

POSTFACE

de Gérard Purnelle

Et sans fin, la roue à aube des mots,
au long des jours confisqués.

JACQUES VANDENSCHRICK,
En qui n'oublie.

S'il est un qualificatif qui s'applique à la vie, privée, sociale et littéraire, de Jacques Vandenschrick, c'est bien la discrétion. Né le 12 mai 1943 à Bruxelles, celui qui est aujourd'hui un des poètes les plus marquants de la Fédération Wallonie-Bruxelles a mené des études de philologie romane à l'université de Louvain, puis s'est investi dans l'enseignement, avant de devenir chargé de mission en fin de carrière. Dès 1970, il collabore à *La Revue nouvelle*, où il publie des articles de critique littéraire et cinématographique. Il s'insère en outre dans la cité en collaborant au périodique de la Ligue des familles, *Le Ligueur*, par des chroniques dont il publiera en 1987 un recueil intitulé *Reconnaissance de paternité*.

Sur le plan strictement littéraire, c'est un poète venu assez tard à la publication – son premier recueil, *Vers l'élégie obscure*, paraît en 1986. Il est l'auteur d'une dizaine de minces recueils en une trentaine d'années, qu'il publie

avec une indéfectible fidélité chez le même éditeur français, Cheyne, ce qui, dans le monde difficile de l'édition de poésie, confirme sa singularité. À l'écart des cercles littéraires, il collabore peu aux revues. On lui doit une notable contribution à la redécouverte de l'autrice belge Madeleine Ley, à laquelle il consacre deux lectures sensibles (*Olivia* en 1986 et *Le Grand Feu* en 1988). De même, une autre lecture est venue éclairer *Les Vagues peuvent mourir* de Charles Paron (toujours en 1988).

Cette discrétion relative, cet écart volontaire à l'égard du milieu littéraire n'a pas pour conséquence un isolement total, ni une absence de reconnaissance; celle-ci lui vient de ses pairs, de la critique, mais aussi de l'institution littéraire, à travers plusieurs prix attribués à ses livres: le Prix Claude Sernet en 1987 (dès son premier recueil), le Prix René Lyr en 1996, le Prix triennal de poésie de la Fédération Wallonie-Bruxelles en 1998, le Prix Louise Labbé en 2014, le Prix Marcel Thiry en 2019.

De cette personnalité au parcours discret est issue une œuvre originale.

Quatre recueils de Jacques Vandenschrick sont ici rassemblés: ils sont représentatifs d'une première période de son œuvre – quinze années –, entamée avec *Vers l'élégie obscure* en 1986, et qui culmine en 2000, avec la fin d'un siècle. Ces quatre recueils, qui affichent une cohérence certaine, qu'il s'agira d'interroger, sont *Du pays qui s'éloigne* (1988), *Toujours le vent visite les bannières* (1991), *Avec l'écarté* (1995) et *Demeure en la demande* (2000). Viendront ensuite, avec un rythme quinquennal, *Traversant les assombrées* (2004), *Secours qu'appellent les chiens* (2009), *En qui n'oublie* (2013) et *Livrés aux géographes* (2018) – un second pan de l'œuvre qui poursuit celle-ci tout en

se démarquant assez sensiblement du premier; nous y reviendrons.

La poésie de Jacques Vandenschrick est de celles qui se donnent et se refusent à la fois. Si le texte se développe en phrases généralement simples, nourries d'un lexique familier et immédiatement évocateur, sa difficulté se situe ailleurs. Elle suscite, dans cette écriture-ci comme dans d'autres, éminemment modernes, des questions cruciales: qui parle? à quel monde, à quelle expérience se réfère le poème? le poème pose-t-il la possibilité d'une unité fondamentale? ou au contraire la réalité d'une perte, d'un vide?

Pour entrer dans l'œuvre, avec ces questions en perspective, peut-être est-il utile de l'aborder par son aspect formel. La forme choisie est le vers libre: un vers relativement court, soigneusement situé à mi-distance de la prose (vers laquelle l'écriture évoluera plus franchement dans les années 2010) et du rythme (ce vers libre ne rejette ni l'alexandrin ni l'octosyllabe). Chaque livre est construit en deux ou trois séquences comptant un nombre limité de poèmes ou de laisses, entre neuf et vingt. Ces laisses sont elles-mêmes courtes, de trois à seize vers, avec une moyenne de huit. Chaque laisse, dépourvue de titre, est numérotée. Ces traits formels récurrents instaurent un cadre qui structure fortement l'œuvre et sa réception: les laisses-poèmes sont à la fois présentés comme autonomes, par leur isolement sur la page, et comme les composantes d'un seul texte, par leur numérotation qui segmente un tout dont elle manifeste aussi la continuité. Le lecteur est incité à les lire selon cette double hypothèse: saisir le sens de chacun, les placer dans une linéarité. Quelle est l'intention générale du livre? de la séquence? du récit qui les sous-tend? Et, rappelons cette question primordiale: qui parle dans le texte?

Cette question n'est pas la seule que pose l'écriture de Jacques Vandenschrick. Avant d'aborder celle du type de discours porté par le poème – récit, confession, réflexion, adresse – il en est une autre qui concerne au même titre les quatre livres envisagés.

Aborder le poème de Jacques Vandenschrick pose d'emblée au lecteur la question de l'espace et du temps dans lesquels se situent à la fois l'énonciation et l'action du récit. À cet égard, les quatre recueils sur lesquels nous nous fondons offrent une notable homogénéité : tout suggère qu'à chaque livre, un même monde est reconvoqué par le poète et sert de scène au discours de chaque locuteur. Encore cet espace et ce temps ne sont-ils nullement nommés, ni directement identifiables. Et ce monde n'est pas, ou pas tout à fait, le nôtre : aucun élément moderne, mécanique, social ou conceptuel, ne vient soutenir une telle hypothèse ; la modernité contemporaine est évacuée.

