

COLLECTION  
Inter@cultures

Sous la direction de  
Adelaide RUSSO  
et Simon HAREL

# LIEUX PROPICES

L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation,  
dans les contextes francophones interculturels



Centre d'études  
françaises et  
francophones

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

# LIEUX PROPICES

## L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels

Sous la direction de  
**Adelaide Russo**  
**Simon Harel**



LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL  
2005

Les presses de l'Université Laval reçoivent chaque année de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition pour nos activités d'édition.

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

L'éducation des lieux / Le lieu  
de l'éducation dans les contextes  
francophones interculturels

Sous la direction de  
Agnès Russo  
Simon Hamel

Conception et mise en pages : Diane Mathieu

Graphisme de la couverture : Diane Mathieu

Illustration de la couverture : Mississippi River Bridge at Baton Rouge, Louisiana, Route I  
Photographe : Jim Zietz, courriel : jimzietz@cox.net

© LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL, 2005

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal 2<sup>e</sup> trimestre 2005

ISBN : 2-7637-8250-7

Distribution de livres UNIVERS

845, rue Marie-Victorin

Saint-Nicholas (Québec)

Canada G7A 3S8

Tél. (418) 831-7474 ou 1 800 859-7474

Télec. (418) 831-4021

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL  
2005

## Table des matières

Remerciements .....	9
<b>I - EN PREMIER LIEU</b>	
En premier lieu / Introduction .....	13
Le lieu et sa nomination <i>Michel Deguy (Université de Paris VIII)</i> .....	17
De la géo-scopie en quête de définition <i>Adelaide Russo (Louisiana State University)</i> .....	25
Lieux trahis, déplacements entravés dans l'œuvre d'Antonio D'Alfonso <i>Simon Harel (UQAM)</i> .....	47
<b>II - OÙ ÉCRIRE ? EN AMÉRIQUE OU AILLEURS</b>	
Lacs, écrans, torrents, couloirs <i>Jean-Marie Gleize (École Normale Supérieure de Lyon)</i> .....	65
Quelque part <i>Pierre Ouellet (UQAM)</i> .....	77
William Cliff, de la rue Marché-au-charbon à <i>America</i> <i>Laurent Demoulin (Université de Liège)</i> .....	91
La poésie en son lieu : approche de la figure du <i>templum</i> chez Fernand Ouellette <i>Denise Brassard (UQAM)</i> .....	109
<b>III - SENS DU MONDE / CRÉATION DU MONDE</b>	
L'approche <i>Jean-Luc Nancy</i> .....	121
Le rien du monde <i>François Raffoul, (Louisiana State University)</i> .....	131

Les signifiances du monde  
*Eric Clémens* ..... 145

Des lieux divins en déconstruction  
*Eberhard Gruber, (Université de Paris VIII – Vincennes)* ..... 155

#### IV - LIEU(X) DE MÉMOIRE

Topographies : espaces figuraux du témoignage  
*Ross Chambers (University of Michigan)* ..... 181

Pour une ego-topo-graphie de Nathalie Sarraute ?  
*Joëlle Gleize (Université de Provence)* ..... 195

Topiques de la déshérence  
*Dominique Viart (Université de Lille III)* ..... 209

#### V - LIEUX FAMILIERS

Table d'orientation  
*Jean-Michel Maulpoix (Université de Paris X – Nanterre)* ..... 227

Auto-exotisme, auto-érotisme : énonciations paradoxales  
de Marseille dans les romans de Jean-Claude Izzo  
*Fabrice Leroy (University of Louisiana, Lafayette)* ..... 231

La Binerie, espace paradoxal dans *Le matou* d'Yves Beauchemin  
*Lucie Brind'Amour (Louisiana State University)* ..... 241

Aménager le monde  
*Isabelle Décarie (UQAM)* ..... 255

#### VI - LIEUX DE COMPARAISON

Pour une poétique du paysage  
*Michel Collot (Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle)* ..... 269

De Bloop à Bloupe, de Moncton à Monckton :  
*Catherine Leclerc (Chercheure post-doctorante à l'Université de Moncton)* ..... 281

Perspectives spatiales et relativité linguistique  
*Claude Vandeloise (Louisiana State University)* ..... 295

Lieu sur lieu : postures d'écriture, stratégies d'ancrage  
*Michael Brophy, (University College, Dublin)* ..... 311

