes, un long brassage d'air, le vent ». Cette séquence augure d'un rare moment d'extase au sens étymologique du terme, où le sujet s'exporte au-delà de l'intériorité « c'est drôle comme on peut aller vite / à pic d'une fleur / ou d'un bruit de pluie », en dehors du temps. Le vers permet ce décrochage et réalise une décélération par rapport à la prose.

La quatrième séquence, en prose, rompt cette pente de la rêverie à laquelle semble s'être laissé aller malgré lui le poète et la prose marque le retour prosaïque, pour le coup, au temps présent : « selon la montre on va la retrouver la rugueuse on voit déjà poindre son nez de rat grignoteur pas pressé d'en finir » (p.101).

Ces trois exemples où vers et prose sont mêlés sont révélateurs du double mouvement qu'Antoine Émaz opère dans son travail poétique : un mouvement de restitution de la sensation et un mouvement de défiance à l'égard du langage-mémoire qui véhicule des images, des mots et même des rythmes. La prose nous semble alors la forme qui surveille la mémoire : le basculement d'une forme à l'autre et surtout du vers à la prose cherche à scruter le travail mémoriel pour éviter

de tomber dans du figé, du rhétorique, peut-être même du lyrique. À l'opposé, le vers permet d'éviter l'enlisement dans le flux du langage, porté par son propre mouvement.

II. Des rythmes métriques : décélérer, freiner.

Difficile de parler de mètre en ce qui concerne la poésie d'Antoine Émaz, si à l'instar de Cornulier, on considère qu'il n'y a mètre que dans un ensemble de vers unis sous le même nombre de syllabes. Un alexandrin n'a de sens métrique qu'entouré d'alexandrins. De toute évidence, la poésie d'Émaz n'est pas métrique, au sens fort, même si on peut relever au hasard des poèmes des vers blancs. « Poisse » (p.29) contient par exemple une série de 6 8-syllabes, suivis de 2 10-syllabes. « Depuis longtemps déjà le poète n'est plus l'innocent, il sait que la boîte à outils importe autant sinon plus que ce contact muet et violent entre réalité et plaque sensible »,^{xiii} et c'est dans le vers libre que la machine à outil apparaît la plus perceptible.

Les vers comme la prose ne sont pas ponctués. Le vers constitue ainsi sa propre unité rythmique. Pour Antoine Émaz, le vers a un côté abrupt qu'il faut polir par opposition au lié de la prose, qui provient essentiellement du choix du nombre de syllabes, souvent inférieur à 8. Antoine Émaz utilise de préférence des vers courts, correspondant à une unité syntagmatique ; l'accent métrique correspond très majoritairement à l'accent d'intensité de groupe de mots. Le retour à la ligne du vers met en relief les groupes et les isole. La juxtaposition de mots brefs et de pauses matérialisées par le blanc a un effet de ralentissement. La strophe correspond généralement à une unité syntaxique. La fragmentation syntaxique en vers, favorise une impression de superpositions, d'appositions au sens grammatical. Concrètement, dans « Panne » (p.22) qui semble assez révélateur de l'utilisation métrique, on voit comment chaque vers vient compléter le précédent dans l'unité strophique. À la quatrième strophe, la sensation à son stade le plus aigu, est rendue par une phrase nominale. Il s'agit d'une impression, laissée en suspens. La dernière strophe à l'infinitif de défense révèle la volonté du poète de maintenir cet état réceptif : l'enjambement sur la préposition « à » introduit un changement de rythme révélateur du travail du poète sur soi, et sur le langage.

Il est aussi intéressant d'analyser comment le vers et sa structure rythmique peuvent rendre différemment compte de la perception d'images. Si la prose permettait de rendre le flux continu d'images, le vers permet de décomposer sa perception. Dans la deuxième séquence de « Panne », chaque strophe organise une image. Les vers sont relativement courts de 2 à 9 syllabes et le morcellement de l'image sur plusieurs vers rend compte de la perception : l'image peut-être décomposée entre ce qui est vu et ce qui est analysé, tout en situant ces éléments composites sur des plans similaires mais successifs. Dans « les morts le long de la route / poussés sur le talus », le lecteur reçoit en deux mouvements distincts le thème « les morts » et le résultat du mouvement. De

même dans « une cellule / aux dimensions d'un corps / accroupi » permet une focalisation de plus en plus restreinte de la cellule réduite à la dimension d'un corps, corps qui plus est accroupi, donne l'impression d'une cellule accroupie. L'économie de mots accuse toute la force poétique de l'image par morcellement d'informations perçues. Le morcellement met sur le même plan des activités banales « Une femme / pose une fleur / et l'incongruité de la scène « devant une troupe serrée ». « L'enfant montre en souriant », image heureuse de l'enfance, souligne l'horreur des vers suivants « comment », qui souligne la mise en action, et l'action rejetée au vers suivant « recharger ». Ici on a des vers très courts, deux enjambements successifs qui n'ont pas pour fonction d'accélérer le rythme poétique par un travail d'équivalence rythmique des perceptions posées comme unité du vers, mais de faire résonner dans le silence des blancs l'absurdité de situations insupportables à voir, à dire. Cette décomposition de la réception d'images ralentit le rythme, par rapport à celui de la prose.