L'impression d'unité procède davantage d'indices qui relèvent à la fois du lexique et de la référence. Ces éléments sont suffisamment constants d'un livre à l'autre pour dessiner un monde de *pays* où *plateaux* et *vallées* jouxtent des *montagnes* où le voyageur franchit des *cols*, longe des *moraines*, des *combes*, des *pierriers*, des *glaciers* et des *torrents* ; où des *bergers* paissent des *troupeaux* ; un monde de *provinces* parsemées de *garrigues* et de *forêts*, de *vignes* et de *vergers*, de *champs d'épeautre* et de *jardins* ; un monde habité, accessible par des *douanes* et des *octrois*, vers des *villes* nanties de *remparts*, en des *bourgs* et des *bourgades*, où ce même voyageur tantôt visite et tantôt passe au large d'*auberges*, d'*hôtelleries* ; dans les *villages*, proches des *hangars*, des *granges*, des *scieries*, des *selleries*, des *lavoirs* et des *abreuvoirs*, les *maisons aux linteaux de granit* se signalent par une *lanterne clouée sur les volets*, leurs *portes*

battent, elles appellent le passant qui attend sur leur seuil ou, au contraire, lui restent fermées ; un monde souvent lavé par le *vent*, recouvert par la *neige*, estompé par la *brume* et le *brouillard*, où les *chiens* aboient, où l'on circule à pied ou à cheval.

Ce monde qu'aucun toponyme ne vient situer (on relève à peine un couteau *sarde*) est également intemporel. À une exception près, rien n'est explicitement rapporté à une époque précise – du moins dans les trois premiers livres, car on relève dans *Demeure en la demande* trois noms propres qui renvoient aux temps bibliques : le Jourdain (*Avec l'écarté*, 5*) et son adjectif *jordane* (*Avec l'écarté*, 7), la Sulamite (*Avec l'écarté*, 7, 9, 11, 17) et le Cédron (*Avec l'écarté*, 16) (on retrouve le Nil antique dans *Traversant les assombries*, 2004). Mais cela suffit-il à placer toute la substance du livre aux temps de Salomon ? On voit que l'irruption exceptionnelle d'une référence explicite dans cette mince portion du quatrième livre soulève directement la question de la référence : n'est-ce pas plutôt l'imaginaire de l'auteur qui convoque, comme des motifs suggestifs, ces éléments onomastiques quasi décontextualisés ?

Le décor qui se dessine ainsi tout au long de l'œuvre nous est à la fois familier, et comme marqué d'une certaine étrangeté : s'il sous-tendait l'action d'un roman, celui-ci ressortirait davantage au récit médiéval, à l'*heroic fantasy*, ou au roman d'apprentissage façon XIX^e siècle, qu'au roman psychologique moderne ! Aussi irréel que réaliste, il appartient tout entier à l'imaginaire de l'auteur,

* Les chiffres arabes dans les références entre parenthèses renvoient aux numéros de laisses-poèmes, les chiffres romains renvoient aux sections qui divisent le recueil *Toujours le vent visite les bannières*.

et impressionne celui du lecteur (on se prend à songer au *Cycle des contrées* de Jacques Abeille...).

Le texte entier de chaque livre paraît bien situé entre récit de faits et rêve, comme l'indiquent déjà les titres des deux sections de *Du pays qui s'éloigne*: «Vint un marcheur», «Et vient un songe». Le premier titre pose un locuteur: l'habitant non nommé d'un pays entame le récit au passé du passage d'un étranger dans cette contrée. Ce narrateur ne parle pas de soi (pas de *je*), mais il s'adresse aux habitants de la contrée, pour leur évoquer ce *marcheur engourdi*, ce *dormeur* [qui] *n'a pas de lieu*, qui, en rêve, dans l'*obscur lessive des songes*, se remémore son propre pays (*Seule, parfois, au soir, une province le visite*), aux prises avec *quelque image du dedans*, puis quitte les *auberges épaisses* et passe. La seconde section pénètre davantage dans le songe du marcheur, habité par une femme; le discours passe au temps présent, et le locuteur primaire ne se manifeste plus que sporadiquement, mais ce double registre en fait un narrateur omniscient: il sait ce dont rêve le dormeur. Il y a, suggérée, une analogie entre le voyage physique du marcheur et son rêve: *Pour peu qu'il rêve, / Pour peu qu'il marche, / Qu'il soit d'un pays qu'il croit mort* (*Du pays*, 36), ou: *Sa nuit, c'est un torrent / Qui rêve sa route à l'envers* (*Du pays*, 12). C'est bien l'évocation d'un long rêve (d'un pays, d'une femme), qui suscite le poème (le livre): la contrée, le temps imprécisé, le narrateur et son discours n'en sont que le contexte nécessaire. Le rêveur, qui prend quelquefois la parole dans son propre rêve, en vivant la remembrance sensuelle de la visitation d'une femme, aura *cru [...] presque approcher [...] la tresse violette du désir* (*Du pays*, 23).

Le poème a ainsi pour objet d'interroger le rêve et d'en confronter la matière au souvenir, au fantasme et à la réalité, au discours de l'autre et à son empathie. Il est tentant de lire, d'emblée, les récits de Jacques Vandenschrick comme de puissantes métaphores: ici, le sommeil, le rêve, la nostalgie, comme autant de voyages initiatiques, de difficiles explorations de la vie entre néant et réalité. Deux adjectifs soigneusement placés le disent: *comme en un puits de pierres incompréhensibles* (*Du pays*, 2), et *Syllabe obscure des buissons / Dans le sommeil, impénétrables* (*Du pays*, 19, nous soulignons). Et tout, dans le texte, fait métaphore, y compris la paronomase: *Êtes-vous sûrs / D'avoir deux clés pour sa maison, / Deux clés perdues pour sa raison ?* (*Du pays*, 5).

Le propos du deuxième recueil, *Toujours le vent visite les bannières*, se déploie dans le même monde, mais son énonciation mobilise des instances sensiblement différentes de celles du précédent: il y a d'abord un *je* prépondérant, qui s'associe aux autres dans un *nous*, mais aussi un *tu* qui est le locuteur se parlant à soi-même. Enfin, l'objet du discours est double: soi, mais d'abord un *eux*, un *ils*, des tiers non nommés, à peine évoqués, dont précisément l'identité paraît constituer tout l'enjeu de l'ensemble.