Butor boomerang  
*Mireille Calle-Gruber (Université de Paris VIII)* ..... 327

## William Cliff, de la rue Marché-au-charbon à *America*

Laurent Demoulin  
*Université de Liège*

S'il est un poète belge contemporain qui exploite la dialectique de l'énonciation des lieux et des lieux de l'énonciation, comme celles, plus générales, de l'ici et de l'ailleurs, du voyage et des racines, c'est William Cliff. Nous allons observer en détail la manière particulière, toute en paradoxe, avec laquelle ce poète aborde ces thématiques. Mais avant de le faire, nous examinerons l'ensemble de son œuvre, qui compte déjà onze recueils, trois romans et plusieurs traductions<sup>1</sup>. Le poème cité intégralement ci-dessous servira à illustrer mes propos sur de nombreux points :

### Ballade de la souris

(d'après Charles d'Orléans)

certain ont dit que j'étais mort —  
avec toutes ces maladies  
dont on parle aujourd'hui la vie  
nous quitte très vite dès lors  
ne me voyant plus apparaître  
dans les endroits où d'habitude  
je montre ma structure frêle  
on m'a jeté ce décret rude  
dont je me récrie et vous dis  
qu'encor est vive la souris  
je sais qu'à mon âge beaucoup  
ont déjà passé l'autre bord  
moi qui ai couru tant de ports

1. Nous ne considérerons ici que le poète, plus intéressant pour notre problématique que le romancier. Cliff ne s'est d'ailleurs que très récemment (en 2001) tourné vers le roman.

j'aurais dû me casser le cou  
je grimpe aux arbres je me hisse  
à des échelles vermoulues  
je descends sur des pentes lisses  
pleines de glaires et de glus  
pourtant malgré ces risques pris  
elle vit encor la souris

je suis sans enfant et sans femme  
je vis dans un gourbi branlant  
dont les plâtres se fendent tant  
qu'ils pourraient me fendre le crâne  
les habitants de la maison  
sont d'un lumpen patibulaire  
ceux qui hantent mon quartier ont  
des gueules qui vous feraient faire  
demi-tour dans ce trou pourri  
elle vit encor la souris

j'en vois dix tomber à ma droite  
et à ma gauche tout autant  
et par beau temps et mauvais temps  
je sors dans la rue je me gratte  
où ça me démange parfois  
je reste prostré comme un manche  
à regarder sur la paroi  
défiler des ombres méchantes  
« est-il possible » je me dis  
« qu'encor soit vive la souris ? »

et si le téléphone sonne  
malgré la rumeur de ma mort  
c'est que des gens veulent encor  
croire à la vie dans ma personne  
si le soleil boude le ciel  
si les autos gueulent si la  
ville pousse un râle pareil  
à celui d'un peuple de rats  
certains me font encor l'honneur  
de croire aux spasmes de mon cœur  
ô mes amis qui riez  
que je ne sois pas enterré  
je vous crie merci et je ris  
qu'encor soit vive la souris<sup>2</sup>

2. William Cliff, *L'État Belge*, Paris, La Table ronde, 2000, p. 11-13. Désormais *EB* suivi du numéro de la page dans le texte.

## Versification régulière ?

La première caractéristique de la poésie de William Cliff saute ici aux yeux : il s'agit, bien entendu, du recours à la rime régulière. De nombreux jeunes poètes retournent aujourd'hui aux sources prosodiques du vers : ce choix est plus original chez un homme de la génération de Cliff, né en 1940, d'autant qu'il a été posé une fois pour toutes dès le premier recueil, paru en 1973. À plusieurs reprises, dans ses poèmes, William Cliff revendique clairement sa position à cet égard : « Je crois en la française prosodie / au comput des syllabes que l'on lie / l'une à l'autre jusqu'à se retrouver / au bout d'un vers qui devrait bien rimer. / Baudelaire et Verlaine ont fait usage / de cette prosodie durant leur âge / il me plaît quant à moi de continuer / de cheminer dans cette marche à pieds<sup>3</sup>. » Cependant, si elle est le plus souvent régulière, la versification chez Cliff ne peut être qualifiée de réactionnaire ou d'archaïque, et cela essentiellement pour deux raisons.

