

Gérald Purnelle

## Poètes en leurs jardins...

*Jardin* est un joli mot français, d'origine francique, riche de sonorités suggestives. Son initiale chuintante, ses deux voyelles, l'une sonante et l'autre claire, sont-elles propres à inspirer les poètes? Plus sérieusement, certains poètes cultivent-ils des affinités particulières avec ce lieu clos sur lui-même mais ouvert sur l'espace, ce combiné de nature et de culture, de végétal et d'humain?

Il est des poètes que les jardins ne concernent guère, ou pas du tout: les uns sont de la ville (Odilon-Jean Périer, *Le Citadin*), d'autres ne cherchent le réel que dans la nature sauvage, vierge de toute facticité humaine. Pour un poète, élire le jardin comme lieu parmi les lieux postule probablement d'en posséder un: le poète du jardin est un jardinier.

C'est le cas des deux poètes dont je parlerai ici, et que j'ai déjà eu l'occasion de comparer sans les opposer — sur plus d'un plan, mais non celui-ci (*L'Écriture et la Foudre*, 2016). Jardiniers, Izoard et Jacqmin le furent. Chez Izoard, tel vers le dit: «J'ai bêché un jardin» (*Axe de l'œil*) — même si, long-

temps, ce fut Eugène Savitzkaya qui cultiva le jardin de la rue Chevaufosse (*En vie*). Quant à François Jacqmin, on connaît l'importance qu'il donnait à son potager: «Je n'aurai pas assez de mes jours pour explorer les mystères d'un potager [...]» (*Le Poème exacerbé*).

Ce qui frappe chez ces deux poètes, c'est qu'il ne s'agit guère pour eux de dire la tekhnè du jardinier, ni la connaissance du botaniste — nulle nomenclature d'essences —; et le jardin n'est pas tant pour eux un lieu à décrire, à s'approprier par le langage, à peindre par les mots, qu'un espace intime où vivre, voire un refuge contre un réel plus vaste, celui du monde. Car si le monde est un jardin (Annie Leclerc, *Hommes et femmes*), le jardin peut être un monde en soi, un fragment de l'univers où jouir de celui-ci sans s'y perdre.

Le jardin d'Izoard est urbain; il le dit à satiété:

c'est un chausse-pied rouillé dans une boîte en carton  
 sur un établi dans une sorte de serre au premier étage  
 c'est une sorte de serre au premier étage dans une aile de  
 maison lugubre abandonnée poussiéreuse c'est une mai-  
 son pointue dans un dé à coudre dans un pouce dans un  
 gobelet d'étain dans un œuf d'oiseau dans un œil bleu  
 c'est une maison dans un jardin c'est un jardin dans un  
 quartier des hauteurs de la ville c'est un quartier dans la  
 ville c'est une maison dans la ville et le corps pourrit dou-  
 cement près des clefs près des aiguilles près des clenches  
 près des lilas gonflés de mauve et de blanc c'est la terre  
 très noire du jardin qui respire et c'est le fer de bêche  
 qui coupe le cou de l'embellie et la foudre est morte et  
 la rivière n'est nulle part et les gens ramassent boutons  
 écailles écorces bouchons de liège très légers brasserie bo-  
 hon hony («Chant gigogne», 1980).

ou ailleurs, explicitement: «Je sais ma chance de vivre ici, dans un grand jardin, et cependant à deux pas du centre de la ville.»

On sait que ce jardin constitue une des dix *Petites merveilles poings levés* que nous offrait le poète en cette même année de 1980 :

Quatrième merveille que je vous prie d'aimer : très grand jardin d'une rue pentue nommée Chevaufosse, parce qu'ici les chevaux descendirent, à coups d'ahans et de cris noirs, dans la fosse à houille, pour n'en plus revenir. Grand Jardin comme un dieu vert ! Grand Jardin comme la soif comblée ; tes glycines et tes iris m'étouffent sous leurs sucs purs ! Les jardins, les jours, les jouets. Les fouets de feuilles. N'oublions pas les gloriottes fragiles où l'on savourait les madeleines et le thé. Tout s'effondre.

