

Jean-Patrice Courtois

Le temps fluvial de *La Descente de l'Escaut*

Pour saluer Franck Venaille

*Garder la sphère du non-dit jusqu'au bout
Car à la fin aucune réalité n'est homogène.*
(Tadeusz Kantor)

Le salut à Venaille sous la forme d'un début d'étude, voilà ce que je voudrais tenter ici. Le temps de l'étude viendra – il faut le souhaiter (et le vouloir aussi) – et précéder ce temps pour le faire venir est peut-être le but que j'oserais avouer en ces quelques lignes. Mais le format canonique de l'étude ne sera pas exactement celui auquel se référeront les lignes qui viennent. Avançons et essayons une petite forme, comme on dit parfois, celle des questions. Elles vont bien sûr appeler un début de réponse.

§1 *Le « temps fluvial »*

La Descente de l'Escaut relève-t-elle d'un temps fluvial ? Cela dépend de ce qu'on entend par « temps fluvial ». Jacques Roubaud, à qui l'expression est due, servira de point d'appui à la réflexion. Il écrit dans *L'Hexaméron* (le livre fait avec Michel Chaillou, Michel Deguy, Florence Delay, Natacha Michel et Denis Roche, Seuil, Collection *Fiction & Cie*, 1990) :

Le temps de la lecture romanesque est un temps fluvial ; lent ou rapide, il va de sa source (le commencement, l'ouverture du livre) à sa mer de silence (le silence qui suit le geste de refermer) ; ce n'est pas un temps réversible ; ce n'est pas un temps de pensée, de déductions, de plongées conceptuelles, d'insistances raisonnantes : mais un temps qui se dissipe à mesure, dans son présent qui a son avant (ce qui a été lu), et son temps après (ce qui reste à lire). C'est, en somme un temps « à la saint Augustin » (« *il n'y pas trois états du temps : passé, présent et futur ; il y a un présent du passé, un présent du présent, un présent du futur* »). (p. 109)

Ce moment de réflexion de Roubaud semble envelopper la *Descente* (abréviation utilisée dorénavant) en presque tous les points qu'il énonce : le rythme variable de l'écoulement, l'irréversibilité (en un sens particulier de la confusion de l'originel et du contingent que la marche révèle et non au sens d'un début et d'une fin), la mise à l'écart du concept, le feuilletage des temps enroulé dans le seul présent apte à tenir dans ses plis les trois temps traditionnels de la grammaire. Mais il s'agit ici du temps de la lecture et de la lecture romanesque, ce qui fait surgir deux nouvelles questions : la lecture et le roman. Et ces deux questions ont un rapport avec la *Descente de l'Escaut*. On y vient. On fera appel pour commencer à deux indices qui peuvent simplement justifier que la question se pose et qu'il ne soit pas aberrant de la poser. Pour le roman, on sera sensible au ton faulknérien de la *Descente*. Il suffirait, pour y accrocher le nom du romancier américain, de rappeler le poème qui commence par « *Tandis que l'agonie* » (p. 104, Poésie/Gallimard, 2010) et

de rappeler que Maurice-Edgar Coindreau traduit *As I lay dying* précisément par *Tandis que j'agonise*. Quant à la lecture, il est peut-être indispensable de dire d'emblée que le narrateur (on revient aussi sur cette instance) se fait aussi lecteur de sa propre histoire le long de cette marche qui accompagne l'Escaut, à moins que ce ne soit l'Escaut qui ne l'accompagne. Disons que ces deux indices peuvent témoigner de la légitimité de la question d'un transfert d'analyse de la lecture romanesque au poème autobiographique modifié – c'est ainsi que je veux appeler la *Descente de l'Escaut*.