D'abord, à l'audition, la rime s'entend à peine, dans la mesure où la division syntaxique ne correspond ici que très rarement à la division métrique. Pour le dire autrement, Cliff procède volontiers à des enjambements frappants : « si les autos gueulent si la / ville pousse un rôle pareil / à celui d'un peuple de rats », lit-on par exemple dans le poème reproduit ci-dessus. Le nom commun « rat » y rime avec le proclitique « la », c'est-à-dire avec un mot dépourvu d'accent tonique qui s'appuie sur le mot suivant et forme avec lui une unité phonique. Dans d'autres poèmes, l'écart entre le mètre et la syntaxe est accentué par l'utilisation de la rime coupée : « dans ces maisons pourries dont la devan- / ture est tombée arrachée par le vent [...] nous allons ici tout remettre à neuf / et effacer tout ce passé tout ref- / aire en vous montrant l'efficacité<sup>4</sup>. » Ailleurs, « indifférence » rime avec « en c- », résultat de la coupure de « en ces lieux<sup>5</sup> ». Le cas de discordance le plus spectaculaire est un enjambement qui a lieu entre deux sonnets se faisant suite : le premier se clôt sur le vers « par ses récits sur ses amies c'était bien elle- » et le suivant s'ouvre par « même qu'elle mettait en scène et moi je l'écoutais ». La clôture et la flèche finale caractéristi-

3. William Cliff, *Marcher au charbon*, Paris, Gallimard, 1978, p. 42. Désormais MC suivi du numéro de la page dans le texte.
4. William Cliff, *Adieu patries*, Monaco, Éditions du Rocher, 2001, p. 25 (Désormais AP suivi du numéro de la page dans le texte.) Dans le second cas, un autre écart s'ajoute à celui de la rime coupée : la rime sonore a l'air contredite par la graphie, « neuf » et « ref- » ne rimant guère pour l'œil.
5. William Cliff, *Autobiographie*, Paris, La Différence, coll. « Clepsydre », 1993, p. 116. Désormais A suivi du numéro de la page dans le texte.

ques du sonnet sont donc ici complètement annulées. Des remarques similaires pourraient être énoncées à propos des césures, fort libres. Quant aux rimes, elles sont parfois remplacées par des assonances (« apparaître » et « frêles » dans notre ballade) et sont rarement riches. Il arrive, en outre, que des mots ne riment que pour l'œil : « fuel » et « cruel » (*AP*, 47). Cliff masque donc partiellement l'aspect musical de ses vers. Le caractère malgré tout régulier de sa poésie apparaît surtout quand le lecteur est face à une page imprimée. Et pourtant, là encore, Cliff n'est pas un puriste : il ne respecte guère les usages graphiques classiques d'alternance de rimes masculines et féminines, ni même celle, plus fondamentale, qui veut qu'un mot à terminaison masculine ne puisse rimer avec un mot terminé par un « e » muet : « ville », par exemple, rime chez lui avec « mais il » (*AP*, 10). L'ensemble de ces décalages produit un effet paradoxal de prose coulée dans le vers<sup>6</sup>.

Ensuite, il existe un profond décalage entre l'effet produit par la versification et le contenu des poèmes. Le vers régulier, malgré les remises en cause incessantes qu'il a dû subir, connote toujours une certaine noblesse, qui contraste chez Cliff avec la platitude du quotidien narré et la crudité des propos tenus, notamment sur le corps (« je me gratte / où ça démange parfois », lit-on ci-dessus) ou sur la sexualité. De plus, le registre sémantique entre parfois en collision avec la musique du vers (« gueule »).

Ces deux caractéristiques, rimes fondues dans l'oralité et décalage entre plans de l'expression et du contenu, se conjuguent, se renforcent l'une l'autre, ce qui permet à Michel Collot, dans son introduction à la section « XX<sup>e</sup> siècle » de l'anthologie de la Pléiade, de résumer en une phrase la poétique de Cliff (ainsi que celle d'Yves Leclair) : « Si ce nouveau lyrisme recourt volontiers aux formes de la tradition, y compris aux formes fixes, il en déjoue les conventions en y

6. Lors du débat qui a suivi ma communication, le 15 avril 2004, à LSU, Jean-Marie Gleize a déclaré qu'à ses yeux, la poétique de Cliff était réactionnaire et que les procédés que j'avais relevés n'y changeaient pas grand-chose : il ne s'agissait que de bricolages postmodernes. Ce jugement se défend, d'un certain point de vue, et il ouvre un débat trop vaste pour être clos ici. Je dirais simplement que, si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle les décalages à la Cliff peuvent être qualifiés de « postmodernes », il faut souligner que le poète, qui les a mis en place dès 1973, est quelque peu précurseur en la matière, l'esthétique postmoderne affichée (de l'éclectisme, du collage, de la citation, de la synthèse de la modernité et de la tradition...) n'apparaissant véritablement en France que vers le milieu des années 80. D'ailleurs l'opposition moderne versus postmoderne est discutable. Les traits énumérés dans cette définition du postmoderne s'appliquent aussi à la poésie de Guillaume Apollinaire et de Blaise Cendrars.

intégrant le déséquilibre de rythmes faux ou un décalage entre la noblesse du genre et la familiarité du lexique ou du propos<sup>7</sup>. » On ne peut mieux dire<sup>8</sup>.