Le jardin d'Izoard est indissociable de sa maison, elle en occupe le centre, l'une et l'autre dialoguent et s'entremêlent : « Et je puis effleurer de la paume le bras, la jambe, la vitre qui soude, le jardin qui pénètre à l'intérieur de la maison » (*Rue obscure*, 1975).

Pour Izoard, les plus petits objets (on l'a vu avec le « Chant gigogne ») sont toujours à enclorre dans les plus grands, et le jardin occupe une place dans ce jeu des objets et des lieux qui s'enchâssent, se contiennent, se pénètrent : « La phalange, le cœur, le corps, la chambre, la maison, le jardin, la ville » (*Petites merveilles poings levés*). On relira à cet égard le long poème « Jardins minimes » dans le recueil *Vêtu, dévêtu, libre* (1978).

Ces introjections ne sont pas un jeu, mais un impérieux enjeu : c'est, pour lui, la façon la plus rassurante, sinon la seule, de toucher le réel, depuis le caillou jusqu'à la montagne, en passant par la rivière, la ville et, précisément, la maison et le jardin — sous peine (sous risque) de voir tout *s'effondrer*, comme il est dit plus haut ou ici : « Mais la maison rouge prend feu / si le jardin s'effondre » (*Sommeil d'encre*, 1988). C'est sans doute contre cet effondrement qu'opère cette incessante variation d'échelle ou de proportion des lieux et des objets. Telles formules lapidaires le donnent à lire : « Jardin : grain de sable » (1979).

Loin d'être un vocable transparent, presque creux, le jardin constitue bien l'un de ces truchements éminemment concrets dont le poète a besoin pour toucher le monde :

Touche hampes et tiges.  
 Touche corolles et pétales.  
 Touche cent coquelicots  
 (le rouge est une couleur!).  
 Touche la terre très noire  
 jusqu'au fond de la terre.  
 Tout un jardin surgit.  
 (*Corps, maisons, tumultes*, 1990)

Ici les végétaux sont évoqués nominale­ment, mais c'est bien le tout, le jardin, qui est suscité par le contact physique, sensuel, avec eux et la terre. *Jardin* devient le nom du réel touché.

Dans cette association osmotique de deux lieux où vivre, le corps, précisément, vient occuper la position du troisième terme : c'est bien le corps du poète qui occupe maison et jardin : « An­crage à travers / ton corps qui se dresse / en ce jardin caché » (1999).

Il suffit parfois au poète de les associer, sans autre forme de rhétorique, pour susciter ou nommer l'osmose, les mots *corps* et *jardin* s'appellent : « Le corps. Le jardin. Le corps », lit-on dans *Corps, maisons, tumultes*, recueil qui contient toute une section intitulée « Le corps, le jardin ». Les deux titres closent le triangle.

Le jardin devient alors une métaphore du corps : le corps est un jardin, le jardin est donc un corps : « Le Corps n'est qu'un ensemble / d'éléments : bras, jambes, / fibrilles, muscles, jardins » (inédit, v. 1972) ou : « Le demi jardin contient / doigts, coudes, épaules » (*Bègue bogue borgne*, 1974).

L'être du poète, dont la réalité est toujours sujette à caution, se projette dans le jardin, comme pour s'y confirmer, au risque du néant ; dans *Les sources du feu brûlent le feu contraire* (1964),

un des poèmes les plus connus d'Izoard le dit, sous la forme d'un petit apologue :

Il y a un grand jardin qui s'étend à perte de vue. Il y a des allées parallèles. Il y a des jets d'eau. Il y a des bancs de pierre. Il y a un ciel gris. Il ne fait ni chaud ni froid. Quelque part dans ce jardin — l'imprécision me plaît —, assis sur un banc de pierre, il y a un homme, un homme qui fixe un caillou de l'allée. Les allées en effet sont couvertes de cailloux blancs et ronds. L'homme ne fixe pas n'importe quel caillou. Il fixe un caillou qu'il a choisi très soigneusement, après avoir éliminé des milliers d'autres cailloux. Donc, l'homme fixe le caillou. Dans ce caillou, il y a un grand jardin qui s'étend à perte de vue. Il y a des allées parallèles. Il y a des jets d'eau. Il y a des bancs de pierre. Il y a un ciel gris. Il ne fait ni chaud ni froid. Mais, dans ce jardin-là, il n'y a personne.