§2 *Le rapport roman / poème*

Il ne s'agit pas d'un roman, mais il s'agit d'un poème qui emprunte à certaines structures romanesques la condition de son moteur narratif. Ce qui est tout autre chose. Deux grands pôles – si l'on veut bien accepter d'aller vite au cœur des choses – structurent l'architecture narrative du livre. Il y a d'abord ce que j'appellerai les répondants du *je*, qui sont formés de toutes les pronominalisations présentes dans le poème : *je* se décline en *moi, tu, il, voire ils* et *ils repris par il et il* au vers suivant, *on, nous*. Une mention spéciale doit être réservée à *ça* qui, non seulement deviendra le titre d'un livre (*Ça*, Mercure de France, 2009), mais occupe une place particulière dans l'économie des déclinaisons pronominales : il est à la fois déclinaison du *je* et déclinaison d'autre chose. On citera en premier lieu que c'est sous ce vocable qu'apparaît d'abord le répondant du narrateur (*Ça ressemble à un humain / Ça en verse les larmes*, p. 19). Ce sont les répondants pronominaux du narrateur (on peut aussi les appeler « répondants personnels »). Ils forment tous ensemble les stratifications des énonciations. Mais il y a aussi les répondants nominaux du narrateur : *le marcheur d'eau, marcheur sentimental, commandant sans navire, sentinelle, l'homme, l'homme blessé, passeur d'eau, homme étranger, enfant égaré, marcheur affamé, chemineau, l'autre aventurier, l'unique témoin, le dernier des survivants, le réfractaire au bonheur, l'ultime témoin, celui qui marche, le voyageur*. Ils forment tous (et ceux que j'oublie éventuellement aussi) les répondants nominaux du narrateur (on peut aussi les appeler « répondants figuratifs »). Au milieu de ces répondants, la source du fleuve et le mouvement du fleuve et de la marche à quoi sont accolées les diverses manières de *répondre* du narrateur et de lui répondre. La méthode des stratifications a pour fonction de traiter le *qui parle* sur le mode romanesque en autorisant un entrelacement narratif et une dispersion énonciative qui peuvent faire penser à une épaisseur romanesque. C'est là que le rapport à Faulkner peut être rappelé après qu'il a été évoqué.

L'analogie ne doit pas être poursuivie davantage et l'on pourrait dire qu'il s'agit d'un climat savamment dosé et orchestré qui traverse la monotonie du retour à la marche quotidienne qui, elle, engage l'ouverture de champs proprement poétiques. Ce climat promu par l'entrelacement narratif et la dispersion énonciative arrache aussi la répétition du *geste marcheur* à la mise en récit au sens propre, de sorte que le poème puisse trouver son espace. Il y a un usage très savant et distancié des procédés romanesques mais ils sont finalement toujours réassujettis au poème. En ce sens, *La Descente de l'Escaut* relève bien d'un temps fluvial, mais sans roman. Pour le comprendre, il faut revenir à l'autre grand aspect du poème. On a vu la méthode des stratifications architecturer le *qui parle*. Mais il y a aussi le *comment parler*. Alors commencent ici les indices poétiques dont Jean-Baptiste Para a commencé de relever la liste dans sa Préface. Le livre se soutient d'interjections, de vocatifs en « ô » (bien davantage que de « Oh ! »), d'une ponctuation exclamative extraordinairement bien distribuée elle-même et accompagnée d'une

ponctuation interrogative intense. Le narrateur, le *je*, sont des usagers incisifs des questions adressées à soi-même. Elles sont liées à une opération revendiquée avec la force de qui sait qu'il n'y a aucune certitude quant à la réponse, je veux dire l'opération de « se connaître soi-même ». Tous ces éléments – et il faut y ajouter les simili-strophes régulières, les refrains, les mots à valeur de rimes par leur répétition au même endroit fonctionnel du poème particulier, les ponctuations en écho – constituent le ballast de l'avancée « romanesque » du poème. En ce sens, ils ancrent le discours narratif dans le poème. Les marqueurs de poésie viennent contrebalancer le flux temporel romanesque et, réciproquement, se rénovent au contact du temps fluvial. Des mots même font contact entre les deux arcs et interviennent dans les paysages, les péniches, les usines, les bars et les auberges, les fermes et les gens, les bateliers et les nuages : par exemple le mot, rimbaldien, d'*estaminet*, qui a un pied sur terre et un pied dans l'eau. Mais on n'oubliera pas que toute la terre a les pieds dans l'eau physique et mentale, un pied dans le roman des choses et un pied dans la poésie des mots. On le disait donc : un temps fluvial sans roman.