### Lisibilité

Caractéristique encore plus immédiate, à tel point qu'elle semble ne pas appeler de commentaire : la grande lisibilité de William Cliff. Bien entendu, il n'est pas le seul à être clair et « facile à lire », mais il revendique cette position de manière polémique en se référant à son maître, le poète catalan Gabriel Ferrater, qu'il a rencontré dans sa jeunesse et au sujet duquel il a rédigé un mémoire universitaire. En l'an 2000, Ferrater restait sa principale référence, comme l'atteste un entretien avec Michel Zumkir :

Ferrater désirait que la poésie soit lisible par tout le monde, ce qui est rarement vrai pour la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle. [...] Il disait également qu'il fallait écrire en vers, parce que le vers régulier est le moteur de l'écriture poétique. [...] Dans la poésie française, on fuit la réalité. Ferrater dit qu'il faut écrire dans un style simple, celui de notre milieu social, de notre culture, qu'il ne faut pas faire de style. Il prend le contre-pied de l'idée de Rimbaud, du Poète Voyant [...]. Beaucoup trop de poètes se prennent pour des voyants. [...] Quand j'ai commencé à écrire suivant les nouveaux préceptes de Ferrater, je me suis rendu compte que c'était différent de ce qui se faisait en France<sup>9</sup>.

7. Michel Collot, « XX<sup>e</sup> siècle. Introduction », dans Martine Bercot, Michel Collot, Catriona Seth, *Anthologie de la poésie française XVIII<sup>e</sup> siècle, XIX<sup>e</sup> siècle, XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 857.
8. Il est pourtant possible de nier ce décalage en défendant l'idée paradoxale du prosaïsme du vers régulier. La rime n'est certes pas naturelle, mais elle peut en effet connoter la naïveté, l'enfance, la simplicité de la ritournelle... Dans un article consacré à Cliff (et écrit en vers !), Rossano Rosi va plus loin en déclarant que « La versification n'est pas transcendante, / mais descend au contraire au bas de l'idéal ; / grâce à la prosodie, la poésie en somme / se réifie mortelle en la terre des formes, / racine vulgaire et belle à naître pour mourir : / croître si loin du ciel, si loin du ciel pourrir. » (Rossano Rosi, « Cliff », *Écritures* n° 5, *Le Dépli. Littérature et postmodernité*, Bruxelles-Liège, Les Éperonniers-Université de Liège, 1993, p. 57). Il n'en reste pas moins, à mon avis, que la solennité du vers régulier l'emporte sur son aspect naïf et que son caractère « mortel » est inscrit si profondément dans la prestigieuse histoire de la littérature française qu'on en oublie ses « racines vulgaires ». Le « satané "langage noble" renaît sans cesse [...] », notait Desnos (Robert Desnos, « Réflexions sur la poésie », *Œuvres*, Paris, Gallimard-Quarto, p. 1203-1204). Et, dans un passage que nous allons citer plus loin, Rossano Rosi parle d'ailleurs lui-même d'« ersatz de noblesse » (Rosi, p. 60).
9. Michel Zumkir, « L'état de poète », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 114 (septembre/novembre 2000), p. 12-13.

Pour la petite histoire, ajoutons que c'est Gabriel Ferrater qui a poussé le jeune Cliff à présenter ses poèmes à Raymond Queneau, seul poète français valable à ses yeux. On connaît la suite : Queneau va se montrer enthousiaste et faire entrer Cliff dans la collection blanche, où seront publiés sept recueils.

### Intertextualité

William Cliff pratique volontiers l'intertextualité et il ne s'en cache guère, comme le montre une fois encore notre exemple, intitulé « Ballade de la souris (d'après Charles d'Orléans) ». Sauf exception, ses emprunts sont uniquement formels<sup>10</sup>. Il s'agit d'ailleurs, là aussi, d'une stratégie concertée : pour être original, explique volontiers Cliff lors de présentations publiques de son œuvre, il faut s'inspirer d'un poète avec lequel on n'a rien en commun. Les siècles le séparent de Villon, de Maurice Scève, de Charles d'Orléans, de Marguerite de Navarre ou de Baudelaire ; l'espace et la langue l'éloignent de Ferrater : En reprenant les pratiques formelles des uns et des autres, il ne peut obtenir qu'un texte original. De son point de vue s'inspirer de ses contemporains constitue donc une erreur<sup>11</sup>...