Alors que, dans *Du pays qui s'éloigne*, les habitants sédentaires voyaient passer un étranger, ici les errants sont des *fugitifs*, des membres de la communauté, *ceux qui se sont enfuis, les enfuis visitant les bannières, eux qui partent, ceux-là presque plus jamais nôtres*. Pourquoi partis? Celui qui reste et parle ne le dit pas. C'est que, dans ce livre, c'est bien la parole qui est l'enjeu, ou plutôt son impossibilité, comme l'indiquent les titres des trois

sections: «Ce qui ne parle pas», «Ce que soufflent les cols», «Ce qui se tait».

À nouveau, il semble que ce soit à un niveau profondément imaginaire et métaphorique que fonctionnent les éléments du discours, le locuteur (le sujet) et les enhuis (l'objet): ceux-ci font partie de ceux qui s'appellent *nous* (le locuteur et ses allocutaires), de leur histoire, de leur passé. Ils sont une part de *nous*, disparue, enfuie: *Ils sont partis sans langage. / Ils se trouvent sans nous, / N'osant pas revenir* (Toujours, II, 5).

Quelques éléments sporadiques suggèrent qu'ils viennent de l'enfance et y renvoient. Elle est présente dans le texte, directement associée à ces fugitifs; explicite: *Ils ne repousseront jamais / Leur propre enfance / Même quand elle leur aura / Tout entière été rendue* (Toujours, II, 4), ou implicite, et métaphorique: *Et ils se consoleront mal / De ne plus pouvoir, les pieds nus, / Remonter à nouveau les eaux froides* (Toujours, II, 7); *Et s'ils revenaient [...]* (Toujours, II, 1); *S'ils erraient à notre recherche* (Toujours, II, 2).

Seraient-ils une part de nous-mêmes, venue de l'enfance et retournée à elle, au travers de l'imaginaire? Celui qui est l'*Enfant presque redevenu* peut s'écrier: *pitié pour eux / Que nous avons laissé errer sans nous* (Toujours, II, 9) ou *Redonnez-moi [...]* (Toujours, II, 11) / *Ces visiteurs qui ne répondent pas* (Toujours, II, 12).

L'enfance et sa remémoration sont un axe thématique fort du lyrisme contemporain. Plus d'un poète applique à cette dimension biographique et existentielle une poétique propre. Celle de Jacques Vandenschrick passe par l'allusion, l'imaginaire, la médiation. Remonter à l'enfance paraît impossible. L'enfance est «Ce qui ne parle pas», «Ce qui se tait» (c'est l'étymologie bien connue du mot: *in-fans*, «celui qui ne parle pas»). Mais le poème,

lui, peut parler. Celui qui y parle ne peut encore retrouver cette enfance, mais il peut apprendre l'art de quitter: *Apprends l'art de quitter / Comme eux, qui se sont mis / Si loin hors des jours brusques, / Oh! tellement fugitifs...* (Toujours, III, 9). Ici se résout la métaphore mise en place par une disposition d'énonciation.

On voit que l'œuvre produit les formes mêmes d'une cohérence, formelle et peut-être même thématique; *Toujours le vent visite les bannières* partage plus d'un élément avec son prédécesseur: non seulement le même monde, les mêmes paysages, mais deux ou trois points d'intersection qui, incidemment, assurent la connexion et suggèrent au lecteur une unité d'imaginaire qui transcende les livres; deux vers tel que *comme une femme / Entrée nue dans le songe* (Toujours, I, 6) réfèrent directement à celle qui habitait le rêve du marcheur, rêve auquel renvoient les rêves confisqués / *De l'aubain* (Toujours, II, 6; l'aubain est «l'étranger qui n'est pas naturalisé»). Jacques Vandenschrick poursuit le même poème. Et celui-ci progresse: dans le troisième de nos quatre recueils, *Avec l'écarté*, le locuteur parle toujours de lui-même, et c'est lui, cette fois, qui voyage, qui quitte (il le disait à la fin du précédent: *Apprends l'art de quitter*): *Tu quittes ces bourgades / Qui retiennent leur souffle* (*Avec l'écarté*, 3). Est-ce toujours le même personnage, le marcheur-rêveur de *Du pays qui s'éloigne*? C'est en tout cas une nouvelle incarnation du même imaginaire, de la même image: celle d'un homme qui part, voyage, passe – à lire, à nouveau, au niveau métaphorique. Mais, cette fois-ci, le locuteur approche plus nettement que dans les livres précédents la position du sujet lyrique: le discours prend la forme d'une adresse à soi-même, d'une exhortation (*Ne garde rien, [Avec l'écarté, 17]*), plutôt que d'un récit.

Tout un lexique de l'affect traverse discrètement, mais sensiblement, le texte. *Angoisse, désarroi, chagrin, larmes, souffrir*: telle est bien la matière qu'il s'agit de retrouver, de restituer; on devine le lien direct avec l'enfance du livre précédent... Et, s'il faut préciser: *L'enfant parfois s'avance et pleure / La mort jamais tout à fait terminée / Des mères (Avec l'écarté, 2).*

Deux actions, *nommer* et *écrire*, sourdent également du poème, instaurant de la sorte l'ébauche d'une fonction de poète dans le chef du locuteur, même si le mot n'est pas prononcé: *Et mon devoir inaccompli / D'encore dénommer...* (*Avec l'écarté, 9*); *Écris encore le poids du vent (Avec l'écarté, 12).* Un rôle précaire, comme voué à l'échec: *Les mots que tu conserveras / Seront refuge d'appauvri (Avec l'écarté, 17); Vois comme tout se perd. [...] Persiste face au jardin. / Resserre autour de toi les signes (Avec l'écarté, 19); Et déjà le chiffre des portes / S'efface de tes mains (Avec l'écarté, 18).*

L'art de quitter serait-il donc la poésie? on peut le penser: *Ne démontre pas. Restitue (Avec l'écarté, 40).* La poésie serait *l'art accompagné de larmes / D'amenuiser le désarroi (Avec l'écarté, 10).*

