

## L'œil et la lumière

Cet ouvrage en témoigne<sup>1</sup>, François Jacqmin a fréquenté les peintres tout au long de sa vie de poète. L'histoire de ces rencontres mériterait d'être écrite : des dialogues, des amitiés, des collaborations, réalisées ou projetées, qu'elles entraînaient. Il conviendrait tout autant de rassembler les écrits que Jacqmin a consacrés à l'art et aux artistes.

Ces synergies remontent à ses débuts : déjà, sa première plaquette, *L'Amour la terre*, en 1954, était illustrée par Léopold Plomteux. Quant aux projets avec artistes auxquels appartiennent les poèmes ici rassemblés, ils couvrent plusieurs décennies, avec une activité particulièrement dense dans les années 80 et les dernières années du poète (1990-1992).

On connaît toutefois le jugement qu'il a assez tôt porté sur ce type de collaborations, et plus précisément sur la place respective des deux arts, poésie et peinture, dans une relation qui a pu tenir davantage de la rivalité que de la symbiose :

J'ai été assez souvent sollicité par des peintres et je me suis rendu compte qu'en écrivant les textes à propos de la peinture, j'avais tort de parler de ce dont il s'agissait : je me suis rendu compte qu'une toile, n'importe laquelle, quand vous faites des commentaires à son propos, ce que vous écrivez est absolument dépendant de la toile. Vos textes ne peuvent pas vivre tout seuls tandis que la toile bien. J'ai trouvé qu'il y avait de l'abus, que mon écrit était absorbé, happé par ce dont je parlais. Il m'a semblé que c'était beaucoup plus intéressant d'écrire un texte qui fût réellement le mien mais quasi en parallèle et c'est ce que je fais maintenant en y trouvant beaucoup de satisfaction<sup>2</sup>.

C'est donc un mélange d'attraction et de défiance qui habite Jacqmin à l'égard d'un art dont la proximité ou la compatibilité avec la poésie est rien moins qu'évidente. Pas d'*ut pictura poesis*, ni même d'*ut poesis pictura*. Ni dominant, ni dominé : la peinture n'est pas (comme) la poésie.

Comment François Jacqmin a-t-il conçu et accompli l'acte répété de produire un livre avec un peintre ?

Il y a certes plusieurs modes de collaboration et de transmission, plusieurs types de poèmes — songeons aux dissonantes et détonnantes *Deux chansons absolues* avec Jacques Lizène, satiriques et nihilistes, volontairement « médiocres », comme le précise l'artiste.

On mettra à part les cas, minoritaires, où le poème s'adresse directement aux œuvres de l'artiste, en nommant celui-ci et en décrivant celles-là — les céramiques de Serge Vandercam dans *Les Altercations du Creux* —, ou par le partage d'un motif majeur, tel le noir dans les *Dix aphorismes crépusculaires*. D'autres ensembles sont manifestement issus d'un projet concerté (*Les Escargots*).

Mais dans la plupart, pour éviter la sujétion et l'absorption du texte par l'œuvre plastique, pour lui assurer l'autonomie dont il a besoin, les poèmes semblent davantage avoir été écrits séparément, sans qu'une condition liée au projet les détermine, puis livrés à l'artiste, à charge pour lui de les mettre dans la situation de confrontation « parallèle » propre à satisfaire le poète.

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons à la notice pour l'exposé de l'origine, de l'intention et du contenu de l'ouvrage.

<sup>2</sup> François Jacqmin, dans l'« Entretien » paru dans le numéro 17 de *Revue et corrigée* (1984), p. 62 ; cité par Pierre-Yves Soucy (« L'écart improbable (Jacqmin et la peinture) », dans *Textyles*, n° 35, avril 2009, 95-103.

Dès lors que maints ensembles sont soumis à ce régime — écriture séparée, cohabitation, confrontation ? —, on peut se demander ce que possèdent en propre les poèmes que François Jacqmin a écrits pour les peintres, ou leur a confiés.

Richard Tialans l'a écrit dans le texte éclairant que nous publions en annexe : « L'inspiration [de François Jacqmin] prend en considération un rapport, et non pas un objet. » Observation capitale pour la poétique de Jacqmin, à la lumière de laquelle on peut relire toute son œuvre, à commencer par *Les Saisons*, par exemple.

Dans ses poèmes, Jacqmin ne prend pas l'œuvre plastique pour objet, ni la peinture, ni l'art en général. Quels rapports observe-t-il ? Non pas ceux du texte avec l'œuvre peinte ou gravée ; parfois, ceux d'un mode d'expression (le langage, la pensée) avec l'autre (la peinture) ; mais, dans plus d'un ensemble, au premier chef le rapport qui existe entre pensée et vision, en une poétique de la perception phénoménologique. Ici, comme ailleurs, la poétique de Jacqmin est aussi une aventure du regard, un regard désespérément pensant qui tente « d'approfondir simultanément la vision et la parole » (P.-Y. Soucy).