Les sources d'inspiration avouées de Cliff n'ont pas toutes la même importance pour lui. Les unes portent leurs traces sur l'ensemble de son œuvre (Gabriel Ferrater), les autres sur un poème (Charles d'Orléans ci-dessus ou Marguerite de Navarre dans « le Messie » (Cliff, *MC*, 40-47)), d'autres encore sur un recueil. Ainsi, *Conrad Detrez*<sup>12</sup> est composé de dizains de décasyllabes à la manière de la *Délie* de Maurice Scève : « William y a squatté de Maurice le temple / de style Renaissance [...] », note Rossano Rosi avant d'ajouter : « C'est bien assis au skai vert bouteille du train / qu'en lisant la *Délie* le rythme des dizains / lui vient au bout des doigts. C'est dit. Cliff est à Scève / ce que le skai est au cuir : ersatz de noblesse [...] » (Rosi, 59-60).

### Autobiographie et homosexualité

Chacun connaît la fameuse définition de l'autobiographie proposée par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* : « récit ré-

10. Je ne vois qu'une exception : la « Ballade des garçons du temps jadis », qui ne reprend pas seulement le moule du célèbre poème de Villon, mais aussi son thème, en se contentant d'inverser la perspective sexuelle (*EB*, p. 14-15).
11. Cliff est contrevenu une fois à cette règle, de manière ludique, en s'inspirant de l'octosyllabe de son contemporain Georges Perros dans un poème où il raconte le voyage qui le conduit chez ce poète (*MC*, 35-39).
12. William Cliff, *Conrad Detrez*, Paris, Le Dilletante, 1990. Ce recueil, consacré au romancier éponyme, a valu à Cliff d'être invité à la célèbre émission de télévision française *Apostrophes*.

trospectif *en prose* qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>13</sup> », définition qui exclut la poésie — du moins la versifiée — du domaine de l'autobiographie à proprement parler. William Cliff semble vouloir la contredire. Non seulement, toute sa poésie a un caractère ouvertement autobiographique, mais en plus, l'un de ses recueils s'intitule franchement *Autobiographie*. Il y raconte d'ailleurs sa vie de manière chronologique en une suite de cent sonnets, l'un d'entre eux s'ouvrant très classiquement, du point de vue autobiographique, sur le vers : « je suis né à Gembloux en mil neuf cent quarante » (A, 17)<sup>14</sup>.

Cette caractéristique en entraîne une autre : l'aspect narratif de nombre de poèmes. Mais surtout, elle permet à Cliff de mettre souvent en scène, à la première personne, son homosexualité. Il procède sur ce point de manière personnelle. Face à cette question, trois attitudes sont assez fréquentes chez les écrivains : le déni, d'une part, et la revendication, d'autre part, se font face et appellent le dépassement dialectique d'une troisième attitude, celle qui consiste à considérer l'homosexualité comme un mode sexuel parmi d'autres, en somme assez banal, voire comme la norme. William Cliff présente la particularité d'adopter tour à tour ces trois points de vue. Celui du déni est le plus rare, même si l'on trouve çà et là quelques poèmes d'amour consacrés aux femmes. Par contre, ses premiers recueils contiennent plus d'un texte clairement revendicatif. Le premier d'entre eux porte d'ailleurs un titre hautement significatif : *Homo sum*. La célèbre citation de l'*Héautontimoroumenos* de Térence (« *Homo sum : humani nihila me alienum puto* » : « Je suis un homme : rien de ce qui est humain ne m'est étranger ») est détournée de manière à devenir une déclaration publique : « Je suis homo. » Et c'est dans ce recueil que se trouvent les poèmes les plus proches du manifeste, par exemple « La Ballade des homosexuels » qui contient quelques déclarations identitaires

- 
13. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil-Points, 1996, p. 14. Je souligne.
14. Ne fût-ce que par sa graphie, ce vers fait bien entendu écho à l'*incipit* de *Chêne et chien* de Queneau : « Je naquis au Havre un vingt et un février en mil neuf cent et trois » (dans Raymond Queneau, *Chêne et chien*, suivi de *Petite cosmogonie portative*, préf. Y. Belaval, Paris, Gallimard-Poésie, 1981 [1952], p. 31). Sur la question de l'autobiographie en poésie, on me permettra de renvoyer à Jean-Pierre Bertrand et Laurent Demoulin, « Autobiopoésie. Cliff, Verheggen et Delaive », dans *L'Autobiographie dans l'espace francophone, I. La Belgique*, Estrella de la Torre et Martine Renouprez dir. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, p. 55-85.