Si, pour le poète, le jardin est ce microcosme qui lui permet d'exister, avec sur la maison l'avantage mais aussi le risque de l'ouverture vers l'extérieur, il peut métaphoriser tout ce que l'être même comporte de dangers existentiels. Il en devient un support d'expression affective médiée, et donc poétique; d'un poème à l'autre, le jardin est *fragile, désespéré, consumé, englouti, foudroyé, d'amertume, perdu, à la dérive...* et, on l'a vu, il peut *s'effondrer*. Singulière poétique où le sujet incarne son être menacé dans le nom même de son lieu de plénitude. Seule issue à ce problème ontologique, la fusion : « J'avale un jardin » ou « S'unissent corps et jardins ». Corps et jardin, contenant et contenu : « Je rêvais dans la coquille / d'un jardin clos » (inédit, 1972).

S'étonnera-t-on que cette union existentielle d'un homme et de tout jardin, quel qu'il soit, remonte à l'enfance ? Les poèmes le disent plus explicitement que nécessaire : « Âge d'or, loin des adultes, du père ; / Fais éclater ma pierre de bouche, / ô enfant très tendre des jardins » (*Des lierres des neiges des chats*, 1968).

Le jardin — tout jardin — devient le support du souvenir, le stimulus qui appelle la mémoire intime ; sans doute, dès que le regard, depuis la fenêtre de la maison, s'évade vers le jardin, l'enfance est-elle toujours évoquée :

Mémoire : fleurs anciennes  
d'où s'envolent soleils brouillés  
lorsque les désespoirs-de-peintre  
croissaient à tort et à travers  
et que tout le jardin  
exhumait l'avant-guerre.  
(*Pièges d'air*, 2000)

On peut certes supposer qu'à cette enfance résurgente est lié un sentiment de paradis perdu, mais non, pour autant, qu'elle fut pleinement et candidement heureuse ; les épithètes qui qualifient le jardin, tout comme la mention du père, le montrent : ce fut aussi le temps de la peur, avec, déjà et à nouveau, le jardin comme refuge :

Pluie peureuse, amandiers fous,  
la pluie enchante, ici. La pluie chante  
et les objets rouges se désagrègent  
sous ce feu de souris blanches.  
Des enfants chercheront la pluie  
pour l'étreindre et leurs yeux seront  
plus profonds que le puits du jardin.  
(v. 1966)

Et ce qui était vrai dans l'enfance le reste à l'âge adulte :

Le meurtrier blanc saisit la nuque de pierre du pendu, du carabe éperdu, de la glotte et mon déluge anime le jardin qui gonfle et devient mon urne, mon refuge. (*Vêtu, dévêtu, libre*)

Si le jardin est ainsi motivé comme un vecteur de mémoire, qui focalise obliquement l'affectivité ancienne et persistante, il est naturel, chez un poète, qu'il en vienne à revêtir une fonction métaphorique. Plus précisément, il métaphorise le corps :

J'ai dans le ventre une blessure qui m'allait et je bois avec délectation le lait de ma douleur Qu'en puis-je si tes deux yeux de brute sont les jardins des métairies du dernier siècle (*Frappé de cécité dans ta cité ardente*, 1962),

Ici commencent la paupière — la bien close — / et le jardin des cils / et l'eau native sous le feu (Inédit, 1970),

De longs bras sont la détresse / du corps transparent, / roseraie rebelle / au jardin des aisselles (*Voix, vêtements, saccages*, 1971)

Femme au lever des bras : / la main descend près du visage. / Nous nous parlons. Cheveux. / Noyaux. Jardins qui tombent. (*Vêtu, dévêtu, libre*),

Et ce corps est, bien évidemment, celui du poète :