S'agissant de textes prévus pour une mise en regard avec des œuvres plastiques, ou expressément destinés à des peintres, on est frappé de relever la fréquence des termes relatifs, d'une part, à la vision, de l'autre, aux couleurs.

*Regard* et *regarder* apparaissent sept fois, *voir* neuf et la *vue* trois ; *l'œil* et la *pupille*, trois et deux fois ; *image*, dix fois. Encore les couleurs sont-elles réduites à l'essentiel, au noir et au blanc (sept et quatre) ; pas de jaune, un bleu, un rouge, un gris.

La lumière et ses sources, qui transportent la couleur vers l'œil, traversent le texte : neuf fois *lumière*, quinze *soleil*, cinq *aube* et huit *jour*.

Là gît un objet, s'il en est un : non la forme mais la couleur, la vibration du monde sensible ; là est le rapport dont est éprouvée l'expérience, de la couleur à l'œil. Couleurs, lumière, modalités de la vision sont autant d'allusions métonymiques à deux surfaces, celle de l'œuvre, celle du monde.

Ainsi les apories de *Camera obscura* (dans les inédits ; est-ce significatif ?) font-elles subtilement passer le propos de la pensée à la vision : certes, « *Il suffit d'évoquer une image / pour décider un raisonnement / qui se refuse* », mais « *Hélas, la synthèse de l'image et / de l'idée n'est un chemin pour / personne. / Seul, le délire ose éclairer la / foudre* », où déjà point sous et contre l'idée, la vue : à la foudre qui préside à l'image (et à sa perception instantanée), l'idée restera toujours étrangère, seul un délire, antithèse de l'idée, pourrait l'approcher. Et : « *Je ne puis voir sans me corrompre. / Ma vision devra s'en tenir au brouillard.* »

Le poète reconnaît plus d'une fois au peintre un pouvoir qu'il ne possède pas lui-même, pouvoir lié à la vue et à la lumière, laquelle en devient métaphorique : « *Il faut la main / du peintre / pour remettre l'invisible / à sa place* » et « *Le soleil / éclaire aussi le lieu / où ne gît / aucune pensée* » (*Élémentaires*). Ce que trace la main du peintre ou ce que montre le soleil est tout un : ce que perçoit la vision, mais que ne peut concevoir la pensée. À quoi répond un autre aphorisme d'*Être* : « *La simplicité / est une trace de l'invisible, // peut-être un aperçu du rien* » (*Douze textes pour une exposition*).

Il n'est donc pas sûr que, dans chaque cas, il cherche à réduire une distance *entre l'œuvre et lui*, ou à dialoguer avec elle.

Cette oscillation entre les deux supports de ce qui est perçu par l'œil, œuvre et lumière, traduit comme souvent chez Jacqmin, sinon toujours, la lancinance d'un art poétique sous-jacent. L'objet du désir du poète est d'atteindre à la simplicité, qualité que la pensée, sa pensée, envie au visible : la capacité de laisser (entre)voir (la présence de) l'invisible : « *La lumière est l'invisible en herbe* » (*Jardins*).

Qu'est-ce que cette simplicité — celle, réelle, de l'œuvre et de sa lumière, celle, désirée, du discours —, sinon réduire à rien la distance qui sépare la perception (ou la pensée) de l'objet vu : « *L'œuvre du regard : // se défaire des entraves / de la distance.* » Et, sans doute, des entraves et contingences de la pensée et du langage : « *Ce qui est touché / par le verbe / devient fou de rage : // la matière préfère le trait.* »

Est-ce à dire que, de la confrontation à laquelle le poète entendait soustraire le poème, l'art sortirait nanti d'une irréductible supériorité, propre à confirmer la conviction du poète, bien connue, quant au langage et à la pensée ?

Le texte de Jacqmin se mesure à une question précise : l'œil peut-il suppléer la langue, les mots, la pensée ? Peut-il jouir de ce qu'il perçoit, figé au bord d'un abîme qu'emplit l'invisible ? Le peut-il à l'instar de l'œuvre plastique, et à travers elle ?

La réponse est nuancée et aporétique. Le poète ne renvoie-t-il pas les deux arts dos à dos, lorsqu'il écrit : « *Le cerceau funèbre que le créateur / pousse devant lui s'appelle l'œu-/vre. / Ce qui devient visible par l'art / étouffe sous le feu caillé de la / forme* » (*Le Propre du temps*).

L'œuvre : peinture, mais aussi poème et pensée ; la forme : le trait, la couleur, mais aussi le langage. François Jacqmin, fort d'une fraternité acquise dans les meilleurs des cas, peut affronter lucidement le feu de ses évidences : « *Sur les rives de l'énigme, / la vue attend anxieusement / le vide* » (*Douze textes pour une exposition*).

Gérald Purnelle