(« partout nous sommes des étrangers<sup>15</sup> »). Cependant, la majorité des poèmes consacrés à l'homosexualité appartiennent à la troisième classe : Il s'agit de petits récits racontant de furtives rencontres, sur un ton neutre, si ce n'est qu'ils sont souvent empreints de mélancolie. Enfin, il arrive que Cliff s'invente une quatrième position, qui va à l'encontre de la revendication : il adopte alors le point de vue de la morale traditionnelle et semble condamner son propre fonctionnement amoureux. Ainsi, le désir homosexuel peut être appelé « la plus basse concupisance [...] »<sup>16</sup> ou le « péché » (*HS*, 63). Cette dernière position n'est pas sans rappeler la dialectique des *Fleurs du mal*, celle que Sartre reprochait à Baudelaire : « Contre tous ceux qui ont souhaité de libérer les hommes, contre George Sand, contre Hugo, il [Baudelaire] a pris le parti de ses bourreaux, d'Anceles, d'Aupick, des policiers d'Empire, des académiciens [...]. Pourquoi Baudelaire, créateur-né et poète de la création, a-t-il renâclé au dernier moment ; pourquoi a-t-il usé ses forces et son temps à maintenir les normes qui le faisaient coupable<sup>17</sup> ? » Dans *La littérature et le mal*, Georges Bataille rétorque à Sartre que cette faiblesse philosophique de Baudelaire est à l'origine de sa force poétique et j'en dirais volontiers de même de William Cliff. Quoi qu'il en soit, en variant ainsi ses prises de position, Cliff dépeint finalement un tableau ambigu. Il s'ensuit qu'au décalage formel correspond un sentiment de décalage moral.

### Entre humanisme et réaction

La même ambiguïté préside à toutes les autres prises de position idéologiques de la part de Cliff, qu'elles soient d'ordre politique, éthique ou religieux. En ce qui concerne la religion, le poète est capable de critiquer le puritanisme chrétien<sup>18</sup> comme de glorifier Dieu, voire de déclarer que « [...] Dieu jusqu'à ma mort / veut que je reste son poète<sup>19</sup> ». Faut-il y voir de l'ironie ? À la fin du poème « 23 » de *Fête nationale*, Cliff semble préciser sa position vis-à-vis du catholicisme : « lève-toi donc mon humble pointe-bique / pour me laisser à mes vœux catholiques // au sens d'« universel » je ne veux pas / vu la bêtise de

15. William Cliff, *Écrasez-le* précédé de *Homo sum*, Paris, Gallimard, 2002 [1973 et 1976], p. 40 (Désormais respectivement *HS* et *El* suivis du numéro de la page dans le texte). Autre exemple de cette attitude, les vers suivants : « [...] nombre pédérastes / sont cent fois plus heureux que vos moutons d'hétérocrates » (*MC*, 20).

16. Il s'agit du texte « Scénario », l'un des rares poèmes en prose de William Cliff (*MC*, 53).

17. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard-Idées, 1963, p. 58-61.

18. « l'école chrétienne nous étouffait », lit-on dans le poème « Enfance » (*El*, 102).

19. Dans « le poète de Dieu » (Cliff, *EB*, 25).

l'hydre publique / que l'on me croie vouloir lécher l'appas / d'un encens rampant et prosélytique / car mes besoins sont de tels horizons / qu'ils ne sauraient embrasser ces raisons<sup>20</sup>. » L'hydre publique aura compris que Cliff n'est pas aussi catholique que le pape, mais elle reste perplexe devant ce synonyme du mot « universel » aussi bien que devant ces mystérieux « besoins<sup>21</sup> »...

Quant à la politique, William Cliff oscille entre, d'une part, un humanisme que l'on dirait dicté par la phrase de Tércence et qui illumine des poèmes manifestant une franche solidarité avec les misérables, les pauvres, les exclus, les immigrés<sup>22</sup> et, d'autre part, un rejet sans appel des mêmes exclus, des mêmes pauvres (le « lumpen patibulaire » du poète cité en exergue<sup>23</sup>) et des étrangers<sup>24</sup>. Parfois, cette contradiction semble provisoirement se résoudre dans un paradoxe : « j'arrive dans un quartier peu huppé / que j'aime car la pauvreté fait faire / sortir à la cité sa vérité » (*AP*, 79). Il n'aime donc les quartiers pauvres que parce qu'il les déteste et qu'à travers eux, il peut haïr la ville entière, ce qui rejoint certaines formes d'anarchismes misanthropiques.