§3 *Le temps fluvial et le temps du fleuve*

Le temps fluvial est-il le temps du fleuve ? La question est compliquée et ne va pas de soi. La réponse non plus. Qu'est-ce que le fleuve Escaut dans la *Descente* ? Il faut même oser une question derrière cette question : à quelle condition l'Escaut est-il le fleuve dont le narrateur parle ? Le fleuve appartient à plusieurs espaces : il y a le *fleuve physique*, auprès duquel s'effectue la marche du narrateur, qui est transformation de la marche réelle de Franck Venaille auteur et poète. Le fleuve est lui-même pensé par sa source, apostrophée dès le 3^e poème, « Source ! » (p. 23), point de départ de la marche, amont dont l'aval est la suite physique. Le marcher va de la source à la mer, fin du poème. Il y a le *fleuve psychique*, par identification avec le narrateur, qui y voit par exemple son propre dos et ses épaules dans « une planche pourrie qui flottait » (p. 38). Ajoutons qu'il faut être attentif à ce que la planche est « prisonnière de deux tourbillons contraires » où la contradiction psychique trouve son image analogique. Le fleuve c'est aussi, pour le dire simplement, le narrateur. Suivant le fleuve, il se suit lui-même, essaie d'être à sa propre hauteur, essaie de comprendre son propre chemin. Remettre ses pas le matin exactement au même endroit des traces de la veille – ce que faisait réellement le poète Franck Venaille –, c'est poursuivre l'analogie du fleuve qui ne se découpe pas ou, si l'on veut, ne connaît pas d'interruption et donc être à la hauteur du continu du fleuve comme écoulement. Il y a enfin le double fleuve, le *fleuve dans le fleuve* : c'est ce fleuve qui rend possible le passage du fleuve réel au fleuve psychique. La page 37 en est la démonstration, par ce poème en il (« *Dites en quoi est-il semblable au sang / qui sourd (...)* », p. 37) qui ne révèle la référence du pronom qu'en toute fin : « *De / son étrange présence mystique et sauvagement muette / de fleuve vivant sous le fleuve* ». On ne sait plus – la similitude du sang initial – s'il y va de la métaphore ou non : de qui ou quoi parle-t-on ? Il y a donc un fleuve sous le fleuve, il y a donc pour le narrateur une vie psychique sous la conscience psychique, ou simplement une vie psychique sous la vie psychique, celle qu'on cherche à rencontrer en se rencontrant soi. Car le passage à la vie psychique s'autorise de l'*antériorité* dont le fleuve dans le fleuve est « prêt à témoigner » en suivant le narrateur. Un narrateur sous la forme du *on*, donc d'une vie psychique de l'espèce si l'on peut dire, de nous tous, le confirmera peu après : « *On est antérieur à la parole, aux belles manières du langage. C'est l'intériorité qui s'exprime. Même lorsque la pensée dès le premier jour, avec les eaux de la mère s'est enfuie.* » (p. 58). La soudure analogique est faite :

l'antériorité et l'intériorité ont partie liée et la source a partie liée avec la naissance. La source est l'origine, l'origine est la source, fleuve physique et fleuve psychique.

Le temps fluvial n'est pas celui de l'Escaut physique ni celui de l'Escaut analogique et psychique mais le temps de la condition réciproque des deux fleuves, eau boueuse et flux de conscience (on retrouve le réemploi romanesque admirable de Venaille, cette fois avec Woolf). Le temps interne du fleuve pareil au sang. Le temps antérieur (du fleuve, de la conscience) est actualisé par la marche à chaque fois qu'il y a confrontation du marcheur et du fleuve – dont résulte le fleuve-paysage au sens du peintre chinois Zong Bing (vers 440) disant du paysage que « *tout en ayant une forme matérielle, il tend vers l'esprit* », cité par Augustin Berque, *Dialogues mésologiques*, Éditions Éoliennes, 2019, p. 32). Le fleuve sous le fleuve est le *moi* sous le *moi*, ou le *je* sous le *je*, auquel la farandole (musique) pronominale et nominale des répondants essaie de se confronter – ou de faire avec. *Fantasme* est un des noms de cette confrontation dont le fleuve est le plan de projection (p. 38). Pour cela, pour donner une consistance à ce dialogue auto-socratique parfaitement maîtrisé en une ironie non destructrice mais d'intention accoucheuse, fût-ce de rien, il faut rappeler l'insistance du narrateur sur l'indistinction des matières du fleuve physique. Mélange de boues et de matières toutes concrètes et historiques (pollution intime, des habitants et habitantes, le « pot de vin » d'une femme jeté dans le fleuve, pollution institutionnelle des usines), de tourbillons et de pressentiment de la mer, de bois des arbres et de bois des planches, d'animaux morts et de poissons en petite forme et couleur bizarre, tel se présente le fleuve. Et, dans le fond, c'est ainsi que se présente le fond de conscience, le fond de vie psychique comme on dit un fond de sauce. À l'indistinction des matières que l'eau emblématise parfaitement correspond une indistinction douloureuse de la vie concrète (maladie, dès le premier poème) et psychique (la source, le malaise fondamental, la blessure de base) dont il faut démêler les tourbillons et les rêveries.