Chiffon mouillé crie. / L'ortie, l'asthme / du jardin. (*Des laitiers, des scéléérats*, 1971)

Cent sifflets de laine / brisent le cœur du jardin. (*Vêtu, dévêtu, libre*)

Sans nul doute, *jardin* est pour Izoard un de ces mots féériques qui surgissaient sous sa plume à tout bout de vers, avec une double motivation (« Derrière les mots, les jardins », *Corps, maisons, tumultes*) : dire la concrétude du monde en faisant s'entrechoquer les éléments qui le composent et s'offrent à l'expérience, et contenir, dans les deux sens du terme, la pulsion affective qui suscite cette émergence verbale et le désir du poème.

À cela sert le langage, un poète comme Izoard le sait : « Mes jardins ont la langue / que je leur donne » (inédit). *Jardin* est donc aussi et d'abord un mot qui nomme un lieu, mais il se désigne aussi lui-même (comme les mots « langue », ou « bouche », ou « maison »...) C'est une richesse, mais aussi le risque d'une perte :

Et la nuit qui tombait  
nous menait quelque part,

et le jardin n'avait  
 plus de nom.  
 Le mot « jardin »  
 enfoui dans la haie...  
 (*Vin rouge au poing*, 2001)

Perdre le nom du jardin serait donc se perdre soi-même : le poète s'identifie au jardin qui l'enclot, il *est* jardin : « mon jardin de lave ou d'anguille : je le connais mieux que quiconque » (1990) :

L'herbe, encore, annihile  
 tout le ciel qui tombe  
 en ce jardin muet  
 où je vis et respire  
 dans chaque fleur étouffée.  
 (*Dormir sept ans*, 2001)

Chez Izoard, le poème est un jardin, car le monde est un jardin et le poème est le monde. Au centre du jardin et du monde, le poète écrit. Mais s'il perd l'écriture, le refuge sans cesse choisi et habité qu'est le jardin n'est plus qu'une menace :

Je t'en prie, oublie  
 toute écriture infinie  
 qui déchire ton ombre.  
 Mais le jardin n'est  
 qu'immonde ombre  
 où bougent en silence  
 tes inutiles outils.  
 Dans la terre s'enfonce  
 toute mémoire.  
 (1991)

Le jardin d'Izoard s'est ainsi progressivement révélé ambivalent, comme s'il ne suffisait plus, en incarnant une part du monde, à garantir l'être du sujet face à celui-ci :

Dans ce jardin je ne vois

que pièges d'air et  
 que buis caressés.  
 J'ose à peine observer  
 ma propre ombre.  
 (*Dormir sept ans*)

\*

Chez François Jacqmin, les occurrences du mot *jardin* sont nettement moins nombreuses. Elles nous apprennent pourtant maintes choses sur la sensibilité du poète, sa pensée et son être au monde.

Dans un de ses poèmes de jeunesse, un adjectif est associé au jardin («*Matin*», 1955, v. *Oeuvres complètes, L'Amour la terre*) : le jardin est le lieu où s'exerce le «*culte du fragile*» :

L'étrange flore que la pensée d'un matin!  
 Ai-je le pied serein pour exercer dans ce jardin mon culte  
 du fragile?  
 Ici, la fleur tient à peine à la matière : le lis ou la pivoine  
 n'ont pour tige que l'immédiat et, à l'idée d'être, le nar-  
 cisse se détourne de l'eau.  
 O Pensée! paupière que déjà l'œil refuse! Avec quelles  
 mains irais-je cueillir cette fleur qui croît au-delà des  
 yeux? Si déjà l'abeille trébuche dans le pollen, qu'en se-  
 rait-il de mes dix doigts confus!

