

Aspects formels de la poésie de Rose-Marie François

Gérald Purnelle

On abordera ici la poésie de Rose-Marie François sous l'angle de la forme, en l'occurrence celle du vers, que l'on examinera à deux niveaux : certes et d'abord la surface visible du texte, mais aussi le travail d'écriture tel qu'il peut être approché à travers les questions formelles. Il va de soi que la question posée : « Rose-Marie François est-elle un poète formel, qui accorde une importance à la forme ? » sera loin d'épuiser l'étude de sa poésie.

Un éthos situé

D'un point de vue général, on observe d'abord que notre poète n'est quasiment pas attachée à une quelconque forme classique, traditionnelle, « régulière ». Ainsi n'en trouve-t-on guère de traces dans ses poèmes publiés les plus anciens (datés 1957 à 1970 dans *Panne de télé*, 1983), sauf dans la forme chanson, j'y reviendrai.

Elle n'a donc pas suivi un cheminement classique, qui partirait d'un vers régulier appris à l'école et appliqué aux premiers poèmes, pour ensuite passer à la « libération » de l'instrument et de la voix en se tournant vers le vers libre ou la prose.

Un tel éthos originel se distingue de quelques types de parcours attestés chez les poètes belges, qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes : le poète qui reste fidèle au vers régulier durant toute sa carrière ; celui ou celle qui passe progressivement du vers régulier au vers libre ; celui qui les alterne ; l'adepte d'une prose dominante.

En cela, Rose-Marie François n'a pas reproduit le modèle de ses illustres devancières de la poésie belge, qui presque toutes sont nées et ont grandi dans le vers régulier, telles Lucienne Desnoues, Anne-Marie Kegels, Andrée Sodenkamp ou Liliane Wouters — fût-ce pour s'en libérer ultérieurement, comme l'ont fait certaines.

Une telle différence d'éthos initial est certainement une question de génération. Les premiers recueils de Rose-Marie François datent du début des années 70 et les suivants des années 80, époque charnière (le début de la phase « dialectique » de l'histoire de nos lettres) où la configuration du champ poétique belge subit une mutation : l'opposition entre les modèles néo-classique et surréaliste se résout enfin, sans se dissoudre, par la généralisation, chez les jeunes poètes et dès leurs débuts, des postures de libération

et de recherche d'une voix, d'une forme et d'options poétiques personnelles. À cette époque se développent des poésies qui intègrent les acquis du sur-réalisme sans se placer dans son sillage direct, et par ailleurs des écritures qui n'optent ni pour cette poésie ni pour l'alternative antérieure, à savoir un néo-classicisme strict, même sous sa version la plus lyrique.

La poésie de Rose-Marie François, dès ses débuts, me paraît appartenir à cette nouvelle veine, que l'on aimerait pouvoir appeler « poésie pure », si le terme n'était déjà pris depuis longtemps, avec une tout autre dénotation¹. J'entends par là qu'une telle poésie se veut et se montre assez résolument lyrique : la voix s'y manifeste, le sujet est présent, le poème est poème. Cette orientation, à ces époques (fin des années 60, années 70 et 80) est assez souvent celle de cette nouvelle génération de femmes-poètes, contemporaines de Rose-Marie François : citons entre autres Madeleine Biefnot (née en 1930), Françoise Delcarte (1936), Anne-Marie Derèse (1938), Geneviève D'Hoop (1945).

Un vers libre

Puisque le poème est poème, l'instrument de cette poésie entre deux ou située ailleurs, sans modèle formel explicite, est presque évidemment le vers libre, la forme « tout terrain » qui depuis plusieurs décennies a acquis son droit de cité à travers toutes les esthétiques, du surréalisme au classicisme lui-même.

Mais il ne suffit pas de constater que la forme dominante de la poésie en vers chez Rose-Marie François est le vers libre, puisque celui-ci est, par essence, la forme la plus variable et diverse qui soit. Trois aspects majeurs permettent de décrire le vers libre d'un poète et de le situer dans le prisme des pratiques : d'une part son comportement à l'égard du vers régulier *dans* le vers libre ; d'autre part la longueur moyenne de celui-ci et les limites de longueurs qui lui sont imposées ; enfin la façon dont le poète découpe, formate, construit le vers.

À cet égard, on observe globalement chez Rose-Marie François, d'un recueil à l'autre, quelques traits fondamentaux et assez constants.

