

Gérald PURNELLE

Université de Liège

Formes de François Jacqmin

Qu'il adopte des formes conventionnelles et banalisées sans les modifier ni les remettre en cause, qu'il les fasse évoluer en une attitude progressiste ou critique, ou qu'il les rejette radicalement en inventant de nouveaux moyens, tout poète opère des choix qui sont autant de prises de position, implicites ou affirmées, dans la question de la définition et de la pratique de la poésie. S'agissant d'un poète tel que François Jacqmin, il n'est pas inintéressant d'interroger sous cet aspect formel une œuvre qui se caractérise par un discours interne et externe (*Le Poème exacerbé*), qui ne cesse de remettre en cause la pertinence et les pouvoirs de la poésie, en critiquant ou rejetant tout à la fois le lyrisme¹, le style², la métaphore, le savoir-faire³, les effets, l'esthétisme, la rhétorique⁴.

¹ « Je présume que le passage de la langue anglaise à la langue française m'a définitivement ôté toute velléité de lyrisme. » (JACQMIN (François), *Le Poème exacerbé*, avant-propos de Michel Otten, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain UCL, coll. Chaire de Poétique, n°6, 1992, p. 62) Voir aussi DE HAES (Frans), « Le vers en prose de François Jacqmin », dans *Le Courrier du Centre international d'études poétiques*, n°176, novembre-décembre 1987, p. 19 : « écriture tout à la fois mate et savoureuse, anti-lyrique mais passionnée par le jeu des significations provisoires, risquées ».

² « J'évite le style » (JACQMIN (François), *Le Poème exacerbé*, op. cit., p. 10).

³ DE HAES (Frans), « Lecture », dans JACQMIN (François), *Les Saisons*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 1988, p. 214 (à propos de la métaphore) : « constante suspicion pesant sur un savoir-faire ».

⁴ OTTEN (Michel), « Avant-propos », dans JACQMIN (François), *Le Poème exacerbé*, op. cit., p. 6 : « [poésie] hostile à tous les effets littéraires ou rhétoriques ».

J'entendrai la notion de « forme » dans un sens précis et restreint, qui porte sur les dispositifs matériels qui président à la poéticité visible et revendiquée du poème, à savoir le vers et la typographie, et par « formalisme » l'attention portée par le poète à ces aspects, ainsi que l'usage – l'invention ou la reproduction – de traits ou moyens tenant de la versification ou de la typographie. Je n'aborderai que secondairement, en relation avec ce plan, la question de la syntaxe, et laisserai délibérément de côté les aspects purement rhétoriques ou stylistiques tels que le recours aux figures ou les (éventuels) jeux sur les sonorités.

Circonscrite de la sorte, mon approche peut se résumer en trois ou quatre questions : y a-t-il un Jacqmin formaliste ? y a-t-il du formalisme dans son écriture ? (ou refuse-t-il le formalisme ?) comment se situe-t-il, à cet égard, dans le champ poétique qui lui est contemporain ?

Pour me limiter à un corpus cohérent et raisonnable, je me fonde sur les seuls volumes livrés à l'édition par le poète⁵, sans prendre en compte les poèmes parus uniquement en revues, ni les recueils posthumes, ni les inédits du fonds conservé aux Archives et Musée de la Littérature ; en outre, je ne retiens pas les volumes à tirages restreints réalisés avec des artistes.

Pour ce qui touche la question du vers, un premier constat s'impose : François Jacqmin n'a jamais publié de poèmes en vers réguliers. On sait que ses débuts furent tout entiers imprégnés par la poésie anglaise ; si, dans son extrême jeunesse, il a pratiqué la poésie régulière dans cette langue⁶, en revanche, à son retour en Belgique, il n'a pas embouché l'instrument du vers français, et l'une des raisons majeures en est sans doute que « peu au fait de la littérature française moderne, [il] ignor[ait] presque tout de la situation des lettres français en son pays [...] »⁷. Mais c'est aussi, certainement, la marque d'un choix, ou à tout le moins la conséquence d'une hésitation et d'une incertitude. Frans De Haes situe ainsi le jeune homme revenu d'Angleterre en 1948 : « À mille lieues de tout état d'esprit avant-gardiste, sans goût pour un surréalisme qu'il ne connaît que par oui-dire, le jeune écrivain ne rejoindra cependant pas les rangs des poètes "néo-classiques" qui, imprégnés d'une rationalité