On voit à nouveau la continuité et la progression d'un livre à l'autre: de l'imaginaire et de l'enfance a progressivement surgi le désir frappé d'impossibilité d'une parole, qui peut se vouloir poétique ou se résoudre telle. Éthique, aussi: *Contente-toi de fréquenter l'hiver, / D'attendre / Dans la longue supplique des choses / Et dans la combe du chagrin (Avec l'écarté, 22).*

À nouveau, un lien existe avec le recueil antérieur: reparaissent ici les fugitifs, non nommés mais évoqués: *Se pourrait-il qu'un jour / Lorsque nous l'aurions mérité / Ils reviennent de cette injuste nuit? (Avec l'écarté, 24).* Et un nouvel indice peut nous permettre de les identifier: ne

sont-ils pas les défunts, ceux *qui ne répondent plus (Avec l'écarté, 26), Revenus, parce que nous serions / Comme d'un ange, / Inconsolables (Avec l'écarté, 24)?*

Le quatrième de nos recueils paraît brasser tous les éléments charriés par les trois précédents. Deux ou trois figures déjà rencontrées s'associent ou alternent dans *Demeure en la demande*: le rêveur (*Car tu n'as pas encore assez rêvé, [Demeure, 23]*), le marcheur exilé, la femme nue.

L'érotisme du désir, du corps féminin, était déjà discrètement présent antérieurement: *Visitation de femme nue / Chevauchant les garrigues blanches (Du pays, 26), Comme une femme / Entrée nue dans le songe (Toujours, I, 6), Plus nue est la femme qui lit (Avec l'écarté, 37).* On le retrouve ici: *Un homme rêve et se tourmente: / [...] / Il croit voir une femme / Lui porter une lampe. / Elle est si nue que sa robe est le monde (Demeure, 5).* À travers les rares toponymes que nous avons relevés, une proximité se suggère avec le Cantique des cantiques: *On dit que ses seins sont des faons... (Demeure, 11); Ses bras purs comme une rivière... / Miraculeuses aisselles de lait (Demeure, 13).* Mais la femme désirée est fantasmée, c'est l'objet d'un rêve étendu au monde: *Les choses de la nuit te paraîtront rêver / Tu sais bien de qui, nue... / Et ses seins libres sous la lune! (Demeure, 19).* Le thème érotique se manifeste ainsi à l'intersection même des enjeux du récit et de la démarche poétique: dès *Toujours le vent visite les bannières*, l'étreinte était dite seule oublieuse du chagrin d'exister. Car c'est bien ce qui émerge par ailleurs de la surface du texte dans *Demeure en la demande*: la douleur commune à tous; *Gens de douleur, gens de douleur, qui reviennent mendier / Où ils avaient cru être heureux (Demeure, 3).* Sa forme plus explicite, affectée d'une connotation plus infantile, est certainement le *chagrin*, quatre fois nommé

dans le recueil. Le sujet si souvent évoqué à la troisième personne au travers des poèmes, qu'il s'agisse de l'errant, de l'enfui, du narrateur ou de l'enfant qu'il fut, est *celui qui habite le chagrin, / Qui a perdu, tout en errant, / Le goût de revenir* (Demeure, 22).

Cet objet de pur affect, le chagrin, paraît ainsi central dans la matière existentielle et psychologique à laquelle, progressivement, de livre en livre, le poème tente d'accéder. Car si cette remontée vers le chagrin est bien désignée comme commune à tous (*Et maintenant que nous luttons / Avec les noms disloqués du chagrin* [Demeure, 26]), c'est tout aussi clairement dans les enjeux de la démarche poétique que cette remontée s'inscrit, comme le montre le cheminement logique qui mène du début à la fin de la strophe suivante, éminemment métapoétique :

Il faut
Que tu puisses reconduire ton chagrin,
À bride courte jusqu'au soir,
Jusqu'à l'ombre rose des bronzes,
Jusqu'au baiser des portes.
Tu sais qu'elles sont closes
Et ne s'ouvriront plus
Sinon devant la monotone obstination
De quelques mots... (Demeure, 39)

Parmi les choses qui, peut-être, relevaient encore de l'indicible dans les livres précédents et qui, à la faveur d'une progressive évolution vers plus de conscience et une plus grande capacité à l'expression, pourraient enfin se dire, se dessinent deux ou trois nouvelles dispositions : l'attente, annoncée dès *Du pays qui s'éloigne* (*Détresse d'une attente* [Du pays, 10]), puis dans le recueil suivant (*L'image d'une porte / Devant laquelle on attendrait*

[*Toujours*, 8]), vient occuper pleinement le quatrième livre ; l'attente serait à la fois la disposition mentale enfin propre à supporter : *Contente-toi de fréquenter l'hiver, / D'attendre / Dans la longue supplique des choses / Et dans la combe du chagrin* (Demeure, 22) – et ce dont il faut faire le deuil : *Il faudra tout laisser même l'attente, / Quand les fuyards m'auront jugé / Utile à leur cohorte...* (Avec l'écarté, 24) ou : *Tous ces jours où nous survivons sans vous, / Pas si loin de la guerre / Et le chagrin sur nos genoux / À ne savoir qu'attendre...* (Avec l'écarté, 34).

Une seconde disposition mentale paraît s'y associer, voire s'y substituer, plus discrète, mais reprise au titre du livre, *Demeure en la demande* :

Demeure en la demande.
Même si nul n'aperçoit plus
Les mots tracés
Au creux de tes deux mains.
Même si tout manque à ton chant.
Car le vent ravageur
Et les nuages et le ciel vide
Diront toujours qu'un règne appelle,
Inconsolable. (Avec l'écarté, 18)

Arrêtons ici, sur ce mot lourd de sens, qui résonne avec la poésie et la pensée de plus d'un poète contemporain (pour n'en citer que quelques-uns, et de Belgique : François Jacqmin, Marc Dugardin, Nicolas Grégoire, Yves Namur), cette analyse transversale, qui nous a menés des confins de l'imaginaire à l'expression bien plus directe d'une condition intime livrée à *la monotone obstination de quelques mots*, en poésie.