Le temps de la marche est raconté après, à partir d'un système de notes et de coups de téléphone quotidiens pour rassembler la matière de l'expérience (dans le film de Martin Verdet, *Je me suis mis en marche*, Franck Venaille le détaille clairement). Puis l'écriture, encore après, du poème. Toutes ces strates et tous ces index temporels se mélangent musicalement dans le poème, c'est-à-dire interviennent en ponctuation au début, au milieu, bref partout où c'est nécessaire : on doit en tant que lecteur écouter ces indications, cette mise en perspective de l'*ayant eu lieu*. Cet *ayant eu lieu*, qui ne sera jamais un « ayant eu mieux » (ou l'inverse), se mêle au *n'aura plus lieu* (p. 39) ou au « en train d'avoir lieu » tel que reconstitué après coup. Le mélange temporel est une image du fleuve comme le fleuve est une image temporelle. On ne sait pas si c'est le fleuve qui découvre le marcheur ou si c'est le marcheur qui découvre le fleuve. Les deux sont la réciprocity de leur condition racontée et décrite. Un rythme se fait donc sentir – « la mélodie du fleuve », « le rythme intime » (p. 36 et 37) – celui du marcheur qui se déplace dans ses temporalités, celle de l'expérience de la marche, celle de la douleur de toujours, celle du souvenir des autres douleurs nous environnant (le social des pauvres et l'historique des occupations, les espagnols et les autres, les arbres s'en souviennent à travers ceux qui se souviennent des arbres), celle délivrée par ce jour-là dans cette expérience le long du fleuve. De ce point de vue, le répondant du narrateur en « *Je suis celui qui marche* » (p. 109) rassemble la question de la faute originelle (on n'y croit pas mais elle pèse, on est un Christ par naissance, ou c'est une homonymie de l'enfance / naissance) et l'expérience de la marche, celle du sacrifice et de l'hypothèse de la guérison, celle du cheminement comme seul chemin possible.

§4 *Le discours intérieur et le discours extérieur*

Les eaux du fleuve sont mêlées, les temps sont mêlés, les douleurs sont mêlées. Mais tout cela doit s'écrire, s'entendre, doit se composer. Les deux stratifications pronominales et nominales forment le support de deux discours distincts qui font percevoir la composition du mélange et des conflits composites. Le discours intérieur vient faire irruption dans le récit de la marche : « *Aujourd'hui encore je ne sais pas s'il s'agissait (...)* » (p. 38) ou bien : « *C'est cela la vérité. Je marchais pour me connaître (...)* » (p. 40). C'est le discours de la réflexivité, d'une expression explicitée comme intérieure, d'un discours sur soi qui n'a rien de définitif, de conclusif. Il est à la fois le moment et le fond, un peu comme si l'on pouvait saisir le courant du fleuve et le fixer une fois (pas pour toutes bien sûr). Ce discours intérieur semble faire surgir le présent déchirant le tissu temporel de la marche. Mais c'est un après coup – un après coup qui certifie la déchirure, l'authenticité qu'on sait parfaitement temporaire du présent ainsi découvert, mis à découvert.

Et puis il y a le discours extérieur. C'est le discours du paysage, du fleuve, des mondes du fleuve, avec ses noms d'usines, de lieux, ses observations des bras morts de l'eau, des matières d'eau, des matières dans l'eau, et sans oublier les bières et l'observation des habitants et des habitations bordant le fleuve ou naviguant sur le fleuve, le monde des mariniers. Insistons un instant. La *Descente de l'Escaut* n'est pas un livre solipsiste ni une confession ni un pèlerinage personnel. On ne peut qu'être frappé de la présence récurrente et précise du monde extérieur, pour dire les choses un peu directement. Un relevé historique, politique, une enquête quasi ethnographique, appartiennent aussi de plein droit à ce poème. Et cela conformément aux positions et aux engagements anciens, transformés certes, mais dans la fidélité. Une misère passe dans ce que l'on doit refuser d'appeler un arrière-fond dans le poème. Une particulière et spécifique position fait de ce poème un poème politique par description et non par destination. Les yeux restent ouverts sur la situation de cette partie de la Belgique. Rien n'est effacé, rien n'est gazé, rien n'est écarté de ce qui fait une histoire. Car ce fleuve a une histoire qu'on traverse en marchant aussi, alors même que les buts avoués sont tout autres (se fuir, se connaître, guérir, d'autres encore). C'est pourquoi le marcheur n'est pas tourné vers lui uniquement et c'est pourquoi le discours extérieur ne constitue pas une escorte décorative à une douleur individuelle, mais une douleur collective faite de douleurs individuelles agrégées escortant à une distance, qui doit être définie comme le revers de la dignité, une douleur individuelle.