⁵ Soit : *L'Amour la terre* (1954), *La Rose de décembre* (1959), *Poèmes* (dans *Phantomas*, n°85, mai 1969), *Camera oscura* (1976), *Le Coquelicot de Grétry* (1978), *Les Saisons* (1979), *Le Domino gris* (1984), *Le Livre de la neige* (1990). – *Les Particules* (1981) ne se signalent, sur le plan formel, que d'une manière minimale, par la constante brièveté du poème et du vers.

⁶ « [...] je me mis à écrire mes premiers vers, à l'âge de treize ans, au milieu d'une guerre et dans un pays étranger. J'ai écrit un certain nombre de sonnets en anglais. J'avoue aussi avoir commis un long poème octosyllabique dans le genre passéiste de Walter Scott. » (JACQMIN (François), *Le Poème exacerbé*, op. cit., p. 17)

⁷ DE HAES (Frans), « Lecture », p. 206.

et d'un humanisme étriqués, domineront la poésie française en Belgique pendant deux décennies »⁸ – néo-classiques dont le vers régulier est l'instrument sinon exclusif, du moins dominant. Le poète ne s'en est pas expliqué plus avant, mais on trouve au moins une allusion qui peut éclairer indirectement cet évitement. Évoquant la vie militaire dans *Le Poème exacerbé*, il écrit : « Et puis, ce n'est pas rien de marcher au pas, d'être emporté par l'irrésistible vague d'un bataillon. La rude scansion du pas de l'infanterie produit une sorte de long alexandrin qui ne fut jamais sans me fasciner. »⁹ Si ce n'est pas l'alexandrin mais la marche au pas qui fascine le jeune Jacqmin, on peut faire l'hypothèse, chez un poète qui a toujours revendiqué un lien étroit entre marche et écriture¹⁰, et qui médite en marchant¹¹, qu'écrire en alexandrins fût revenu à marcher au pas dans les voies trop tracées de la poésie conventionnelle.

Dès lors, la forme-cadre de la poésie de Jacqmin oscillera toujours entre un vers libre dont les modalités ont plusieurs fois varié et un « poème en prose » qui entretient avec le vers (libre) un rapport direct qu'il s'agit d'interroger.

Le premier recueil de Jacqmin, mince plaquette de dix poèmes lyriques intitulée *L'Amour la terre* et parue en 1954, fut assez vite renié par l'auteur, ou du moins ne le fit-il plus figurer dans sa bibliographie. Il présente des traits formels dont la plupart, au début des années 1950, sont assez classiques, voire banals, et typiques d'un vers libre standard pratiqué par bien des poètes depuis le début du siècle.

La suppression de toute ponctuation (acquise depuis Mallarmé et Apollinaire) est une marque majeure mais banalisée de poéticité du texte (seule la fin de chaque poème est marquée d'un point). Le vers présente une forte concordance : aucun enjambement violent ne contrevient au respect de l'intégrité des syntagmes. Il n'y a de capitale initiale qu'au premier mot du poème : les débuts de vers n'en portent pas – ce qui dénote, en pareil contexte (et dans ce type de poèmes), le rejet ou l'abandon d'une marque héritée de la métrique régulière –, non plus que l'initiale des phrases internes – ce qui, cumulé à la non-ponctuation, induit une ambiguïté potentielle du texte sur les plans syntaxique et sémantique.

⁸ Ibidem, pp. 206-207.

⁹ JACQMIN (François), *Le Poème exacerbé*, op. cit., pp. 19-20.

¹⁰ « [...] la promenade est une chose indispensable à l'exercice de la poésie », GOFFAUX (Pascal) et JACQMIN (François), *Parole gelée*, Gerpennes, Éditions Tandem, coll. Alentours, 2006, p. 9 ; voir pp. 11 et 12 ; voir aussi JACQMIN (François), *Le Poème exacerbé*, op. cit., p. 62.