La lecture qui précède donne de chacun des quatre recueils une vue synthétique, qui relève pour une part de

l'hypothèse interprétative; mais cette interprétation est tout entière « autorisée » par la matière du poème: sa structure même, sur les plans sémantique, énonciatif et rhétorique, le permet: faite d'ellipse, d'allusion et de suggestion. Quant aux instances présentes dans le texte, locuteurs ou personnages – jamais nommés – objets, affects et dispositions, maints indices épars invitent à les lire comme permanents et récurrents d'un livre à l'autre.

Deux derniers exemples de cette cohérence du parcours, et pour en terminer avec *Demeure en la demande*: il apparaît que, comme dans les trois premiers livres, les motifs concrets convoqués dans le texte assument leur discrète mais lancinante fonction métaphorique. Ainsi des lieux de passage, les octrois (*Pourquoi n'aimer rien tant / Que passer les octrois ?* [*Demeure*, 5]), les douanes (*Notre manière d'être passés, / Nocturnes et furtifs, / Par les douanes closes* [*Avec l'écarté*, 39]), et surtout les cols: *Passez les cols en vous taisant* (*Du pays*, 35), *Quand nous nous approchons du col* (*Toujours*, II, 3); *Alors si vous ne trouvez / Que silence au col* (*Toujours*, III, 9); *le col / Où passent les enfuis* (*Du pays*, 8); *Je regarderai quelqu'un / Très loin, franchir le col / Et vous n'en saurez rien* (*Avec l'écarté*, 8). De tels motifs participent manifestement d'un imaginaire au sens psychologique et existentiel, celui de l'auteur, comme autant de déclinaisons d'une puissante métaphore – le voyage comme passage d'un âge à l'autre, comme figuration de la perte et du renoncement, comme image de la vie... les référents possibles sont multiples, et l'œuvre s'ouvre par là à l'imaginaire et à l'expérience propre du lecteur.

De même, le motif de la neige est directement associé à la disposition d'attente que nous relevions plus haut: *En attendant la neige sur cet autre pays* (*Du pays*, 11), « *Faites, oh! Faites qu'il neige / Une toison de bête douce / Sur la tendre province des tombeaux [...]* » (*Du pays*, 20); *Ne garde rien,*

la neige va venir (*Avec l'écarté*, 17); *Ce qu'il y a vraiment / entre les étoiles et les larmes, / Il ne faut pas le dire. / La neige le fera* (*Avec l'écarté*, 22); *Il te semble que s'il neigeait / Tu comprendrais mieux ce pays* (*Avec l'écarté*, 40); *Car tu n'aimes ta ville / que les jours où il neige* (*Demeure*, 1).

Les trois livres qui suivent notre corpus poursuivent le mouvement des précédents: dans la persistance d'un décor bien ancré dans l'imaginaire, une progressive émergence explicite des motifs affectifs ou existentiels. Dans *Traversant les assombries* (2004), la remémoration, l'enfance, le chagrin comme mot clé de la douleur, la figure de la mère (que nous n'avons pas évoquée plus haut); d'autres motifs plus concrets, comme l'attente de la neige, le nomadisme, les errants, et surtout la *femme très nue*, à laquelle un locuteur s'adresse puis qu'il évoque dans la première section.

À nouveau, dans *Secours qu'appellent les chiens* (2009), on retrouve les *étrangers qui nous visitent en songe*, l'attente (*Quelqu'un habite alors l'attente / Des choses silencieuses*); les chagrins de velours, qui *guériront peut-être*, restent nommés ou suggérés: *Tout ce qu'un jour les mots / Ne disent presque plus, / Tout ce qui demande secours...* Incidemment, comme s'il eût été nécessaire de le préciser, à la faveur d'une métaphore abstraite, la figure du désir et du corps féminin livre la tonalité essentielle de l'œuvre, élégiaque: *Secrets courbés au creux des lingerie / Entre l'élégie des bras nus... / Rondeurs de cerise et surprise des seins*. La consolation se nomme *réparation*: *Appelant la réparation, / Entends les chiens de nuit*. Sous la forme d'une injonction à soi-même, un écho renvoie à la figure centrale de l'écarté: *Nourris-toi de ce qui t'écarte*.

De livre en livre, la matière se resserre, le décor se synthétise, les motifs se quintessencient. Le recueil

En qui n'oublie (2013) apparaît ainsi comme un aboutissement, le point provisoirement ultime d'un parcours éminemment progressif, lent, vers la parole. Dans les premiers recueils, la description d'un monde et d'une action (le déplacement, le rêve) ne mesurait qu'une place discrète, plus suggestive qu'assertive, à l'explicite; la voix narrative, quel que fût celui qui était censé s'exprimer, ne laissait d'abord filtrer que quelques affects, ne nommait que quelques objets obscurément symboliques. Au terme d'une évolution aussi existentielle, voire philosophique, que poétique, le locuteur, peut-être mieux identifiable qu'auparavant, peut enfin, dans *En qui n'oublie*, énoncer pour soi-même un acquis qui se décline en trois strates: ce que l'on a vécu et ressenti, la capacité acquise de le dire, ce qu'il faut en faire; *Quand, pour nous, il est tant d'épouvante, de questions autour des linges, autour des chagrins, des images, alors qu'il faudrait apprendre à oublier demain et vivre en habitant l'aride* (phrase tout abstraite, hormis un élément concret, qui conserve la fonction symbolique des objets, *les linges*; il suffit de remonter dans l'œuvre pour en trouver l'écho prémonitoire: *Au travers de linges éperdus* [Toujours, II, 2]).

C'est bien (enfin dirait-on) une voix unifiée dans la souffrance et la réflexion qui parle, aussi bien dans l'anamnèse (*tout le souvenu d'enfance dans les buanderies; Ces mères qui se détournent, occupées de nœuds lourds; rien ne viendra aider le petit garçon taiseux qui rêvait qu'on lui achète ce qu'il avait tant désiré cueillir*), dans le constat (*Ce qui se disjoint, ce qui se disloque et les chagrins qui n'en démordent pas; les chagrins réparables; Et pendant que l'on dort, les larmes paraissent monter d'une province incompréhensible*) ou dans la demande (*Pour qui ne dort ni n'oublie, monte au bout de la nuit quelque chose encore, demandant qu'on prenne pitié...*).