Déjà s'esquisse à cette époque un double mouvement comparable à ce qui se passait (ou se passera) chez Izoard : le jardin est le lieu de la pensée, et la pensée s'assimile à un jardin. Et cette fragilité du jardin, par une sorte de déplacement qui sera familier à l'écriture de Jacqmin, est tout à la fois celle de la possession du monde (par les fleurs), celle de la pensée et celle de l'instant : «*Que de secrètes floraisons dans les jardins les plus ténus d'un instant!*»

Ainsi se dessine le motif d'un jardin d'abord cérébral ou spirituel ; en 1960 :

Il est atteint du mal caduc  
 le littéraire  
 et vit parmi des meubles d'amadou  
 Il aima un jour  
 la fragilité des jardins  
 la suavité du monde spirituel  
 Mais au bas d'un buste de Pindare  
 il écrivit  
 La charrue l'emporte sur le manuscrit.

La simple juxtaposition du monde spirituel et des jardins fragiles suffit à nous suggérer cette assimilation, qui, comme on le voit, s'invétère assez tôt. C'est bien la pensée qui est fragile (elle sera vite impossible ou insoutenable pour Jacqmin). Elle ne peut se laisser capter par le poème, celui-ci prêt-il les dehors — comme chez Izoard, à nouveau — d'un jardin : « O mon âme, traîtresse dans le jardin de mon propre poème tu faisais naître des fleurs que tu couvrais de la vague brume de la musique et de sa beauté » (improvisation de 1955).

On sait que chez Jacqmin, avec une lancinance tangible, l'impossible quête de l'être (et du pouvoir de le dire) s'assimile, entre maintes analogies dysphoriques, à un gouffre :

Ô surprendre  
 dans midi fauve  
 le grand feu de la rose

Surprendre  
 l'irréductible de l'être  
 dans le jardin qui flambe de gel

Surprendre  
 dans le vent d'hiver  
 l'aigre panique de la somme

Tout est horreur  
complice du gouffre  
sans la graine qui émerge du gâchis

Le cœur pour s'assouvir  
a besoin du sens qui ose  
s'abîmer dans le grand feu de la rose.

(« Postface à la rose », dans *La Rose de décembre*, 1959)

L'irréductible de l'être *dans le jardin* est cela précisément qu'il n'est possible ni de surprendre, ni de comprendre, ni de dire. La rose, cette fleur emblématique qui en vient d'emblée à peupler seule le jardin mental du poète, est le seul *fragile* recours, dans la contemplation duquel le sujet pourra, peut-être, se prémunir contre l'horreur, le gouffre et le gâchis. Le jardin est bien, à nouveau, le lieu élu d'un enjeu.

Étrangement, le jardin n'est guère présent dans le recueil majeur que sont *Les Saisons* (1979), cette étude poétique et critique du cycle de la nature, dont l'objet est la présence originale de la mort dans le processus même qui anime ce cycle vital du monde végétal. C'est qu'il s'agit essentiellement d'un poème de la forêt et de la campagne ; ce lieu domestiqué qu'est le jardin n'apparaît qu'une fois, à la faveur de la sécheresse de l'été :

L'eau qui faisait les délices  
du printemps et l'abondance de  
l'été n'inspire plus le jardin.

On l'évite comme une caresse  
marécageuse.

C'est en vain que l'on tente de  
réveiller l'excentricité de la  
croissance.

Cette immixtion du jardin dans des poèmes inspirés par la nature s'explique: « Ce livre [*Les Saisons*] a été rédigé dans une remise où je rangeais mes outils de jardinage. C'est ainsi que j'ai composé ce livre à côté de mes râteaux, de ma bêche et de mes sarcloirs. Je jouissais aussi d'une vue apaisante sur mon potager » (*Le Poème exacerbé*). *Les Saisons* furent écrites avec vue sur jardin.

Dans cette seule mention du jardin, on notera à nouveau ce mouvement typique qui consiste à animer le réel, ou plutôt à déplacer sur lui ce qui relève de l'affect du sujet: le jardin n'est plus inspiré.

Rien d'étonnant, dès lors, qu'il en vienne à servir de métaphore à quelque abstraction. On sait la défiance dans laquelle Jacqmin tenait cette figure de rhétorique, mais aussi le paradoxe qu'il entretenait à son égard, en la pratiquant plus souvent qu'attendu. Le jardin est ici la métaphore de la psyché, ou de son affect identitaire qu'est l'orgueil meurtri; les plantes qui y poussent sont la pensée et la mémoire:

Il est des lieux somptueux et tristes  
que fréquentent ceux qui meurent  
de ne pas vivre. On y parade sobrement

parmi les plantes folles de la mémoire.  
Toute pensée y est enfantée dans une aberration  
noire. C'est le jardin élu de l'orgueil meurtri.