¹¹ DE HAES (Frans), « Lecture », article cité, p. 215 : « Est poète celui qui, de saison en saison, marche dans le paysage et sculpte les mots et les phrases, balisant sa route incertaine de petits blocs de significations provisoires, à chaque coup emportés par les suivants. »

Les deux derniers traits sont moins conventionnels : les vers sont groupés en distiques que séparent de minces blancs horizontaux, contre la syntaxe (les distiques ne coïncident pas avec les phrases, ni donc les blancs avec leurs fins) ; à deux reprises (sur 79 vers), un blanc intérieur figure au milieu d'un vers dont il sépare les deux syntagmes qui le constituent (« et le poème d'eau / qui s'inscrit sur ma fenêtre » ; « Tu t'éveilles / toujours plus nue » – le même trait marque d'ailleurs le titre du recueil sur la page de titre : « l'amour la terre ». Les effets de ces deux traits ne sont pas contradictoires, mais convergents : les pseudo-strophes arbitraires induisent des ruptures non syntaxiques, tandis que l'espacement interne, qui chez bien des poètes pallie la suppression de la ponctuation et fonctionne comme une virgule ou un point, introduit dans ces deux cas un suspens qui n'a rien de syntaxique (c'est surtout le cas de la deuxième occurrence, ce n'est pas celui du titre).

Au total, certains de ces traits, hérités du passé ou repris au contexte de la poésie contemporaine, soulignent ou produisent l'autonomie des mots et favorisent une ambiguïté potentielle du texte poétique : la non-ponctuation, l'absence de capitales, le découpage arbitraire en distiques¹². Tous concourent à marquer fortement le texte comme poétique.

Une rupture s'opère avec les deux livres suivants, *La Rose de décembre* (1959) et *Poèmes* (1969), qui amorcent la poésie propre à François Jacqmin. Sur le plan formel, le renoncement à certains traits constitue le rejet d'une certaine mode et la volonté d'une réorientation vers moins de manifestation formelle : les espacements internes sont définitivement abandonnés ; les phrases commencent par des capitales – usage auquel Jacqmin ne dérogera plus jamais. Dans *La Rose de décembre*, les vers sont groupés (séparés par des blancs) selon les phrases, et non plus en pseudo-strophes régulières. Quant à la ponctuation, elle y est toujours absente, mais elle est pleinement restaurée dans *Poèmes*. À partir de ce recueil, ces deux traits positifs et conjoints – capitales au début des phrases et ponctuation complète – tendent à manifester clairement, à la lecture, l'articulation syntaxique et logico-sémantique du texte, en refusant l'ambiguïté sémantique inhérente à certaines pratiques formelles de la modernité. Comblant en outre la différenciation formelle que l'absence de ces deux traits instaurait depuis le début du xx^e siècle entre prose et poésie, ils tendent à diriger celle-ci, chez Jacqmin, vers le prosaïsme, d'abord formel, qu'elle revendiquera sur ce plan comme sur d'autres.

¹² Pour un examen des effets potentiels de ces traits typographiques, voir PURNELLE (Gérald), « La forme du poème : effets analytiques, effets synthétiques », dans BELLOÏ (Livio) et DELVILLE (Michel) (éd.), *L'Œuvre en morceaux, Esthétiques de la mosaïque*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2006, pp. 144-173.

Dorénavant, le formalisme de Jacqmin se matérialisera sous deux espèces alternatives (et alternées), mais qui partagent l'arbitraire comme point commun : le recours au nombre comme principe créateur ou structurant de la forme, le vers libre dans le « poème en prose ».

La première section des *Poèmes* (1969), intitulée « Du livre du moi », consiste en 19 poèmes de 4 quintils séparés les uns des autres par des blancs horizontaux, soit 76 pseudo-strophes dont les vers, libres, sont généralement assez courts et ne sont jamais très longs. La plupart des 57 points de transition entre deux strophes coïncident avec une fin de phrase, mais pour 15 (soit un quart) d'entre eux le blanc horizontal qui sépare les deux strophes produit un enjambement interne à une phrase, dont il interrompt la séquence directe de vers en vers. Cela apparaît dans 12 des 19 poèmes¹³.

Neuf ans plus tard, *Le Coquelicot de Grétry* (1978) reprend exactement la même forme numérique (10 poèmes de 4 quintils), mais le phénomène est plus rare (3 fois sur 30 frontières de strophes, dans 2 poèmes sur 10¹⁴).