La différence des états psychiques rend compte de la différence des temporalités. Et ces états sont nombreux ainsi que les mots qui les désignent : angoisse, solitude, anxiété, d'autres encore. Une expression extraordinaire de simplicité et de densité en témoigne dans le poème que j'appellerais de « l'amertume sentimentale » (p. 87 à 89). Le narrateur y nomme sa maladie : « *En attendant, je porte en moi une maladie bien curieuse : je souffre de chacun de mes sentiments.* » (p. 87). Franck Venaille parle en *venaille*, et le *venaille*, ici, c'est du Rousseau. Ce qui se lit dans cette phrase, dont on notera au passage l'élégance de la mise à distance du pathos, est la réponse au problème suivant : l'état et l'humeur du narrateur sont-ils à travers les désignations multiples une seule et même chose ou plusieurs ? Il me semble qu'on peut dire qu'il n'y a qu'un état du narrateur et qu'il s'agit de celui qui vient de s'énoncer. Non la multiplicité des sentiments est le plus décisif, mais la souffrance engendrée par chacun d'entre eux. D'une certaine façon, il

s'agit d'autre chose que de sentiments. Le fleuve est d'humeur plus régulière et une, l'humeur du narrateur est plus irrégulière et une tout autant. La source de la douleur est donc à son tour figurée, conformément à l'image de la source, par une origine : la naissance – qu'il faut donc se réinventer entre sable et eau du Nord. L'intersection du discours intérieur apparaît dans le vertige d'une formule aux stratifications temporelles et verbales qui signifient bien ce lien entre une source une (au passé) et une pluralité de manifestations (résurgences au présent) : « *Comme il aurait fallu, qu'au plus tôt, je devinsse ce que j'ai dit !* » (p. 65), formule conclusive du poème en prose de la maladie et de la guérison.

L'aller et retour du discours intérieur et du discours extérieur trouve encore sa manifestation explicite dans le poème de la « vérité » qui commence par « *C'est cela la vérité* », appliqué à la recherche de la connaissance de soi par la marche (« *un rêve dont je m'étais fait un but* ») et qui finit par le fleuve en « *son rythme, sa dimension, sa profondeur* » qui « *aime vivre éloigné de tout* » et qui « *ne risque guère de changer de place* » : « *C'est cela la vérité* » (p. 40 à 42). On doit comprendre que l'interrogation du poème conduit à se demander si la première vérité comme rêve prenant la forme d'un but est annulée par celle qui se découvre, celle du fleuve qui ne change pas de place – comme, peut-on penser, la souffrance engendrée par chaque sentiment ne change pas de place. Les pieds font avancer le corps (n'oublions pas la récurrence, musicale elle aussi, de « *j'avance* », « *avançons* », « *je marche* », « *marcher* ») et la tête fait avancer les pieds. Mais la douleur avance-t-elle et marche-t-elle, telle est la question que pose son indépassable présence.

§5 *Que peut la pensée ?*

La question peut paraître vaine car la réponse semble évidente : rien ou peu de chose. Mais ce serait aller trop vite que d'en rester là. Car la pensée, ou le fait de penser ou même de se référer à la pensée, reste une constante du poème. Elle est sollicitée pour accompagner le fleuve – et donc soi, et donc le narrateur, car le fleuve et le narrateur sont images l'un de l'autre.

Précisément, ils sont *image l'un de l'autre pas pensée* : « *Tenace, la pensée tente d'unir, d'assembler, d'unifier les éléments épars du voyage. Cela dépassait mes forces et, déjà, depuis longtemps, à cet endroit du parcours sinueux, je ne parlais pas la langue indigène.* » (p. 90). Il n'est pas inutile de rappeler que le contexte de cette impuissance de la pensée à unifier, à rendre un le cours de la vie comme le cours des éléments du fleuve, est celui de la « *matière d'eau* », du « *canal sans âge* » et du mort et du muet de l'eau. Pas de langue, pas de parole, pas de pensée possible à ce moment-là. Le contexte plus large est celui du poème du *ça*. Le nom du poème particulier (souvent ceux en prose de 2 pages ou un peu plus) vient de sa rime principale, d'un mot refrain pour le dire autrement, ici c'est le mot *ça*. La pensée ne peut guère affronter le *ça*, la déchirure du présent dans l'actuel et dans l'originel, peut-être le retour non évitable de l'originel dans l'actuel, qui clôt le poème de ces pages par l'humiliation de la mère donnant naissance à *ça*, le nain figuré, mais relayé par le *je*, à la fois « *rien* » et « *riche* » et « *très lourdement déshérité* », bref un *ça* tenace et d'une récurrence indélogeable. L'eau qui se noie et dont on n'entend pas la plainte, l'eau tourbillon, est première (p. 62) – rappelons l'importance chez Leonard de Vinci de la fascination pour les tourbillons comme lieu d'engendrement de la vie, secret du vivant celui qu'on veut confier à l'analyse comme défi suprême. Seul, peut-