Rose-Marie François pratique un vers libre plutôt court. Cela signifie d'abord qu'elle évite qu'il soit trop fréquemment trop proche du vers régulier par excellence, l'alexandrin. Manifestement — on le constate à nouveau —, celui-ci ne constitue pas un modèle qui aurait été appris et assimilé pour ensuite revenir hanter le vers libre, que ce soit par le fantôme de sa longueur

¹ V. p. ex. Pascal DURAND, « Poésie pure », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (éds.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp. 447-448.

syntaxique ou élocutoire, ou par sa mesure proprement dite (6+6 syllabes). (Mais rien n'exclut *a priori* qu'il ait pu faire l'objet d'un refoulement qui expliquerait justement cet évitement assez marqué.)

De même, Rose-Marie François évite le vers libre long, plus long que l'alexandrin (qui eût alors encore été le modèle négatif déterminant la forme) : pas de verset chez elle, pas de longues laisses de vers denses et chargés, peu de vers-phrases ou multi-syntagmatiques. On peut ajouter que c'est entre autres par là que le vers de Rose-Marie François évite toute contamination de la prose, par là qu'il se veut forme du poème.

Ce qui précède n'empêche pas Rose-Marie François de laisser à l'occasion le vers régulier hanter son vers libre, mais c'est alors un vers plus court que l'alexandrin, et quasi fatalement l'octosyllabe. Définitivement, donc, le modèle de cette poésie n'est ni classique ni épique, mais plutôt, à de certains moments, la chanson, avec ses rythmes simples et ses rimes occasionnelles.

Le jeu que notre poète opère sur ce vers globalement et majoritairement court, parfois même très court, porte sur plusieurs aspects.

Le vers n'est guère souvent inférieur à une unité syntaxique simple, mais majoritairement inférieur aux unités complexes. Cela provoque une ouverture quasi permanente en fin de vers, vers la suite du texte. Le poète semble éviter autant que possible, mais sans ostentation, de se contenter d'un vers libre trop concordant, c'est-à-dire calqué sur la syntaxe de la phrase, découpée en ses syntagmes constitutifs.

La verticalité visuelle et donc discursive du poème, même quand il est court, impose le cadre d'un rythme à la lecture, avant même que celle-ci commence.

C'est un vers qui privilégie la pause et non le flux, voire le mot plus que la phrase.

Cette forme de vers autorise une multiplicité de pratiques et d'effets qui s'appliquent au point névralgique où le vers va à la ligne.

On verra que l'emploi de cette forme détermine une poésie dont l'expression se focalise souvent sur le nom et le syntagme nominal.

Cela peut confiner à la pratique du poème sans verbe, ou au recours à l'anaphore, et même à la litanie. Ces voies sont toutefois assez rares, et leur emploi significatif.

Tout cela dessine un vers assez léger dans son extension, sa découpe, sa syntaxe, ce qui correspond bien à la relative simplicité syntaxique du contenu, sans préjudice de sa portée sémantique. Un vers qui oscille entre le statisme du syntagme et la dynamique de l'enchaînement, via les enjambements judicieusement choisis.

Le découpage du vers

Rose-Marie François paraît notamment porter une attention particulière au premier vers du poème : son découpage et sa consistance syntaxique tendent à poser le thème du poème, alors que par ailleurs le mode poétique de Rose-Marie François se fonde souvent sur la suspension ou l'ellipse du référent circonstanciel, existentiel ou essentiel du poème. Le premier vers pose souvent d'emblée un thème interne, sous la forme d'un syntagme court, désignant l'unicité du sujet nommé, objet, locuteur en *je*. Plus précisément, les poèmes peuvent commencer de trois façons différentes, selon que le premier vers contient un syntagme nominal (ou son équivalent) ou non, et, dans le cas positif, un verbe ou non. Si le premier vers ne contient qu'un nom, il instaure un point fixe à partir duquel va se construire et se développer le poème. S'il contient le verbe, il introduit d'emblée dans le poème le mouvement, l'être ou la qualification. Exemples du premier type :

Et moi
je suis, méconnaissable,
la saison qui vous happe
entre la mémoire et l'aval
quand la lumière se rétracte.
Je suis la poignée de cendre
un poing de lave
le coin plié d'un agenda. [*Fresque lunaire*, 2000, p. 11]

La porte
à l'écart de la délivrance
est maintenue au juste écart —
dormant rêvant sous l'imposte
à un ouvrant — par
le miracle des pinceaux. [*Fresque lunaire*, 13]