On peut placer deux tendances ou intentions concurrentes, sinon contradictoires, à l'origine de cette forme composite dans ses éléments constitutifs ; elles seraient respectivement propres aux deux pôles de l'échange textuel, dont la forme du texte constitue le lieu ou le vecteur. D'une part, le poète a pu choisir, par le nombre fixe des strophes et de leurs vers, de produire directement sur la perception du poème par le *lecteur* des effets complexes (en l'occurrence, une impression de régularité, d'homogénéité, de rythme, mais aussi d'arbitraire : aux points où l'on passe d'une strophe à l'autre à l'intérieur d'une phrase, un suspens contre-syntaxique est conditionné par le blanc, comme c'était le cas pour les blancs internes et le découpage en distique dans le premier recueil). D'autre part, sa tendance croissante et dominante à déployer chaque phrase dans les limites d'une strophe de 5 vers fixes peut révéler chez lui le besoin d'une matrice d'*écriture*, une règle minimale qui préside à la fois et synchroniquement à l'expression de la pensée et à la fabrique du vers par répartition de la phrase en unités qui, généralement, s'identifient à des syntagmes consistants.

Ce choix formel fondé sur l'arbitraire numérique se retrouvera dans *Le Livre de la neige*, où sa fonction matricielle ne fait aucun doute et que ces deux séquences des années 1960 et 1970 préfigurent sur ce

¹³ Aux pages 27, 28, 29, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44 et 45 de notre réédition : JACQMIN (François), *La Rose de décembre et autres poèmes*, édition réalisée par Gérald Purnelle et Karel Logist, préface de Tristan Sautier, Paris, La Différence, coll. Clepsydre, 2000.

¹⁴ Aux pages 72 et 74 de la même réédition. Les vers de ces poèmes sont en moyenne plus courts encore que ceux du recueil précédent, et généralement consistants.

point (la forme du *Livre* est analysée plus loin). Il montre la survivance chez Jacqmin d'un souci de manifestation formelle explicite, que sur d'autres points son évolution avait éliminée, dans un but de simplicité, de complétude et de clarté de l'expression linguistique¹⁵, et dans un refus global de l'écart formel (par rapport à l'usage courant), de la poéticité trop visible et de l'ambiguïté.

Quant au blanc qui opère le regroupement des vers libres en pseudostrophes, qu'elles soient régulières (5 vers) ou de longueur variable, il tend à signaler la phrase comme unité de pensée et à souligner son autonomie, en matérialisant la distance ou l'irréductibilité logique qui peut les séparer :

On pourrait très bien prendre une phrase d'un poème et la mettre ailleurs. [...] je n'ai jamais vu de lien absolu entre deux phrases et même entre deux mots [...]. Passer d'une phrase à l'autre, c'est tomber dans un précipice, c'est tomber dans un trou¹⁶.

Le blanc qui sépare les phrases se retrouvera dans *Les Saisons* où il exerce la même fonction, laquelle n'est d'ailleurs pas nécessairement dysphorique :

On peut se donner l'illusion qu'une sorte d'embellie a lieu entre deux phrases¹⁷.

Durant les années 1970 apparaît une forme féconde – elle fournit trois recueils : *Camera oscura* (1976), *Les Saisons* (1979) et *Le Domino gris* (1984) – et dont la définition est problématique, dès lors qu'elle paraît hésiter entre prose et vers libre ou participer des deux. À première vue, les poèmes se présentent comme faits de vers libres, lignes inégales alignées à gauche. Toutefois, la qualité de prose de ces poèmes est explicitement affirmée par Jacqmin : la page de titre des deux derniers recueils porte comme indication de genre la mention « Poèmes en prose » et, dans *Le Poème exacerbé*, il les désigne comme tels ; ainsi des *Saisons* : « Tour à tour, les quatre saisons sont examinées avec la

¹⁵ La dimension narrative de nombreux poèmes de François Jacqmin n'est pas étrangère à ce souci de clarté, et elle ouvre directement sur la question du prosaïsme, qui sera abordée plus loin : « J'ai pour habitude de donner l'allure d'un récit à mon poème ; cela lui donne une cohérence, et facilite sa lecture. Toujours, il faut tenir compte d'un fait primordial, à savoir que tout lecteur est un être profondément infantile. Bien plus, celui-ci est la victime du texte ; il est perdu dans l'imbroglio des innombrables signes que font les mots, de sorte qu'une trame narrative n'est pas superflue. » (JACQMIN (François), *Le Poème exacerbé*, op. cit., p. 78)

¹⁶ JACQMIN (François), entretien dans *Revue et corrigée*, n°17, 1984, p. 70.