(*Traité de la poussière*, 1990-1991)

Quelle que soit la réalité mentale que le poète entend représenter, fût-ce la négation ou l'impossibilité de la pensée, le jardin peut spontanément surgir à son esprit (et dans son écriture) pour la figurer, ou ses conditions. L'espace de l'être *devient* naturellement un jardin:

Il y eut sans doute un temps où l'espace  
était ici, sur le lieu même de

l'affirmation.

Avant que ne soient tracés les plans  
de son émiettement, on pouvait se pré-  
valoir de l'étendue sans se déplacer,  
et surtout sans courir au précipice.  
On se tenait dans un jardin dont on  
entretient sans cesse les allées afin  
que celles-ci conduisent aux allées.

(« La distance », 1986)

Où l'on voit, incidemment, que ce jardin, quand on s'y  
tient, permet d'éviter la course vers le précipice...

C'est d'ailleurs un jardin très ordonné : la métaphore se file,  
lorsqu'apparaît cette image de *l'allée qui conduit à l'allée* — c'est-  
à-dire, probablement, dans la métaphysique de Jacqmin, l'être  
qui se suffit à lui-même, hors toute connaissance par l'homme :

J'ai hâte  
de ne plus savoir,

comme le jardinier  
ratisse l'allée  
qui conduit à l'allée.

(*Stèles*, 1985-1986)

Et ceci promet le sujet (le poète) en jardinier de l'être. Mais,  
toujours, d'un poème à l'autre, le déplacement assigne au lieu  
ce qui caractérisait le sujet situé dans ce lieu :

L'espace est myope. Il ne voit pas  
que la distance  
conduit à la distance.  
C'est un jardinier qui ratisse l'allée qui  
conduit à l'allée. Serait-il au cœur  
du lieu que l'ailleurs lui échapperait encore.

(*Traité de la poussière*)

La métaphore (le jardin et l'allée, le jardinier et le ratissage) est opiniâtre : le poète la décline par trois fois pour ramener, poétiquement, sa pensée à ses fondamentaux : l'ignorance, consentie ou non, l'émiettement de l'être dans l'être.

Il y a là la trace d'une charge affective inhérente au jardin pour Jacqmin, au même titre que la forêt. Si le jardin est un des recours concrets et conceptuels qui lui sont naturels, il n'est pas pour autant le lieu privilégié de l'expression, en raison même, et inverse, de cette charge :

Toute étendue me prépare au  
poème.

C'est, si j'ose dire, sur l'ho-  
rizon que je découvre la substan-  
ce des mots. Pour naître, ceux-ci  
exigent la pureté d'une distance  
non réductible.

D'autre part, l'intérieur d'une  
forêt ou d'un jardin affecte ma  
réplique d'une manière comparati-  
vement plus trouble.

(*Comme j'écris, ou Le Plumier de vent*, 1977-1978)

Il est pourtant naturel que le jardin réel du poète lui inspire observations, réflexions et analogies. C'est notamment le cas dans son dernier recueil publié, *Le Livre de la neige* (1990) :

Sous la neige, le potager est invérifiable.

On ne distingue plus  
les légumes que par le souvenir.

On s'en tient  
à une conception immaculée des primeurs.

La laitue est captive  
d'un invincible confit de givre,  
et la fraise n'est plus qu'un état d'âme.

À nous,  
les plaisirs de la gastronomie transcendante !

Tout à coup,  
 je me souvins de mes instruments de jardinage.  
 Le râteau,  
 qui attendait dans la grange pétrifiée,  
 et la faux  
 dont le tranchant s'était affiné par le froid.  
 Je ressentais la douleur poignante  
 de leur station.  
 Hors du pré, on eût dit qu'ils séjournaient comme moi,  
 au bord du vide.