Et du deuxième :

J'attends je guette je séduis
celle qui brode les yeux baissés — [...] [*Fresque lunaire*, 12]

Les branches ont laissé tomber
les fruits cendreaux, les pies
empoisonnent la neige. [...] [*Fresque lunaire*, 15]

Ta sépulture est dans ma bouche.
Chaque jour je te fleuris
de mots d'amour et de baisers. [...] [*Fresque lunaire*, 41]

Dans tous les cas, ce qui suit au deuxième vers est capital, et donc aussi la façon dont s'articulent les deux vers autour d'une fin de vers charnière, à

la fois nouure et coupure. Mais l'observation est valable pour tout passage au vers plus avant dans le poème. C'est ici que l'enjambement joue un rôle. Si dans le dernier exemple, le premier vers est fortement consistant (une phrase complète, un point), il n'en va pas de même dans les deux premiers, ni dans celui-ci, où le découpage du vers contre la syntaxe mime le sens :

Elle
entrouvre une porte
que le mur refusait :
la fresque adopte
une petite fille en trompe-l'œil. [*Fresque lunaire*, 9]

Le grand saut blanc qui sépare le sujet du verbe visualise (et reproduit rythmiquement dans le temps de la lecture) l'« entrouverture » de la porte. De même, la « séparation » dans :

La rose et la mère, dit-elle,
un trait d'union les
sépare
une aiguille une épine. [*Fresque lunaire*, 10]

Ce poème de quatre vers condense un quadruple jeu sur les mots (le prénom de l'auteur est alludé *in absentia*), sur le paradoxe (la fonction naturelle du trait d'union n'est pas de séparer, mais... d'unir), sur le vers et l'enjambement (les deux fins de vers séparent le mot *sépare* de son contexte immédiat) et sur la ponctuation (aux deux virgules du premier vers s'oppose la parataxe déponctuée du dernier, où les deux métaphores du trait d'union, *aiguille* et *épine*, qui renvoient l'une à la rose et l'autre à la mère (cousant ?), paraissent quasi unies, voire fusionnées, par l'absence de virgule, au point que, *par sa forme*, le poème en vient à faire le contraire de ce qu'il dit : suggérer l'identité des deux thèmes (*rose* et *mère*) et des deux objets (*aiguille* et *épine*) en dépit de la *séparation* qu'il prétend affirmer au premier degré).

Partant de là, on peut s'interroger sur chaque fin de vers, chaque choix d'un enjambement. Ainsi, dans

Maison nouvelle
arbrisseaux et
jeunes enfants :
nous vivions au printemps —
en flagrant délit
d'espérance. [*Fresque lunaire*, 14]

pourquoi cet enjambement du deuxième au troisième vers ? Pourquoi pas plutôt « arbrisseaux / et jeunes enfants », dans un meilleur respect de la syntaxe ? Par égard pour les mots et leurs référents, précisément : l'enjambe-

ment (le maintien de *et* en fin de vers) permet d'aligner sans proclitiques les trois substantifs qui déclinent l'isotopie de la nouveauté, de la promesse, de la naissance, qui est résumée dans une métonymie bidirectionnelle, le printemps. De même, *en flagrant délit d'espérance* n'aurait pu être maintenu en un seul vers sans perte de nuance : le mot *espérance* modalise et moralise le thème de la promesse, mais doit être rejeté au vers suivant pour souligner la notion de faute (*flagrant délit*) par un suspens.

Pourquoi le contre-rejet de *Ni* dans le poème suivant ?

La petite fille
son sourire penché
ouvre le piège
écarte en l'ouvrant
la porte de son dormant. Ni
Belle-au-Bois ni Prince Charmant :

Tu ne dormiras point. [*Fresque lunaire*, 22]

Les effets en sont multiples : la négation est mise en évidence, soulignée dès le début de la phrase (et la fin du vers) ; le contre-rejet de *Ni* évite une trop grande stabilité du texte et une insistance sur les structures parallèles. Sont ainsi exclus : un alignement mécanique des deux *ni* en début de vers, ce qui aurait rendu l'anaphore alternative trop mécanique ; un seul vers trop bien balancé sur un *ni... ni* ; l'alignement en fin de vers de la rime *dormant :: charmant* (et même si l'on ne s'en avise pas toujours, c'est vrai que, dans le conte, la « Belle-au-bois dormant » rime linguistiquement et symboliquement avec le « Prince charmant » : ils riment, ils sont fait l'un pour l'autre...).