¹⁷ JACQMIN (François), *Le Poème exacerbé*, op. cit., p. 116.

prudence que réclame une prose poétique surveillée. »¹⁸ Mais ce qu'il dit du *Domino gris* montre que l'évocation de la prose vise au moins autant l'esthétique que la forme :

Pour traiter de ces sujets, il fallait que j'emprunte le langage direct de la prose. Je n'abandonnais pas la tonalité poétique pour autant, car ces textes demeurent avant tout des poèmes. Au reste, cela est peu significatif en raison de ce que la langue française n'est pas un instrument qui permette de distinguer nettement la prose de la poésie¹⁹.

Prose signifie donc aussi « prosaïsme », « refus du (trop) poétique », et peu importe à cet égard, pour Jacqmin, la forme versifiée que revêt le poème. D'ailleurs, il entretient lui-même une ambiguïté dont il est conscient, quand il ajoute à la phrase citée plus haut (à propos des *Saisons*) : « De nombreux vers peuvent être détachés d'un poème sans qu'il en résulte le moindre dommage pour celui-ci. »²⁰

La genèse des poèmes explique leur hybridité : conçus génériquement comme de la prose, ils ont fait l'objet de plusieurs dactylographies successives où l'alignement à gauche donne à chaque ligne de prose les allures d'un vers, dont la reproduction fidèle à l'impression a achevé de fixer l'ambiguïté. L'examen de ces états successifs est révélateur²¹ :

a.

La fin du jour est tendre
et bestiale.

Une sorte de désappointement
heureux perfore la contemplation.

On reste mystérieusement atten-
tif à un (long) discours
chuchoté par une voix que
l'on ne perçoit plus qu'au travers
l'absence.

¹⁸ Ibidem, pp. 62-63.

¹⁹ Ibidem, p. 68.

²⁰ Ibidem, p. 63.

²¹ J'ai choisi trois états d'un texte (page 15 de l'édition originale et page 24 de la réédition Espace Nord) parmi les nombreuses liasses conservées dans le fonds Jacqmin des Archives et Musée de la Littérature et qui jalonnent l'élaboration progressive du recueil *Les Saisons* : a) un manuscrit intitulé « Le Printemps (suite) 1 à 35 » (ML 8237/6/1) (le poème reproduit ici porte le n°5) ; b) un tapuscrit daté du 24 juin 1978 (ML 8237/7/1) (le poème reproduit ici porte le n°15) ; c) un tapuscrit postérieur à b (ML 8237/8/1) ; j'y ajoute le recueil définitif (d).

On ne pénètre ces moments-là
qu'à la faveur d'une
horrible mélancolie.

b.

La fin des jours devient tendre
et bestiale.

Une sorte de désappointement heu-
reux perfore la contemplation.

On est mystérieusement attentif
à un discours chuchoté par une
voix veule et déterminée.

On se souviendra de ces moments-là
comme d'une horrible faveur.

c.

L'âme des jours devient tendre
et bestiale.

Une sorte de désappointement
heureux perfore la rêverie.

On s'initie à un rite que chu-
chote une voix veule et déter-
minée.

On se souviendra de ces moments-
ci comme d'une horrible faveur.

d.

L'âme des jours devient tendre
et bestiale.

Une sorte de désappointement
heureux perfore la rêverie.

On s'initie à un rite que chuchote
une voix veule et déterminée.

On se souviendra de ce moment
comme d'une horrible faveur.