Par opposition, il m'a paru intéressant d'étudier le traitement rythmique de « Mi-Voix » (p.67), où les vers sont plus longs que dans l'ensemble du recueil. La première séquence est composée de quatre strophes de 26 vers, dont 23 ont entre 8 et 12 syllabes ; la deuxième séquence de quatre strophes de 19 vers, dont 17 ont entre 7 et 14 syllabes et la troisième de quatre strophes de 18 vers dont 17 ont entre 9 et 16 syllabes. Ces vers plus longs constituent un intermédiaire entre le vers rugueux, abrupt et la prose. Il n'est d'ailleurs pas anodin que ce soit dans ce poème qu'Antoine Émaz développe la métaphore du poème comme charrue, renouant avec l'étymologie de « *versus* », « fait de tourner la charrue au bout du sillon ». Dans ce poème, le vers a davantage d'envergure, et le rythme ronronnant qui pourrait en découler est rompu par l'utilisation quasi-systématique d'enjambements. Ainsi dans la première séquence, l'impression de fluidité provient de l'utilisation répétée d'expansions du nom : nombreux adjectifs (lent, nette, droite, courte, tranquille...), compléments de nom (du mur, de la glycine, de vent, du platane, des fenêtres...). Si le poème est « Mi-voix », il laisse bien l'impression au lecteur d'un entre-deux de la vie, une pause réflexive, comme un bilan personnel édicté non comme un résultat comptable mais comme une sensation de bilan à mi-chemin. Ce sentiment d'intermédiaire ne peut d'ailleurs être maintenu et le changement de rythme de la dernière strophe en est le miroir. Les vers se raccourcissent à partir du deuxième vers :

cela s'efface et persiste comme s'estompent
ces ombres qui passent dans l'œil
venues de quelle cave en tête
où tout est conservé
pour cette fête triste

Le poète renoue avec les rythmes caractéristiques du recueil, où l'impression décomposée se construit sur une accumulation et une juxtaposition de perceptions isolées dans des syntagmes évocateurs. La deuxième séquence se présente comme un flux de souvenirs en désordre où « le tout

ne fait pas une histoire ». Le vers suspend la linéarité du discours, mais les enjambements jouent sur la dichotomie spatiale :

le peu de prise sur vieillir sauf arrêt
sur image et revenir de tête à tel
moment du film lambeau d'une vie

L'accent métrique introduit des accents qui n'existeraient pas en prose : arrêt, tel, ce qui provoque une accélération rythmique que revendique par ailleurs le poète dans *Lichen, lichen* :

Accélération rythmique : systématiser les enjambements. Cesser je perds en rugosité. Mais ponctuellement, conserver cela comme moyen, je crois être tout autant capable de prendre de la vitesse que de freiner, piler là. ^{xiii}

Et freiner, piler, c'est ce qui est fait en deux syllabes « pas plus », à la fin de la strophe. Le travail d'enjambements est systématisé sur la fin de séquence, dans ce travail d'accélération rythmique, alors que l'enjambement est rare dans le recueil.

La troisième séquence du poème signifie alors la reprise en main du sujet poétique sur le désordre des sensations éprouvées dans cette sorte de bilan de mi-voix, mi-vie. Elle est inaugurée par deux 12-syllabes qui marquent une pause rythmique. Si la charrue retourne les mots, elle établit des rythmes qui font que « le poème va plus vite ; il emporte, embarque, la pensée comme le reste sans s'astreindre à une discipline qui deviendrait vite mensongère. »^{xiv}

Le rythme métrique est donc, pour Antoine Émaz, jeu d'accélération ou de décélération. Le vers est plus abrupt et permet une décomposition de la perception en plans successifs mais équivalents. Le vers se construit comme unité syntagmatique. De ce vers jusqu'à la prose liée, le poète joue des différentes amplitudes pour être au plus juste de la sensation : le rythme métrique s'accorde au mouvement de la sensation, de l'extérieur vers l'intérieur, la sensation est décomposée en éléments simples structurés en vers courts juxtaposés; le rythme est décélééré. De l'intérieur vers l'extérieur, le sujet poétique cherche à montrer la rapidité et l'acuité de ce cheminement, le rythme utilise des accélérations rythmiques. Le rythme métrique restitue ce double mouvement.