être, le passé s'analyse – « *Je préfère étendre devant moi ma vie passée / l'analyser — m'y blottir (...)* » (p. 106). À la butée contre laquelle la pensée se fracasse, il est opposé ce qui doit accompagner la marche. Descendre l'Escaut n'est pas une marche le long du fleuve sans autre forme de procès car si « *vous marchez sans rien noter, sans rien ressentir et, surtout, sans rien voir : pas de descente de l'Escaut possible !* » (p. 41-42). *Noter, ressentir et voir* ne forment pas les marges de la pensée ou un prix de consolation pour pouvoir écrire sans la pensée : ils font exister le support apte à rendre les figures et les mouvements du *ça* abordables et lisibles.

Les actes du narrateur et marcheur, qu'on rassemblera ici sous le terme de *notation*, se confrontent aux concepts. Et on doit être sensible au fait que les concepts qui apparaissent n'apparaissent pas en tant que tels mais comme des ombres. Dans le poème des larmes – rime principale et refrain phrastique du *Je pleure et c'est mauvais* (p. 59-61) – ce qui est cherché et reçu du fleuve ne s'appelle pas beauté, s'appelle « *grâce* », puis change encore : « *Me voici quittant un concept pour en aborder un autre. Obsession – orgueil – désert – mirages !* » (p. 60). Ce qui fait apparaître le « *concept* » comme une ombre parmi une série d'ombres, c'est son mouvement même. Les concepts n'ont pas l'assurance que leur vocable est censé leur fournir comme détermination essentielle, ils ne forment au contraire qu'une instabilité rapportée au « *rien* » et au « *vide* », et ici, dans ce poème en particulier, à ce qui se désigne comme une « *désharmonie* » (*ibid.*). Même le préfixe *dés-* indique une activité, un geste spécifique, que le préfixe courant de *dis-*, auquel il se substitue, n'indique plus à cause de sa lexicalisation. Il faut entendre toutes les nuances de langue et de lexique dont on ne soulignera jamais assez l'intense précision et la justesse absolue et significative. Les figures conceptuelles sont jouées en allégorie dans le poème des « *cinq sœurs malades* » : « *L'angoisse et la peur, l'appréhension, la contrainte ah ! / j'oubliais la vile anxiété : voilà mes cinq sœurs malades* » (p. 108). L'humour qui les décrit en « *respectueuses de la vie qui, ainsi, leur est faite / entreprenantes et gaies, d'une moralité sans faille* » éloigne le pathos et donne au poème, au sens particulier d'un seul et en général, la tonalité clinique qui lui est propre.

La pensée, ou l'analyse qui la soutient, n'ont pas forcément plus de chances avec la cartographie. Le motif de la carte est d'abord un motif référentiel de la marche le long de l'Escaut. Il faut bien une carte, il faut progresser et savoir où on est. L'instrument pratique est aussi bien autre chose qu'un instrument pratique. Il est aussi un instrument pratiqué. Et cela révèle les failles de la carte qui ne peut attraper le réel tout entier – du moins celui qui doit être noté, senti et vu. La carte ne peut donc être le concept spatial de l'espace traversé. Elle commence par le bonheur et finit dans le manque : « *Bonheur de savoir lire une carte D'y retrouver / chaque élément du réel Mais les oiseaux criards !* » (p. 71). Et l'exemple suit – il ne suffit pas de savoir lire la carte – « *Au lieu-dit Grandes prairies cela tient d'un / pays noyé où l'on s'enfonce dans la vase Temps / soustrait au temps* ». Les choses du temps ne peuvent être cartographiées, trop indistinctes pour le concept de carte et de topographie. Les noms ne donnent pas les choses, les choses sont aussi de sons, les sons sont aussi des affects que l'histoire elle-même noyée dans le temps du mouvement de toute chose ne reconnaît pas. Le temps est une vase qui rejoint l'indistinction des matières humaines, animales, végétales et d'eau : pas de limite et de partage alors qu'une carte n'est qu'un ordonnancement de limites et un dessin des partages. Les paroles des marinières en flamand non plus (même poème) ne sont pas sur la carte dit celui qui « *sais ne rien savoir Justement ! / les oiseaux criards* ». Le concept sous la forme de la carte n'aboutit pas. Ni en langue des hommes, ni en langue des oiseaux.