Que ce vers soit à l'origine une ligne de prose produit une conséquence majeure. Les enjambements, et même les coupes de mots en fin de lignes

(dans *Camera oscura*, *Le Domino gris* et certains états des *Saisons*), ne revêtent aucune fonction rhétorique ou stylistique locale ; d'une version à l'autre, un même mot peut changer de vers, être coupé ou non ; le rejet d'un mot au vers suivant du seul fait du passage d'une ligne de prose à l'autre n'entraîne aucune mise en évidence, aucun suspens volontaires et concertés par lesquels le poète viserait à orienter et conditionner, localement, la lecture du texte, comme c'est le cas de l'enjambement en régime de vers libre standard ou de vers régulier ; l'enjambement n'a donc rien de globalement sémantique (il en ira tout autrement dans *Le Livre de la neige*, voir *infra*) ; le vers de ces poèmes en prose est arbitraire. On voit d'ailleurs dans cet exemple que la mise au point finale du texte a supprimé toute coupe de mot en fin de ligne (ce n'est pas le cas des deux autres recueils, où elles sont maintenues) et tend à redistribuer les syntagmes pour réduire la discordance syntaxique du vers (ce n'est pas général : nombre de poèmes du recueil présentent de forts enjambements, hérités des versions de travail ; exemple : « Personne ne s'engage à / définir la finalité de / la rosée »²²).

La « justification » typographique maintenue des dactylographies (et même du manuscrit) à l'impression étant bien plus étroite que celle de la prose d'un roman, ceci contribue fortement à faire de chaque ligne un vers libre plutôt qu'une ligne de prose.

Prose non justifiée, le texte est fait de phrases simples, formant paragraphes, et dont, dans certaines versions dont la finale, des blancs horizontaux soulignent l'autonomie, conformément aux options de Jacqmin déjà évoquées. À la différence des *Saisons*, l'édition finale des deux autres recueils ne présentent pas ces blancs, ce qui accentue encore le côté « vers » (inégal) de la ligne de prose, alors que, dans *Les Saisons*, c'est au contraire le côté prosaïque des paragraphes comme unités du texte qui ressort.

La projection mécanique de traits originellement prosaïques (l'enjambement arbitraire sans portée sémantique et la coupe de mots en fin de lignes) sur un matériau visuellement assimilable au vers et le mélange de traits contradictoires produisent un écartèlement de la forme entre prosaïsme et poéticité, selon qu'on la considère comme prose ou comme vers : chaque fin de vers fortement enjambée évoque une fin de ligne de prose, mais ce trait appliqué à un « vers » dote celui-ci d'un trait de poéticité accrue, à l'encontre de la concordance syntaxique dominante du vers libre standard.

²² JACQMIN (François), *Les Saisons*, op. cit., p. 68.

Cette forme complexe n'est pas isolée, puisqu'elle peut se placer dans l'histoire du « vers de prose », dont le trait majeur est une apparence de prose non justifiée²³.

Le Livre de la neige offre d'emblée un trait formel visible : tous les poèmes comptent un nombre fixe de 10 vers²⁴, ce qui rapproche le dernier recueil publié par François Jacqmin des poèmes en quatre quintils décrits plus haut, et l'oppose fortement aux « poèmes en prose » qui l'ont précédé : « [...] en abandonnant le travail trop conscient du poème en prose, je me trouvais plus proche de mes impulsions, de ma sourde manière de traiter une émotion »²⁵. Forme neuve (ou renouvelée) pour un autre mouvement d'écriture, ce poème de 10 vers est visiblement fait de vers libres, et non de lignes de prose. La contrainte (le calibrage à 10 vers) semble être originelle, et non postérieure. On ne dispose pas de manuscrits initiaux, mais de plusieurs dactylographies successives, organisées en recueils : le poète dactylographie ses poèmes, corrige sur tapuscrit, des mots, des vers, supprime des vers, en réécrit à la main, puis redactylographie. Dans tous ces tapuscrits jalonnant l'élaboration progressive du recueil, les poèmes sont d'ores et déjà composés d'un nombre fixe de 10 vers. L'exemple suivant concerne le poème de la page 43 du recueil²⁶ :

a.

Que peut-on espérer
De ce qui n'a aucune inclination pour le mot ?
Que faut-il attendre d'une région
Où la neige
A entassé des signes dispensés
De toute interrogation ?
Faut-il s'en tenir au frisson qui se trouve
Plus près du froid ?
Serait-ce une révélation
Que d'ignorer ce qu'on doit faire de l'ignorance ?²⁷

²³ Pour l'historique et l'analyse de cette forme, voir PURNELLE (Gérald), « Le “vers de prose” : vers et prose ? entre vers et prose ? (ni vers ni prose ?) », dans *Formes Poétiques contemporaines*, n°4, 2006, pp. 69-82.