Les rejets qui brisent les syntagmes ont ailleurs des fonctions plus subtiles encore :

[...]
Je viens ici pour écouter le vent
dans les feuilles, le chant
des oiseaux. J'entends
les vociférations des maîtres,
les cris joyeux des prisonniers. [*Carte d'embarquement*, 1996, p. 30]

Ici ils isolent en fin de vers trois expressions dans un emploi très momentanément absolu (*écouter le vent, le chant, j'entends*) avant que le complément vienne à chaque fois préciser et comme relativiser la portée totalisante de la première lecture : nous lisons *écouter le vent* avant d'apprendre qu'il souffle dans les feuilles ; le chant précède un temps les oiseaux qui en sont les auteurs, etc. En outre, une rime est ici recherchée, assumée, soulignée : *vent :: chant :: j'entends* ; elle double l'isotopie qui associe les trois mots (*écouter, chant, j'entends*). À nouveau, on voit que les opérations qui portent

sur le passage du vers accompagnent une attention extrême aux parallélismes, rompus ou assumés (les deux derniers vers) et donc aux débuts et fins de vers.

Dans cet exemple plus ancien,

Soleil,

je t'adore
parce que tu survis
aux publicités de margarine,
trouvant encore le
geste original,
les mots qu'il faut
pour caresser
sans la moindre
ombre
de routine
chaque crocus rené. [Quartz, 1983, p. 33]

par l'isolement du mot *ombre* (comparable à celui de *sépare* dans un exemple plus haut), le poète pose le piège d'un jeu de mots fondé sur son sens concret mais trompeur, et son sens figuré, retardé par l'enjambement.

Les vertus de l'homonymie peuvent elles aussi amener l'ambiguïté à confiner à l'indécidabilité :

[...]
En quel métal faut-il s'archer
quand la
montagne barque
sombre
voue aux noyades
les greniers
les livres d'heures
les étincelles ? [Quartz, 41]

Le découpage localement violent du texte produit deux vers (*quand la* et *montagne barque*) dont l'agrammaticalité prépare et précipite l'erreur ou le trouble où tombe inmanquablement le lecteur : *sombre* est-il adjectif (*barque sombre*) ou verbe ? La barque sombre est une belle métaphore de la montagne ; inversement, le second sens est isotopique : il est attendu qu'une barque sombre. L'absence de conjonction (ou de virgule) entre *sombre* et *voue* semble exclure ou hypothéquer que le premier soit un verbe. Mais, pour que la montagne-barque puisse vouer divers éléments à la *noyade*, ne faut-il pas (ou n'est-il pas naturel) qu'elle *sombre* et les entraîne ? Quoi qu'il en soit, le lecteur a douté ; a failli sombrer ?

Mimétisme de la forme

La découpe du vers chez Rose-Marie François et sa substance linguistique n'ont été abordées qu'à travers deux types particuliers, à titre exemplaire : le premier vers du poème et les jeux de mimétisme ou de polysémie induits ou soutenus par l'enjambement.

On l'a vu dans deux exemples, cette fonction mimétique de la forme paraît constituer un des éléments de cette poétique formelle : le vers, sa découpe, le recours à la typographie paraissent souvent soutenir et mimer soit le cours de la pensée, soit le développement logique du texte, soit le sens lui-même.

Un exemple encore : dans

[...]
Elle
marche
droit
devant,
les jambes
détachées
les mains
pendues
le visage
ôté,
rien ne fait plus mal
rien ne fait plus rien.
[...] [*La Saga d'Îchanâs*, 2007, p. 132]

le découpage extrême du texte ne mime pas seulement une lenteur implicite de l'action décrite ; chaque décrochage souligne le sens de l'adverbe ou du verbe rejeté : *droit, devant, détachées, pendues, ôté* — usage magistral d'un même procédé formel, sur un si petit espace, pour produire une telle richesse et une telle variété de sens.

Autre effet de mimétisme :

[...]
La rivière
déborde, accélère
ma barque. Je vais bon train
vers toi.
[...] [*Carte d'embarquement*, 55]

Les enjambements séparent systématiquement les verbes de leur sujet ou de leurs compléments, et associent ce qui n'a pas à l'être (*déborde, accélère*). À chaque fois, c'est l'action du verbe qui est mimée : le débordement,

l'accélération, la vitesse. Le saut d'un vers à l'autre, étroitement lié au sens, peut aussi bien mimer la pause que le mouvement, la lenteur, la fixité ou la vitesse.