Déjà, dans un ensemble inédit de la fin des années soixante, intitulé *Chroniques de la neige*, le spectacle de celle-ci était totalement intériorisé, à la faveur d'un regard sur le jardin enneigé :

La neige en moi est plus vaste, plus  
 blanche, plus immense que je ne croyais.  
 Je regardais mon jardin, je ne voyais que  
 la tête d'un poireau émergeant de sa housse  
 de neige.

Il n'existe qu'un ensemble de poèmes intitulé *Jardins* : il s'agit d'une séquence de huit poèmes édités à tirage limité avec des œuvres de Hermann Amann en 1989.

Étonnamment, le jardin n'est nommé qu'une seule fois. Les autres textes évoquent le verger, le champ de froment, le pré, la vigne, le paysage. Le titre général de la séquence fait ainsi de tout lieu naturel un jardin. Or,

Le spectacle de la nature continue de me fasciner. Il éveille en moi des sentiments incontrôlables, sourds, mélancoliques et violents. Je ne suis jamais loin des romantiques anglais et allemands. Tout paysage se dresse devant moi comme une promesse et une menace. L'innocence lugubre du monde végétal ne cesse d'exercer son terrible empire sur moi. [...]

Je n'aurai pas assez de mes jours pour explorer les mystères d'un potager, pour expliquer l'insondable énigme d'une jardinière que l'on accroche à son balcon. Il y a surtout ceci : je ne guérirai pas de mes larmes.

(*Le Poème exacerbé.*)

Dès qu'il y a nature, tout est jardin. Au-delà du jardin proprement dit, celui que cultive le poète-jardinier et qu'il contemple de son pigeonnier, *jardin* en vient à signifier tout lieu naturel où le sujet se sent engagé affectivement. On peut dès lors se fonder sur la forme aphoristique de l'écriture de Jacqmin pour extraire de *Jardins* quelques sentences particulièrement éclairantes à cet égard :

La lumière est l'invisible en herbe.

C'est la fronce de la vague qui donne au froment son impérissable corps de femme.

C'est le chuchotement de la marée qui inspire le mouvement des blés.

Le pré restitue la complexité de l'enfance.

Chaque brin est une découverte et une impasse qui préfigure l'immensité.

La mousse était là avant le verbe.

Le geste de celui qui a semé à propos se poursuit lorsque les saisons se sont évanouies. Sa main est devenue un ligament de la clarté. Au-delà de l'humus, il cultive l'infini tel un champ de gemmes. Le passage à la fécondité n'est plus assujetti au supplice des météores. Il vit de l'intuition qu'il tire de l'univers.

Concluons sur cette unique occurrence du jardin :

Il est superflu d'expliquer un jardin à une âme.

Les secrets du sol sont bien gardés, mais quiconque est rompu aux arcanes du recueillement ne dissocie pas l'indicible d'un fraisier en fleurs.

Il ne balance pas entre l'illumination et la récolte.  
Pour lui, le fruit est composé d'une partie égale de pulpe  
et de mystère serein!

Il fait tenir la respiration dans un agglomérat de jonquilles.

Le jardin console le poète de l'indicible. Respirer au jardin soigne la blessure de l'être. Le mystère s'accepte et s'oublie, sereinement. Enfin : le monde est un fruit.

\*

En ce qui concerne Izoard, on pourrait mener une semblable enquête poétique à propos d'autres mots désignant des lieux, tels que, par exemple, *rivière* (« Je voudrais qu'une rivière / tourne autour du jardin ») — un lieu et un mot qui sont quasi absent de l'univers spatial et affectif de Jacqmin. À l'inverse, on sait la place de la *forêt* dans la poésie de celui-ci, ce lieu de promenade et d'immersion dans la nature, qui n'est pas non plus absent de celle du premier.

Ainsi les mots, mots fétiches, de nos poètes, nous aident-ils à les lire, les comprendre, et, peut-être, à voir et sentir le monde à leur façon. *Jardin* s'avère l'un des plus riches de ces vocables. Ils l'avaient en commun (le mot, le lieu). Ils le savaient.