D'ailleurs la *Topografische kaart van België* que le narrateur a en mains et annote dit la même chose mais avec une autre « sortie » que celle du non savoir ou de la défaite du concept. Il y est ajouté le combat avec la langue, la révérence faite à « *l'exercice mental de – sans cesse – comparer la réalité de ce relevé avec celle du fleuve !* » (p. 93) débouchant sur l'exhortation à parler. Et devant la difficulté, le combat vire à la guerre : « *Qu'ici on s'exprime et peu importe dans quelle langue ! Les mots craignent-ils la brume ? Ont-ils peur de ce livre ouvert : le brouillard ! Je fais ma guerre. J'attaque et viole ma langue maternelle.* » (*ibid.*). Le réel est ici occasion de régler ses comptes avec l'instabilité en jouant le sursaut permanent, la tension maintenue à même la langue. Cependant, le livre reste à la chose, au « *brouillard* », non aux mots du poème qui n'est pas le livre intégral (ni partiel) des choses. La langue se tend, le narrateur prétend se battre sans peur pour accéder au « livre » (avec la langue, la carte à lire est devenue le livre du réel lui-même). Et la « mère » et la langue maternelle se confondent dans la même fureur constituant une autre « sortie » de la confrontation du réel et de la carte ou langue. De même, les mots ne suffisent pas avec le père, – *Écrire contre le Père ?* paraît en 1996 chez Jacques Brémond, un an après la *Descente* – à l'autre bout du livre, dans les poèmes de « *l'adresse au père* » (p. 137 et 139). Il sera dit que l'on écrit (que lui le poète et narrateur écrit) « *dans la fêlure intime du monde* » et que, pour cela, il faut se tenir « *dans la déchirure du lan-gage* » avec le mot langage syllabiquement coupé et enjambant le vers. La lutte avec la langue finit avec la fureur contre la mère (mère mère ou mère langue) et le langage se déchire avec le père. Au plus fort des phrases qui veulent liquider l'intimidation des choses du réel face au langage – **dira-t-on** venger la carte et la topographie, liées tout de même à un « *modeste bonheur* » (p. 93) – force est de constater que ces phrases se soutiennent par un vol serré de modalités tonales et de ponctuations exclamatives ou interrogatives qui excluent précisément toute affirmation. Peut-être alors est-ce aux derniers termes qui font office de répondants nominaux du narrateur, aux derniers dans l'ordre du livre, qu'il peut revenir de situer la place de ce que signifie la pensée dans un tel poème : *le dernier des survivants, l'unique témoin, l'ultime témoin*. En ces figures, le récit et la pensée peuvent trouver une manière de se nouer. Et pourquoi ? Parce que l'on doit ici rappeler que le travail de lecture de carte, c'est-à-dire de comparaison incessante entre la carte et le terrain lui-même, forme une assez bonne image du travail de la connaissance de soi-même. La pensée, et sa forme « l'analyse », forment une sorte de carte à laquelle le terrain physique et psychique demande sans cesse de se comparer et auquel sa conceptualisation doit sans cesse se reporter.

La double délégation du narrateur en pronoms et en noms peut alors prendre un ultime sens, de sorte que la boucle se referme sur ce qui nous a guidé d'abord. Cette double délégation est productrice d'une dispersion magnifique de tous les pronoms possibles et de tous les noms de narrateurs possibles, du moins possibles dans ce poème. Le point de vue de la narration se trouve du coup dispersé sur toutes ces instances auquel, par voie de conséquence, on ne reportera pas facilement un « sujet ». Lequel sinon ? La dispersion porte sur l'instanciation subjective et sur tout ce qui peut toucher au sujet, justement. Sur tout ce qui l'affecte et le modifie. En particulier le langage et le temps. Il n'est pas rare, à lire la *Descente*, de se demander dans quel temps on se trouve et le récit ne donne pas de solution simple. Est-on au passé, au passé qui revient depuis toujours ou qui revient à ce moment du présent, à ce moment du présent où le narrateur marche ou à ce moment du présent où il réécrit les notes de sa marche, ou bien encore est-on à ce moment du présent suscité par une chose vue le long du fleuve ou souvenue ? Le passé du narrateur se figure dans celui du fleuve et il est indiscernable depuis l'épaisseur historique des aventures personnelles. Pas plus qu'on ne discerne facilement entre les deux fatigues la