Quand elles concernent d'autres thèmes, les positions politiques de Cliff s'avèrent tout aussi contradictoires. Si le poète s'en prend parfois aux arrivistes de l'économie libérale<sup>25</sup>, il fustige aussi les grévistes (*HS*, 35) et se montre clairement réactionnaire en défendant la Vendée contre-révolutionnaire (*EB*, 117-118), les conquistadores espagnols (*AP*, 9) et en consacrant un sonnet aux propos d'un Chilien heureux de la chute d'Allende<sup>26</sup>. Quel que soit son bord, le lecteur ne peut donc jamais se sentir proche des positions instables de William Cliff. Sans doute, d'ailleurs, la question ne se pose-t-elle pas, car le poète ne se contente pas de ses contradictions entre propos humanistes ou libertaires et élans réactionnaires : non seulement les diverses considérations regroupées ici sont rares et éparées dans l'œuvre, mais en plus

20. William Cliff, *Fête nationale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 46. Désormais *FN* suivi du numéro de la page dans le texte.

21. Autre attitude ambiguë : le locuteur d'un poème de *Adieu patries* crache à la face de Dieu avant de demander pardon pour ce geste irrévérencieux (*AP*, 41).

22. On trouve une description plutôt sympathique des « enfants arabes » de Bruxelles dans *L'État Belge* (*EB*, 27-28).

23. Le poème « les ivrognes » décrit un clochard tombé par terre et blessé au visage. Les passants s'en écartent, ce qui fait dire au poète : « ils ont raison de le laisser / dans ce sang dont il a taché / la gloire du pays » (*EB*, 21).

24. Par exemple dans le poème « Chaussée d'Anvers » (*El*, 121-122).

25. Dans le délicieux poème « courage ! » (*EB*, 58-59).

26. William Cliff, *America*, Paris, Gallimard, 1983, p. 23. Désormais *Am* suivi du numéro de la page dans le texte.

un réseau complexe d'analogies brouille les pistes. Ainsi, Cliff procède-t-il à des rapprochements entre les pauvres vivant en Belgique et les non-Occidentaux, entre les homosexuels et les démunis ou les homosexuels et les Noirs. « à vous les Noirs ma sympathie / car votre sort semblable au mien est de ramper toute la vie / sous le talon du philistin » (*AM*, 84) est la finale d'un poème pour le moins ambigu où les Noirs en question (il s'agit de New-Yorkais) sont considérés comme des voleurs et des assassins.

Terminons cette introduction générale en nouant deux caractéristiques essentielles de Cliff : alors que nombre de poètes contemporains sont obscurs quant au sens dénotatif de leurs textes et donnent quelques pistes quant à leur sens à travers un réseau de connotations, Cliff est très clair au niveau de la dénotation et ambigu dans les connotations que ses vers charrient. Ambiguïté due à des propos contradictoires et à un perpétuel décalage entre les plans du contenu et de l'expression comme entre la figure du poète-locuteur et la société.

### Dans et hors de Belgique

Cette présentation des traits du poète ne nous a pas autant écartés de notre sujet qu'il y paraît à première vue. Cliff, en effet, fait montre de la même ambiguïté à l'égard des thématiques de l'ailleurs et de l'ici. Et le locuteur qui s'exprime en « je » dans nombre de ses poèmes est sans cesse en décalage par rapport à l'endroit où il se trouve. Les lieux de l'énonciation, de manière générale, occupent une place importante dans ses poèmes, qui sont presque toujours à la fois ancrés dans un espace et dans un corps. Très souvent, le titre des poèmes précise l'endroit où ils sont écrits. De ce point de vue, il est possible de diviser l'œuvre en deux parties : les poèmes « belges » face aux poèmes du voyage. La titrologie de Cliff appuie cette double source d'inspiration : face à *Fête nationale*, *Marcher au charbon* (allusion au nom de la rue où il habite, rue Marché-au-charbon, à Bruxelles) et *L'État Belge*, il a publié *En Orient* et *America*. Penchons-nous d'abord sur les poèmes belges.

Dans aucun recueil, William Cliff ne fait mystère de sa nationalité. Il ne la revendique pas particulièrement, mais il ne la cache pas non plus, si ce n'est au niveau de son nom de plume, aux consonances anglo-saxonnes<sup>27</sup>. Ses poèmes sont remplis de détails qui trahissent sa nationalité. Ces signes sont parfois explicites (quand il est clairement question de la Belgique ou de Bruxelles), mais parfois ils semblent n'être adressés qu'aux seuls lecteurs belges. À plus d'une reprise, en

27. Son vrai patronyme est Imberechts.

effet, Cliff fait référence, sans donner aucune explication, à des éléments internes de la culture locale, facilement identifiables pour un Belge francophone, mais inintelligibles dès que l'on franchit les frontières. Aucune allusion, comme chez Jean-Pierre Verheggen, aux icônes reconnues à l'extérieur, Tintin, Merckx, Simenon ou les Schtroumpf, mais citation du titre du journal bruxellois *Le Soir* (HS, 55)<sup>28</sup>, de noms de région (Hesbaye (HS, 33)), de petits villages (Fexhe-le-haut-clocher (FN, 17)), d'artères bruxelloises (Boulevard Anspach (MC, 44 et 92)) ou de sigles, comme ceux de la Radio-télévision belge de naguère (RTB) ou du réseau de bus bruxellois (S.T.I.B.) (MC, 92).