La parole poétique rejoint les grandes voix de la lucidité (parmi bien des noms, et pour faire signe au poète: Gérard Prévot, Françoise Delcarte, François Jacqmin, Philippe Jaccottet), sans rien abandonner de *la démence douce de la tendresse*.

Le dernier en date des livres de Vandenschrick le montre, *En qui n'oublie* achevait bien, non le parcours lui-même, mais sa part la plus longue et la plus ardue. Dans *Livrés aux géographes* (2018), la voix, si elle reste telle qu'elle s'est donnée à lire jusqu'alors, infléchit nettement son discours et la matière de celui-ci vers plus de sérénité, une telle poésie se déployant sur le fonds des acquis de l'œuvre antérieure. Deux faits notables, incidemment, accompagnent cette nouvelle voie: le poème est en prose – c'était déjà le cas, significativement, du conclusif *En qui n'oublie* –; et *Livrés aux géographes* est pourvu d'un bref avant-propos de l'auteur qui, pour une fois, explique sa démarche en un texte qui jette par ailleurs sur les livres précédents un éclairage qui rejoint notre analyse, et qui mérite d'être cité entièrement:

Dans le chaos de la mémoire, que deviennent ces lieux, villages traversés, demeures d'amis décédés, cimetières de province où l'on a marché entre des fantômes, magasins désertés, vallées nocturnes, profondes auberges montagnardes, hauts plateaux souverains?

Ces lieux ne sont pas des chez soi. Cependant, des traces de souvenir ont fait qu'ils appartiennent parfois, depuis leur abandon, au pays de l'âme avec une intensité désolée. Jamais tout à fait démêlés de l'imaginaire, ils finissent par composer une géographie affamée ou amicale, mêlant des contrées parcourues, parfois inventées. Et dans le même mouvement, une manière de mémoire un peu légendaire.

On y croise des êtres chers ou des personnages rêvés, précisément indissociables de ces espaces devenus intérieurs, qui « n'ont plus lieu d'être » mais qui continuent de mourir, nous soufflant, à l'occasion, des échos, des songeries, des silhouettes, des choses irrésolues, des mots pauvres, des questions réfugiées.

On le voit, ceci pourrait introduire (rétrospectivement) l'ensemble de l'œuvre. Et pourtant, à la lecture des poèmes, quelque chose de neuf est présent : un regard mieux apaisé, une exploration plus calme, mieux distanciée, de deux mondes intimement fusionnés, la mémoire et l'imaginaire.

Le poète Vandenschrick met au service de cette poétique (d'un tel usage du poème, qu'il s'agisse des quatre volumes ici rassemblés ou des livres ultérieurs) des moyens linguistiques et rhétoriques spécifiques. Nous avons déjà abordé ceux du lexique, généralement simple, ancré dans un monde à la fois cohérent et maintenu dans une certaine imprécision.

Les mots rares sont... rares : à côté de l'*aubain* (*Toujours*, II, 6) et de l'adjectif *jordane* (*Demeure*, 7) déjà rencontrés, on ne relève qu'une *simandre* (pièce en bois qui, frappée avec un maillet, sert à appeler à la prière les moines orthodoxes ; *Avec l'écarté*, 28) et d'énigmatiques *malapartes* (*Et tu sais bien pourquoi les chiens / Hurlent parfois de nuit / Comme des malapartes !* [*Demeure*, 12]) –, qui donnent un certain fil à retordre au lexicographe... et dont le sens doit naviguer entre la référence à l'auteur italien (Jacques Vandenschrick est italianiste) et leur potentielle valeur morpho-sémantique d'antonyme de Bonaparte.

Pour le reste, l'invention verbale, le mélange des langages, les jargons, le recours aux sociolectes, la fabrique d'un idiolecte ne sont pas le fait de Vandenschrick. Il parle notre langue, l'étrangeté de la sienne se situe sur un autre plan.

C'est d'abord un travail de l'image, parcimonieux et subtil, qui signale cette écriture. Pour certaines, particulièrement « pertinentes », le poète combine l'évidence et l'effet poétique : ainsi du *musfle cubique* des vaches (I, 16), de la *lourde abaque des astres* (*Toujours*, II, 6), [*des*] *reins de neige / Et [du] regard d'ardoise* d'une femme (*Toujours*, II, 17), du *clair gravier des astres* (*Avec l'écarté*, 5), du *vent dilapideur d'oiseaux* (*Avec l'écarté*, 19), de la *sphère touffue d'un seul arbre* (*Avec l'écarté*, 23). D'autres reposent sur des synesthésies : les *parfums jaunes* du tilleul, l'*aveugle cri des bêtes*, le *parfum du granit*, une *brusque odeur de tambour*, les *mois jaunes* ; sur le plan sensoriel, l'olfaction paraît dominer (les mots *parfum* et *odeur* sont omniprésents).

Un troisième registre d'images joue davantage la surprise, l'association libre, l'irruption d'une énigme plus que d'une révélation ; ainsi du *grand sommeil d'archer* ou de la *syllabe obscure des buissons*, de la *princesse compliquée* ou du *jour de seigle*. Un même signifiant peut assumer un double office, comme la *tresse violette du désir* et la *tresse noire du chant* ou la *fourrure des chemins* et la *fourrure des vieux langages*. L'adjectif, doté d'une polyvalence plus grande encore, est souvent le pivot de l'image : *bombés* sont le *pays*, le *ventre des tombes*, le *fleuve* et le *petit livre*.