Régularités ?

Le vers libre est la forme majeure de la poésie de Rose-Marie François. Les traces d'une versification plus régulière ne sont toutefois pas totalement absentes de son œuvre². Quand elles existent, elles ont souvent à voir avec la forme chanson. Ainsi, déjà dans *Émigrations* (1983) figurent trois poèmes titrés ou sous-titrés « chanson » ou « chansonnette », tous trois rimés et totalement ou partiellement en octosyllabes : « La mère et le poète » (p. 33), « Fausse route » (p. 35), « Chanson des transportés » (p. 60) ; en outre ; « Mûrir » (p. 56), tout en vers pairs (4, 6 et 8 syllabes) et rimant presque intégralement.

On peut envisager que Rose-Marie François, dans sa pratique récente et future, fasse une place plus grande à un certain formalisme plus « régulier », discret mais croissant.

J'en veux pour témoin le recueil *Une ballade de Carnaval* (2007), dont les 41 poèmes comptent régulièrement 6 vers libre courts, tournant autour de 6, 7 et 8 syllabes, ainsi que la récente chantefable *Panamusa* (2008), écrite en picard puis traduite en français, où se mêlent des vers de 6 et 8 syllabes.

Tout aussi indicatif est le fait qu'il y ait, dans *La Saga d'Îchanâs*, plusieurs poèmes, dont certes les vers sont libres, mais groupés en quatrains (p. 76), tercets (p. 124) ou sizains. On y trouve même un sonnet de vers libres (p. 48). Tout cela semble montrer une nouvelle voie où le mélange de travail méticuleux et de liberté foncière qui préside depuis toujours à son travail *du vers* tendrait à s'étendre, via l'arbitraire ou la contrainte du nombre, à la *séquence* de vers que constitue le poème.

La ponctuation et la typographie

Deux dimensions formelles du texte n'ont pas encore été interrogées : la ponctuation et la typographie.

Par là aussi, comme tout poète, Rose-Marie François prend position dans un champ de choix, de solutions et d'éthoi possibles.

Rose-Marie François n'est pas adepte d'un poème totalement déponctué, comme cela se pratique dans la poésie, française ou autre, depuis

² On trouve dans le choix de poèmes *De source lointaine* (2002) un poème en alexandrins, « Dernier jour », sans doute de jeunesse (p. 126).

Mallarmé et Apollinaire. Elle ponctue, mais le moins que l'on puisse dire est que sa pratique est fluctuante, complexe, d'apparence presque anarchique. Ce n'est pas le point qui est en jeu : sauf exceptions, chez Rose-Marie François, la phrase est nettement clôturée par un point. Aucune absence de celui-ci ne vient entretenir une quelconque ambiguïté sur les frontières phrasiques. Non : ce qui, comme souvent, est en jeu, c'est la virgule. Et Rose-Marie François le sait : elle y fait allusion dans un poème de *La Saga d'Îchanâs* (p. 70) :

Que pèse au bout de ma ligne
le point final d'un rire de carpe ?
Dois-je cesser de ponctuer
pour m'assurer de ne pas tuer ?

Un bref coma au fond d'un seau,
la panique dans un peu d'eau.

Ce bref passage contient plusieurs figures : un jeu de mots (même si *Komma* en allemand signifie *virgule* et non *point*), une allusion à la matérialité du signe (la virgule évoquant le hameçon), une double rime, un usage des signes de ponctuation comme métaphore...

C'est notamment – ou surtout – dans les séries en asyndète qu'un jeu sur la virgule, absente ou présente, se manifeste.

Dans un exemple déjà vu (*Fresque lunaire*, p. 14), la virgule est absente parce qu'inutile pour marquer la syntaxe : en dépit de l'enjambement, la fin de vers y suffit (cf. aussi l'exemple ci-dessus tiré de *La Saga d'Îchanâs*, p. 132). De même dans :

Un printemps parallèle
transcrit l'épiphanie
la fête moqueuse
la vie. [*Fresque lunaire*, p. 40]

À l'inverse, si le découpage en vers n'épouse pas strictement l'énumération, la virgule refait son apparition :

[...]
Je cours sans me retourner
dans un dédale d'escaliers,
de ruines, d'herbes folles.
[...] [*Fresque lunaire*, p. 17]

Dans le poème suivant, les virgules du troisième vers correspondent au même cas : elles séparent les éléments de l'énumération.