²⁴ Sur 112 poèmes, 5 seulement dérogent à cette règle : 9 vers aux pages 40, 101 et 107, 11 vers aux pages 23 et 114.

²⁵ JACQMIN (François), *Le Poème exacerbé*, op. cit., p. 75.

²⁶ Le tapuscrit ML 8141/1 (b) est chronologiquement postérieur au ML 8141/3 (a), sans qu'il soit possible de les situer à coup sûr dans la chaîne des tapuscrits ; une observation rapide permet de les placer en aval de 8141/9 puis de 8141/4. Tous deux sont intitulés *Nuits d'hiver* ; a compte 190 pages, b 160.

²⁷ JACQMIN (François), *Nuits d'hiver*, inédit, conservé aux AML sous la cote ML 8141/3, p. 134.

b.

Que faut-il attendre d'un climat, d'une région
où la neige
accumule
des signes dispensés de notre interrogation ?
Que peut-on espérer d'un infini qui n'a aucune inclination
pour le mot ? Peut-on se convertir en un tout
qui évite tout ?
Serait-ce une révélation
que d'ignorer ce que l'on doit à l'ignorance ?²⁸

Que peut-on espérer
d'un infini
qui n'a aucune inclination pour le mot ?
Que faut-il attendre d'une neige
qui n'établit
aucun rapport entre son signe et la pensée ?
En quoi
peut-on convertir ce tout qui évite le tout ?
Serait-ce une révélation
que d'ignorer ce que l'on doit à l'ignorance ?²⁹

Une même phrase, en fonction de ses modifications successives et de l'équilibre général du poème (en dix vers) peut se voir distribuée différemment en un ou plusieurs vers, et avec des retours à la ligne différents : « Que peut-on espérer / De ce qui n'a aucune inclination pour le mot ? » => « Que peut-on espérer d'un infini qui n'a aucune inclination / pour le mot ? » => « Que peut-on espérer / d'un infini / qui n'a aucune inclination pour le mot ? » C'est tantôt la fin de la phrase (*pour le mot*) tantôt d'un infini qui est isolé en un vers plus court ; tantôt la fin de la phrase (*qui évite tout*), tantôt le début de sa nouvelle forme (*En quoi*).

La contrainte globale amène le poète à répartir la masse verbale avec souplesse et précision sur l'empan de dix vers. Il semble y avoir une contrainte ou tendance secondaire : ménager autant que possible une alternance ou un mélange de vers longs et de vers courts. En d'autres termes : le contenu de ces poèmes de dix vers pourrait être plus long, donc plus denses, et les vers plus uniformément pleins. L'alternance est conditionnée par le calibrage et en constitue la modalité d'application.

²⁸ JACQMIN (François), *Nuits d'hiver*, inédit, conservé aux AML sous la cote ML 8141/1, p. 134.

²⁹ JACQMIN (François), *Le Livre de la neige*, op. cit., p. 43.

Le retour à la ligne et la brièveté de certains vers parmi d'autres plus longs assument bien sûr une fonction d'isolement, de mise en évidence de certains mots, groupes ou syntagmes, et d'équilibrage du texte. Il est singulier que ses effets soient si peu stables d'une version à l'autre, jusqu'à la dernière. Elle est néanmoins capitale dans le processus d'écriture de ces poèmes calibrés ; Jacqmin l'indique indirectement dans son journal :

Je m'occupe des *Nuits d'hiver*, en tentant d'appliquer des règles de grande sévérité à l'occasion de chaque ligne, de chaque vers ³⁰.

Les poèmes du *Livre de la neige* entretiennent donc une parenté bien plus grande avec la plupart des strophes de cinq vers des *Poèmes* et du *Coquelicot de Grétry* qu'avec les « poèmes en prose » : comme dans ces deux recueils, il s'est agi pour le poète de répartir l'expression verbale de sa pensée dans les limites strictes d'un nombre fixe de vers ; les seules différences sont que la contrainte porte sur tout le poème et non sur chaque phrase, et que le nombre et la longueur des vers sont plus grands.