« *rédemptrice – originelle* » et la « *contingente – concrète* – » (p. 106). Du moins peut-on les nommer, c'est-à-dire en être le témoin et le survivant. L'indiscernable est d'autant plus puissant qu'il agit non seulement comme une structuration de grande unité dans tout le poème, mais aussi comme une structuration de petite unité dans chaque poème, quelle que soit sa forme. On a ainsi une poétique de la broderie du narratif et du pensif à l'intérieur des poèmes – davantage en prose sans doute – qui fait alterner de tout petits segments phrastiques avec de plus grandes phrases, cette alternance étant couplée avec celle du motif : une fois le présent sous les yeux, une fois le souvenir, une fois le contingent, une fois l'originel, phrase courte, phrase plus longue, puis recommencement et diversification du rythme. La composition musicale de cette broderie poétique arrime le prodige d'un réglage de la pensée sur le pur affect, et réciproquement, à un vertige de lecture poétiquement construit. Une rime mentale instruit la forme du poème en le saturant de petites formes multiples et concertées.

Peut-être encore, et pour finir, doit-on rapporter ce pas de danse entre les pronoms et les noms, à cette composition de fugue des noms du narrateur déclinées en voix, à une protection des affects. Je veux dire par là qu'une part du secret de la répudiation sans concession de tout pathos, de la rigueur du mot à mot avec laquelle elle s'effectue, tient à cela justement. Le poème que j'ai déjà appelé le « poème des *il* » (118) en est une sorte d'emblème exemplaire. Car on passe d'un *ils* au pluriel (« *Ils se fréquentent / Ils se ressemblent* ») à un double *Il* au singulier – « *Il et Il sont devenus les personnages centraux* » puis « *Ils se côtoient si charnellement !* » et enfin « *Ainsi avance l'homme obstiné.* ». La charge est moins lourde distribuée sur ces pronoms et la parole peut s'avancer. Une analogie qu'il ne faut pas pousser trop loin vient à l'esprit en cette évocation du jeu des pronoms. « Jeu » au sens sérieux du terme. Pour les Navajos, la maladie est tenue en une certaine forme de langage. Ainsi le Navajo ne dit pas « Je suis déprimé » mais il dit plutôt : « *Yiniil* (*yini* voulant dire « esprit » et *il* « en compagnie », « avec ») pour exprimer son mal-être, ce petit mot s'allongeant considérablement quand on veut le traduire : « Mon esprit est en compagnie du désespoir ou avec la tristesse. » (...) » (G. Witherspoon, *Language and Art in the Navajo Universe*, Ann Arbor, The Michigan Press, 1977, cité par Sylvie Crossman et Jean-Pierre Barou, *Enquête sur les savoirs indigènes*, Gallimard/Folio, 2005 (2001), p. 213 et note 17 p. 366). L'anthropologue nous dit que, dans la médecine Navajo, la différence des pronoms est une différence des maladies : en effet, lorsque l'esprit est *avec* la détresse, il peut en divorcer, en revanche si on dit *je suis* ceci ou cela, le divorce peut être plus compliqué. On ne poussera pas plus loin le portrait de Franck Venaille en Navajo (qui ne lui aurait peut-être pas déplu) parce que ce divorce n'est pas possible pour le narrateur et que cette fêlure, reconduite en déchirure du langage, peut engendrer ce qui fait écrire. C'est-à-dire, si l'on veut bien traduire cette déchirure du côté du langage, que cette distribution composée des répondants est la seule à même, dans ce livre, de faire face à ce que le narrateur appelle *ça*. *La Descente de l'Escaut* invente une distribution de *formes* pour faire face à la capacité plastique infinie du neutre, de ce *ça*, aussi bien fluvial que personnel, et toujours prêt à bondir en se travestissant au travers toute chose en toute chose.

Jean-Patrice Courtois est né en 1951. Poète, prosateur, essayiste. Dernière publication en poésie : *Territoire du Coyote* (Tarabuste, 2017) ; et en prose : *Lieuse* (Le Temps qu'il fait, 2016). A aussi publié un *Petr Král* dans la collection *Présence de la poésie* (Éditions des Vanneaux, 2014).