III. Moduler la vitesse : les rythmes prosodiques.

Dans ce cadre formel d'une prose liée et rapide et d'un vers plus sec, la modulation de la vitesse rythmique se réalise dans la prosodie. Antoine Émaz préfère de manière significative les mots courts. La succession de mots d'une syllabe, notamment de noms ou de verbes, catégories grammaticales normalement accentuées va provoquer une accélération rythmique. Par exemple dans « Ivre III » (p.78) :

du còup ce rire rien fòu
qui dévèle l'òng résògne dàns un vide
l'òin »

Rythme très rapide de l'expérience par opposition à celui de la réflexion :

on écrit sur ce retòur
au bòut du rire
il n'y avàit pas de mòts
on en est sùr
pas d'imàges ni souvenirs. »

L'utilisation systématique de monosyllabes, ou de mots accentués, contribue à souligner le heurté du vers et lui confère une impression de violence. Dans « Corde » (p.35), la violence est rendue par l'utilisation répétitive et accentuante de consonnes sonores :

dans le blanc bleu gris noir
du soir
tout fond
y compris la semaine
passée derrière

Les [b], [s], [d], [k] constituent des motifs sonores modulés (selon l'expression de Claudel) tout au long du poème. L'exemple tiré p.101 de « Rouge » est on ne peut plus significatif : « caverne caveau de crâne » accélère le rythme en multipliant les accents et contre-accents au sein de chaque nom. La dureté des sons [cav], [cra] restitue une forme d'agression.

Inversement, dans « Jardin Dune » (p.102), le poème clôture de la section « Calme, Calme », le poète module le rythme heurté des vers courts par le jeu des liquides et des voyelles. Dans la première séquence, le décor est rapidement posé : il s'agit d'une expérience estivale, expérience de la lumière crue, expérience de la sécheresse à travers la lavande et la terre. La séquence est résumée par le vers central : « tout est sec ». La description semble déclencher l'expérience poétique. Aussi cette sécheresse ne produit pas la souffrance mais une sorte de paix intérieure assurée par la répétition de la consonne liquide qui donne sa cohésion au passage :

l'été
la lumière sur les volets blancs
la lavande

et la liquide disparaît à partir de sonorités plus dures « tout est sec », les trois consonnes [t] [s] et [k] vont assurer la modulation du passage :

« tout, terre, retourne »

« sec, mince, sable, sel »

« sec, couche, comme »

Le jeu des voyelles oppose également les deux parties de la séquence : [a], la voyelle la plus ouverte parcourt les trois premiers vers « la, la lavande », reléguée par la nasale [ã] « blancs » « lavande » alors que c'est la voyelle fermée [u] qui parcourt la fin de la séquence. L'expérience sensible permet l'affleurement « la mince couche de terre », révèle la stérilité de la terre, du langage jusqu'au choc possible des mots, et favorise un mouvement d'introspection.

Aussi, la deuxième séquence s'affranchit du discours descriptif de la première séquence. Il n'y a plus d'allusion au paysage. La continuité du thème de la sécheresse est assurée par le vent :

un peu de vent
pas assez pour fraîchir

et le verbe « fraîchir », répété trois fois introduit un métadiscours sur l'écriture. La deuxième occurrence de « fraîchir » provoque une rupture rythmique : le poète offre au lecteur un paragraphe compact de six lignes sans aucun signe de ponctuation parce que la sensation provoque le langage, la nécessité de dire, puis le langage devient autonome, la sensation faite langage, mouvement, flux et donc rythme accéléré, produit par l'utilisation de mots accentués et d'allitérations significatives en [k] (connexion, qui, écrit, découplage, compact, diffracté, comme, ricochant) et en [r] (résonne, épaisseur, diffracté, retour, ricochant), qui introduit « l'erre dans la langue ».

La troisième séquence permet de revenir au calme à l'apaisement : la lenteur du temps qui s'écoule est rendue perceptible par le retour de l'allitération en [l] : « leurs balancements, leur, loin, là, bleu, le ciel, l'été l', lent ». « Balancement », « lent » introduisent la modulation en [ã] qui parcourt la strophe-bloc de cette dernière séquence « empêche, penser, campe, devant ranch, texan, comprend », assonance renforcée par l'allitération en [p]. Le jeu des sonorités en fait une strophe excessivement travaillée, parce que le son a une intensité au même titre que l'émotion :

On se tient face à une urgence double, de langue et de vie ; chacun se débrouille, se dépêtre, se débat dans ce réseau parcouru d'intensités diverses de mémoire, de pensée, de sensation, d'émotion, de son... Aucun ne sait ; mais cela n'a pas d'importance si nous demandons d'abord au poème de nous faire entrer dans son propre champ de forces, et de rouvrir l'espace interne nécessaire pour respirer.