L'usage du retour à la ligne, et donc la délimitation des vers, respectent assez fortement la cohésion des syntagmes, en évitant autant que possible de produire de l'ambiguïté syntaxique et donc sémantique. Par exemple, de *a* à *b*, dans les états du poème de la p. 73 du recueil, les deux derniers vers passent de : « et c'est dans le nuage outrancier / d'un mystère que l'on entre » à « Et c'est dans les nuées outrancières d'un mystère / que l'on entre ». La correction désambiguïse la nature de *que* et évite un vers ne correspondant pas à un syntagme unique (*d'un mystère que l'on entre*), et donc un rejet ; le retour à la ligne concorde avec la fonction de conjonction de subordination du *que*. À noter que dans la version définitive, on a un enjambement juste avant (*anodin*) :

Sous ses auspices,
on se préparait à l'apaisement d'un soir
anodin, et c'est dans l'arrogance d'un mystère
que l'on tombe.

Mais ici, l'enjambement est acceptable parce qu'il est limité à une épithète qu'il met en évidence et borné par une virgule qui assume une fonction délimitative aussi forte que le retour à la ligne.

³⁰ JACQMIN (François), « Journal des Nuits d'hiver », dans *Balises*, n°3-4, Crise de vers n°1, 2002-2003, p. 172.

L'enjambement n'est donc pas évité, mais la lisibilité de la syntaxe est volontairement préservée. Certains enjambements sont même assez violents ; quelques exemples au début du recueil : « d'un seul / trait / » 31 ; « on / le considère comme une / mélancolie déplacée, » 32 ; « sans / exaspérer le reste » 33 ; de tels enjambements peuvent isoler des épithètes, (« poudreux », « morts » 34), des articles ou des conjonctions (« un » et « et » 35), etc. 36.

On peut conclure que le souci de la forme atteint bien, chez François Jacqmin, un certain degré, mais qu'il s'exerce contre la mode ambiante et quasi contre le formalisme lui-même. Rejetant très tôt tout moyen superficiel de manifester la poéticité du texte, il opte successivement et alternativement (mais non cumulativement) pour deux arbitraires apparemment contradictoires : l'arbitraire du vers produit par la ligne de prose (aléatoire ?) et le nombre fixe et conventionnel des vers de la strophe ou du poème. L'enjeu premier de cette contradiction et de ce formalisme feutré, presque en creux (dans la discordance syntaxique de certains vers, dans leur brièveté), est certes le vers – qui est quasi nié dans les « poèmes en prose » et fait au contraire l'objet des « règles » les plus sévères dans *Le Livre de la neige* –, mais on aura vu que c'est d'abord et avant tout la phrase comme unité autonome de la pensée qui, le requérant, provoque ou justifie le recours à « de la forme » (comme le prouve le fait qu'il n'utilise les ressources du blanc que pour séparer les phrases les unes des autres – le « gouffre » –, excluant décalages du vers à droite, centrage, espaces internes et autres formes d'éparpillement et de fragmentation du texte et de la pensée).

De même que la poésie de cet ennemi du lyrisme n'en est pas exempte 37, et qu'on y trouve des métaphores dont il honnit pourtant le procédé, de même François Jacqmin use de formes visibles et personnelles, à la stricte condition qu'elles soient critiques (d'elles-mêmes et du formalisme) et minimales, hors toute exhibition, gratuité ou futilité, et qu'elles servent étroitement sa poétique générale.

³¹ JACQMIN (François), *Le Livre de la neige*, op. cit., p. 7.

³² *Ibidem*, p. 8.

³³ *Ibidem*, p. 9.

³⁴ *Ibidem*, pp. 10 et 11.

³⁵ *Ibidem*, p. 23.

³⁶ L'enjambement et la recherche d'une certaine discordance entre vers et syntaxe peuvent également concerner la phrase dans son entier : les phrases s'achèvent majoritairement en fin de vers (concordance), mais 13% des fins de phrases sont néanmoins situées à l'intérieur du vers. En outre, il y a huit points-virgules dans le recueil, tous internes aux vers, et qui peuvent être ajoutés aux fins de phrases internes.

³⁷ On le voit dans plus d'un article publié dans ce numéro de *Textyles*.