La modalité du discours contribue elle aussi à forger une langue. Une rhétorique du questionnement tend à figurer la position labile du locuteur face à la réalité : doute-t-il d'elle ou de soi ? Généralement, quand surgit la question, elle emplit entièrement les laisses constitutives du large poème qu'est chaque livre (ainsi des n° 5, 6 et 7

ou 37 de *Du pays qui s'éloigne*; et les questions nourrissent treize des dix-neuf laisses de la première partie de *Demeure en la demande*). Cette modalité interrogative participe pleinement à la poétique générale de l'œuvre, où l'hésitation constante entre réalité et rêve, mémoire et imaginaire ne tend guère à une quelconque connaissance du réel intime des passants, des enfuis, du locuteur lui-même :

Pourquoi n'ont-ils voulu qu'un livre ?
 Ont-ils aimé le mot grenier ?
 Pourquoi préféreraient-ils
 Ces vocables venteux,
 Hangars de givre, dépôt de grêle ?
 Et pourquoi disent-ils fléchir
 Quand, nocturnes, s'écartent
 Celles qui veillent aux fenêtres ? (*Toujours*, II, 13)

Si nous avons pu dégager un réel cheminement du poète de livre en livre, à travers la référence au monde, la narration, l'identité fluctuante des protagonistes du récit, ce parcours progressif s'inscrit également dans la dialectique toujours mobile que la sagesse entretient avec le doute. Au fil des recueils émergent de façon raréfiée, mais croissante, des manières d'adages, de mots d'ordre, de conseils à soi-même, de formules viatiques : *Il faut survivre incriminé* (*Du pays*, 35), *Apprends l'art de quitter* (*Toujours*, III, 9), *N'acquies jamais, accepte / Une poignée de noix / Et le vin jeune dans un petit bol de fer bleu* (*Avec l'écarté*, 13), *Resserre autour de toi les signes* (*Avec l'écarté*, 19), *N'apporte aucune preuve, / Reste avec les oiseaux* (*Avec l'écarté*, 29), *Ne démontre pas. Restitue* (*Avec l'écarté*, 40); *Même si ta vie ment / Qu'au moins tes mots la désavouent / Avec le chant discord du vent* (*Demeure*, 2). Ponctuellement, dans la

coulée narrative et discursive du texte, comme par un subit surgissement, elles « livrent » du sens là où régnaient le doute et l'imprécis. Elles disent tout à la fois la nécessité du renoncement, de la résignation, et la lucidité requise pour y parvenir. Elles assument la part éthique du poème.

L'existence de ces formules enchâssées, par lesquels émerge dans le texte l'expression directe d'un sujet pensant, nous aidera à conclure provisoirement notre approche d'une poétique différente. Ses dehors immédiats ou ses dimensions plus profondes, tels que nous les avons décrits, alignent sans conteste cette poétique sur la forme qu'a prise le lyrisme qui caractérise la poésie du xx^e siècle, après les modèles romantique, symboliste ou surréaliste, mais divers éléments amènent à interroger la nature singulière, voire problématique, de ce lyrisme propre à l'écriture de Vandenschrick. Il convient de mesurer celle-ci à l'aune des acquis de la critique récente du lyrisme contemporain.

Dès lors que « le sujet lyrique se crée par et dans le poème » sans être « constitué et préalable au poème¹ », il s'agit de tenter de comprendre la voix qui porte le discours, locuteur ou narrateur du poème, de « caractériser ce sujet qui dit "je", qui énonce subjectivement ses émotions, pour en cerner les contours, si faire se peut²... »

La continuité assez forte que nous avons observée, sur divers plans, dans l'œuvre de Vandenschrick, nous invite à faire l'hypothèse de sa cohérence fondamentale et, partant, d'examiner globalement, et sur cette hypothèse, la question du sujet lyrique inhérent à ladite œuvre, à

1. Dominique Rabaté, « Présentation », dans *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, PUF, 1996, p. 8.

2. *Ibidem*, p. 6.

faire le pari de son unité. En d'autres termes: au-delà d'une diversité de surface, l'œuvre a-t-elle construit, de livre en livre, une figure unique du sujet lyrique? L'enjeu est d'importance et touche au premier chef à la réception de cette œuvre: le lecteur ne peut s'autoriser à lire celle-ci comme un tout qu'à la condition de cette unicité du sujet lyrique.

La question est complexe: chaque recueil mêle deux modes d'énonciation, menant un récit fragmenté en laisses à la fois contiguës et continues, dans lequel sont directement rapportés des discours de formes et d'origines multiples et variables (rêves, questions, discours en *je* ou en *nous*). Locuteurs et narrateurs ne sont jamais identifiés (ni par un nom, ni par une description de soi), leur situation dans le temps et l'espace est fluctuante, sans cesse remise en question, jamais clairement fixée. Quand il s'exprime, le narrateur oscille entre une externalité omnisciente (par exemple: il sait ce que rêve le marcheur) et une implication directe dans le monde évoqué (à travers un *nous* qui l'inclut) – pour le dire savamment: il est tantôt extradiégétique, tantôt intradiégétique.

Toute la poésie de Vandenschrick apparaît ainsi comme duelle: dans un monde familier mais non situé, dans une époque intemporelle, des actions et des énoncés à statuts multiples (entre rêve et récit, discours et monologue) suscitent pourtant, de façon insistante, la sensation d'une unité fondamentale, qui serait davantage située dans un arrière-plan existentiel, affectif ou moral. La multiplicité des personnes, notamment (narrateurs, habitants, errants, fuyards), incarne plus qu'elle ne dissimule la possibilité d'un «Je-Origine», cette instance à laquelle est référée la poésie lyrique selon Käte Hamburger¹. Sur cette base,

1. *Die Logik der Dichtung*, 1957.

au travers de sa complexité, la poésie de Vandenschrick et la figure de sujet lyrique qui s'y dessine répondent bien aux données de la poésie moderne:

Le sujet lyrique apparaît finalement comme la résultante des différentes postures d'énonciation assumées par le «je» du texte. Il n'est identifiable ni à l'écrivain, ni à un personnage fictif. Il est bien, comme le dit Käte Hamburger, un sujet d'énonciation réel, mais décalé par rapport au «je» autobiographique¹.