Je ne suis pas dans le vent
encore moins à l'abri.

Je nettoie, je range,
je cours
sur la dalle scellée. [*Fresque lunaire*, p. 21]

Qu'il n'y en ait pas à la fin du premier vers doit s'expliquer comme avant, par la consistance des vers, suffisante pour les distinguer (avec le retour à la ligne) : la ponctuation de Rose-Marie François est tendanciellement *économe*.

En revanche, il arrive que l'usage de la virgule paraisse moins explicable et plus anarchique.

La colline donnée
se peut-il qu'entre les vignobles
on oublie
le chagrin du saule
la découpe des cils,
le clapotis,
le vert des berges étiré
jusqu'à la nue
qui
jamais, jamais
ne revient à elle. [*Fresque lunaire*, p. 26]

La non-ponctuation du premier vers s'explique comme en page 21. Mais le traitement de l'énumération n'est plus cohérent : pourquoi n'y a-t-il pas de virgule après le *saule* ? Le poète ne tranche pas entre les solutions déjà observées : aucune virgule (ce qu'on aurait pu attendre, vu que chaque élément occupe un vers) ou un virgule en fin de chaque vers (en ponctuation explicite généralisée). S'agit-il d'une simple inadvertance ? On peut à tout le moins observer qu'aucun poème n'est *a priori* complètement ponctué comme il le serait s'il était en prose, et que le choix de ponctuer (par des virgules) fait l'objet de décisions strictement locales.

Quant à la typographie au sens large, on ne peut dire qu'elle constitue pour Rose-Marie François une ressource commode et directe pour « formater » le poème. Rose-Marie François n'est pas de ce formalisme-là, et rares sont les cas où les ressources visuelles mobilisées excèdent celles du retour à la ligne et de la ponctuation. L'unité est le vers, le point de référence reste la marge gauche : notre poète ne cherche pas du côté de la disposition du texte sur la page. Tout au plus relève-t-on, à ses débuts et assez anecdotiquement, trois calligrammes manuscrits dans *Panne de télé* (1983, p. 30 et 36) et *Émigrations* (1983, p. 27).

À l'autre bout du corpus, un dernier exemple nous ramène à la fois au très local et à la fonction mimétique de la forme :

Mais
quel cœur refaire au fil d'Enfer
comment guérir les tortionnaires
petits boutons petits galons
qui épargnent le bâtiment
et a n a l y s e n t la chair
i n f i n i m e n t ? [La Saga d'Îchanâs, p. 112]

L'espacement des lettres distingue discrètement deux mots auxquels il applique directement leur sens même : le mot *analysent* est comme analysé, le mot *infiniment* est visuellement étiré. Les espaces qui séparent leurs lettres ont somme toute la même fonction que le retour à la ligne dans les exemples déjà examinés : elles sont aux lettres ce qu'il est aux mots.

Dans l'ensemble, qu'il s'agisse du vers, de l'enjambement ou des autres aspects formels, on peut donc dire que la poésie de Rose-Marie François est tout sauf exhibitionniste.

Conclusion

Par ces quelques exemples, assez microscopiques, au sens où l'on regarde le texte de très près, je suis loin d'avoir épuisé toutes les richesses du vers de Rose-Marie François, dans le travail méticuleux qui le sous-tend. Mais je crois que ces quelques approches sommaires montrent assez que la pratique du vers libre de Rose-Marie François est tout sauf naïve. *A contrario*, on devine à travers ses observations qu'elle n'aurait pas été le même poète si elle avait pratiqué l'alexandrin. Et l'on sait l'autre poète – ou le même ? – qu'elle peut être en prose narrative³. Un poète qui, en toute circonstance, attribue une attention majeure aux mots. Une autre étude, qui aurait précisément porté sur le choix de ces mots, et non seulement sur l'art de les placer, le montrerait mieux encore.

Cette attention aux mots, propre à tout poète authentique, mais qui chez Rose-Marie François se localise aussi dans l'art de couper le vers, doit évidemment être rapprochée de sa pratique de traductrice : choisir le mot qui traduit le mieux celui d'un autre poète, choisir ses propres mots, choisir la façon de les placer et de les souligner d'une pause, n'est-ce pas la même chose ?

³ Voir par exemple *Passé la Haine et d'autres fleuves* (2001) ou *Et in Picardia ego* (2007).