Le poème viserait, très diversement, un être-ensemble-en-face, et de l'air.^{xv}

Après l'évocation de la mort, l'urgence de la vie reprend le dessus. C'est dans ce poème comme dans bien d'autres, le refus absolu du lyrisme et du pathétique au profit de la sensation. Et « Calme calme » nous transpose dans un champ de force apaisé. Il s'agit de se laisser aspirer par le bleu du ciel, comme dans une peinture que rien ne peut altérer qui ne laisse pas de prise au temps :

l'été bleu étale

tout
est
en même temps

pourrait constituer un très joli alexandrin, césuré à l'hémistiche ! Émaz préfère le diffracter, le découpler : la construction métrique en quatre vers modifie la perception rythmique du vers. « Tout », « est », portent un accent métrique, qui en renforce la valeur, « en » porte un accent d'attaque. C'est la consonne [t] qui assure la cohésion sonore et fait vibrer cet été là. La répétition

« bleu tout le ciel l'été », « l'été bleu », montre comment la sensation se met en mots, dissoute dans un langage poétique qui est tension de mémoire, de sensations et de sons.

Au-delà de la forme, ce sont donc les rythmes prosodiques qui vont rendre expressifs les rythmes travaillés : impressions de violence, de heurts par la répétition d'occlusives, impression de douceur par la répétition de liquides et de voyelles. Au-delà du sémantique, le signe est utilisé pour son signifiant dans un réseau rythmique, qui conforte une impression donnée par le poème en tant qu'unité poétique.

Ainsi, nous pouvons conclure sur l'importance du rythme pour Antoine Émaz, rythme conçu comme mouvement signifiant. Ce mouvement trouve son véhicule dans une forme qui n'est pas préconçue mais qui s'impose au sujet du poème : la prose plus fluide permet une amplitude de respiration, et donc permet des effets d'accélération par rapport à un vers, jugé plus rugueux. Le vers autorise le morcellement et une mise en relief différente des éléments perçus. Le rythme métrique s'adapte à un double mouvement antagoniste : restituer la sensation de l'extérieur vers l'intérieur, puis de l'intérieur vers l'extérieur, par un travail sur la longueur des vers et sur les enjambements. Enfin l'expressivité des phénomènes rythmiques se réalise dans le travail prosodique : le jeu des assonances et des allitérations module le travail métrique en provoquant des impressions. Répétitions accentuantes provoquant une impression de violence, d'agressivité, répétitions plus diluées, échos de voyelles qui vont créer une impression d'apaisement. Ces effets sont conjugués dans ce qu'on pourrait appeler « une manière » Antoine Émaz de penser le poème comme un double mouvement : celui de l'émotion provoquée par une sensation brute extérieure, et celui du langage conçu comme une extériorisation ; ou plutôt préférerait-il le terme de voix, « une force-forme capable un peu durablement de s'adresser au lecteur et de le mettre en route. »^{xvi}

ⁱ A. Émaz, *De l'Air*, le dé bleu, l'idée bleue, 2006.

ⁱⁱ A. Émaz, *Lichen, lichen*, éditions Rehaut, 2003, p.75.

ⁱⁱⁱ *ibid.* p 22.

^{iv} É. Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, tel gallimard, 1966, pp.327-335.

^v A. Émaz, *Du Bouchet*, « debout sur le vent », jean michel place / poésie, 2003, p.16.

^{vi} C. Colomb, http://pretexte.club.fr/revue/critique/articles_fr/articles/emaz_le-poeme-comme-refus-de-l-informe.htm.

^{vii} On relève 7 exceptions dont les 4 à une, une à 9, « Rentrée » à 8, « Rouge » à 6.

^{viii} M. Gallarotti-Crivelli, « Entretien avec Antoine Émaz », *Nu(e)*33, Nice, 2003, p.23.

^{ix} A. Émaz, *De l'Air*, p.17.

^x A. Émaz, *Lichen, lichen*, p.81.

^{xi} « Chez Du Bouchet, il y a bien aussi cette façon d'être happé par le dehors tout autant que d'y faire face. Chaque poème est une sorte d'épiphanie, de révélation sensible. Et le processus est d'autant plus remarquable qu'il s'agit visiblement du même lieu : maison, montagne, champ, route, ciel... Ancrage de la poésie dans l'espace qu'elle creuse ;

poésie sédentaire, sensible à l'extraordinaire de l'infime plutôt qu'à la magie miroitante du voyage et de l'ailleurs. » *Du Bouchet*, p.9.

^{xii} A. Émaz, *Lichen, lichen*, p.7.

^{xiii} A. Émaz, *Lichen, lichen*, p.54.

^{xiv} *Ibid.*, p.28.

^{xv} *Ibid.*, p.16.

^{xvi} *Ibid.*, p.89.