Au final, ce qui constitue peut-être sa relative singularité se situerait dans la faible présence d'un *je* explicite, dont nous avons par ailleurs vu qu'il s'affirmait de façon croissante au fil des livres. Et si «le poème [...] donne l'espace fragile d'adéquation et d'authenticité à une voix qui cherche à s'assurer dans et par son propre discours²», cette voix n'aura fait que progresser dans cette toujours précaire quête de soi. Dans le poème contemporain, le sujet lyrique mène cette quête dans une oscillation entre «fictions du moi», sous la forme de personnages imaginaires, et «figurations du moi³». Ces deux modalités paraissent bien correspondre à la poétique de Jacques Vandenschrick: imaginaire et mémoire d'un Je-Origine s'y combinent indissociablement, s'y diffractent et déclinent dans une diversité d'instant, de personnages, de plans de réalité.

1. Yves Vadé, «L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique», dans *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 36.

2. Dominique Rabaté, art. «Lyrisme» dans *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, PUF, 2001, p. 448.

3. Laurent Jenny, «Fictions du moi et figurations du moi», dans *Figures du sujet lyrique*, op. cit., pp. 99-111.

Le sujet lyrique, son origine, sont dès lors à chercher dans un amont explicitement nommé dans le texte : l'enfance, dont la remémoration ne peut se départir d'un mouvement de projection, presque de phantasme. Les traces en sont le désir et le deuil, désir et deuil d'une parole. Celui qui parle, ou tente de parler, est *l'enfant presque redevenu* (*Toujours*, I, 9), habité du *doux manque / De n'exister que de très loin* (*Du pays*, 36). Peut-on pour autant conclure que, s'agissant de deuil et de perte, c'est précisément l'enfance qui en est l'objet ? La chose n'est pas si évidente dans cette œuvre et cette pensée poétique. Dans un texte de réflexion sur l'acte poétique, Jacques Vandenschrick relie directement poésie et perte :

Même dans l'émoi, dans l'émotion qui peuvent parfois submerger le poème, même dans le sentiment – rare, il est vrai, pour moi – que quelque chose est comme dicté, s'impose, venant d'ailleurs, je ne me défais pas de la conviction que l'écriture, la langue, sont précisément, non pas les bribes ou les traces d'une patrie, mais bien les plaintes portées par le deuil d'une perte, et contre cette perte¹.

C'est bien l'acte poétique lui-même qui est ici engagé. Mais un premier deuil l'a frappé : « je ne crois plus que le langage poétique enchâsse un bout du continent perdu² », laissant place à un second :

Tout langage dit d'abord que les choses ne sont pas là. La poésie est ce qui reconnaît d'abord cela comme un deuil.

1. Jacques Vandenschrick, « N'importe quel petit rien qui nous était le tout », dans *États provisoires du poème*, II, éditions Cheyne, 2000, pp. 51-67 (p. 64).

2. *Ibidem*, p. 63.

Elle creuse une absence. Elle tourne sans doute plus finement que les autres organisations langagières autour de l'objet dont la possession ou la repossession est désirée. Elle dit qu'elle en est affamée. Elle peut en être l'évocation éperdue, l'invocation la plus prochaine. Mais elle ne comble pas la faille. Elle en est le chagrin le plus pur, le sanglot le plus rapproché. Même dans l'exultation, dans la célébration, la beauté qui est dite et chantée est absente¹.

Il convient de s'arrêter – dans les deux sens du terme – sur ce mot d'*absence*. Mais aussi sur ce retour du mot *chagrin*.

Toute une poésie nous dirait ainsi que l'être au monde est une mélancolie grevée d'un deuil : « Le langage libère, dans la poésie, son essence mélancolique. La parole poétique serait donc, à mon sens aujourd'hui, la mélancolie métaphysique². »

Cette parole est-elle dès lors vouée à l'échec ? Jacques Vandenschrick est de ces poètes qui lui conservent une foi prudente, précaire, mais volontaire ; cinq notions paraissent ainsi s'aligner, du deuil au chagrin, du chagrin à la plainte, de la plainte à la demande et de la demande au secours : « La poésie est ce qui porte plainte contre une absence et parfois, dans son innocence, ce qui exige réparation³ » (nous pouvons dire : *consolation*), à quoi répond le poème : *Il faudra que quelqu'un écoute / Puisque tout porte plainte* (*Avec l'écarté*, 30).

Demander secours est le seul recours de l'homme face à la mélancolie : *Tout ce qu'un jour les mots / Ne disent*

1. *Ibidem*, p. 65.

2. *Ibidem*, p. 64.

3. *Ibidem*.

presque plus, / Tout ce qui demande secours... (Secours qu'appellent les chiens).

Pouvons-nous conclure qu'au moins les mots du poème peuvent y répondre? «Le poète peut bien être à l'homme, parfois, d'un certain secours... Mais lequel¹?» Bien des questions, nous l'avons vu, sont proposées «à l'homme» dans le poème de Jacques Vandenschrick. Sans réponses, elles refusent l'affirmation péremptoire, la certitude, pour permettre au lecteur le partage du doute, voire du deuil ou du désir de consolation.

Cette question-là (quelle secours du poète à l'homme?) ouvre évidemment deux larges pans de l'expérience proprement poétique: l'éternelle question du pouvoir de la poésie, indissociable de la problématique du lyrisme moderne; partant, ce que le poète peut proposer à son lecteur, pour peu qu'en une écriture pour soi il laisse possible cette offre et cet échange.

Tout nous montre, en parcourant cette œuvre comme nous l'avons fait, que cette ouverture au lecteur est présente chez Jacques Vandenschrick, sous la surface tantôt lisse, tantôt distante, tantôt labile, d'un poème par ailleurs toujours étrangement captivant.

BIBLIOGRAPHIE

Vers l'élégie obscure, 1986.

Du pays qui s'éloigne, 1988.

Toujours le vent visite les bannières, 1991.

Avec l'écarté, 1995.

Pour quelques désarmés, 1997.

Demeure en la demande, 2000.

Traversant les assombries, 2004.

Secours qu'appellent les chiens, 2009.

En qui n'oublie, 2013.

Livrés aux géographes, 2018.

1. *Ibidem*, p. 58.