Dans le même ordre d'idées, notons que Cliff a parfois recours à des mots ou à des expressions issus du français de Belgique : « drache » pour « pluie torrentielle » (Am, 73 et FN, 19), « nonante » pour « quatre-vingt-dix » (EB, 79) ou, à plus d'une reprise, « souper » pour désigner le repas du soir (MC, 53, FN, 21 et EB, 47). Ces mots n'ont pas la même origine ni le même statut : le premier est issu du wallon, le second est un archaïsme, le troisième existe en France également, mais avec un sens quelque peu différent (« repas qu'on fait la nuit à la sortie d'un spectacle »). Mais ils ont tous trois un point commun : ils sont employés spontanément par presque toutes les tranches de la société, c'est-à-dire qu'ils sont presque invisibles pour un lecteur belge. Sur ce point, le recours aux belgicisms est très différent chez Cliff et chez Verheggen, son (presque) contemporain, né comme lui à Gembloux : quand Verheggen emploie le français de Belgique ou le wallon, c'est de manière spectaculaire, ludique, provocatrice. Cliff écrit le français de Belgique comme on le parle. Deux poèmes vont toutefois plus loin, non pas en recourant au wallon, mais, pour l'un, en accumulant dans ses vers les mots et expressions issus du français de Belgique (« septante nonante / prends ta lavette et tes torchons / ouvre tes fardes à compromis / tout ce que tu as besoin / et pendant qu'il parle qu'il t'en veut [...] » (El, 115)) et, pour le second, en jouant avec la langue de l'autre dans le pays : le flamand (HS, 23). Les références à la Belgique sont parfois clairement ironiques. Des phrases comme « Tout s'explique dans *La Libre Belgique* » (HS, 19) se dénoncent d'elles-mêmes par leur caractère excessif. Non seulement aucun journal ne peut prétendre « tout expliquer », mais en plus, celui-ci est connu comme un journal d'opinion (de tendance catholique conservatrice) et non comme un organe objectif qui se contenterait d'explications neutres. Croire

28. Ou de son concurrent, *La Libre Belgique*, dont le nom est source de plus d'informations pour le lecteur étranger (HS, p. 19).

que tout s'y explique équivaldrait à s'inféoder à une façon de penser établie, ce qui n'est pas le cas de William Cliff... Autre exemple manifeste d'ironie, cet envoi à la fin d'une ballade consacrée aux boîtes de nuit homosexuelles : « Grand Roi Baudouin qui nous dit-on / tournez aussi dans ce manège / avez-vous une explication / où vont-ils donc ces capitaines » (*MC*, 106). Il arrive cependant aussi que Cliff se montre à cet égard aussi ambigu que lorsqu'il est question de religion : le locuteur d'un poème chante l'hymne national dans un restaurant en réponse à un Noir critiquant la Belgique. Faut-il à nouveau y voir de l'ironie ? Le simple nom de cet hymne fait, en général, sourire les Belges, qui, souvent, connaissent mieux les paroles de *La Marseillaise* que celles de *La Brabançonne*. Et pourtant, la tonalité du poème ne donne pas envie de rire : « Ce Noir va jusqu'à vitupérer la Belgique et moi, / moi seul je m'époumone à entonner La Brabançonne, / mon chant s'écroule dans l'indifférence de personnes / sans fierté nationale alors je pleure et je m'en vais / le long d'un vieux canal jeter mes pensées au pavé / en attendant qu'un tram m'emporte enfin loin de la honte / d'avoir fourré mon nez dans la réalité du monde » (*El*, 122). Cliff reproche-t-il sérieusement à ses compatriotes de ne pas avoir de fierté nationale ? Il pourrait se montrer compréhensif à ce propos, car, dans le poème intitulé « Hesbaye », il cherche précisément un motif de fierté dans le paysage et il n'en trouve aucun car « le ciel, les champs, le chien, les gens, tout est normal ici. » (*HS*, 32). Cette critique, quelque peu paradoxale, puisqu'il est normal d'être normal, n'est pas la plus sévère qu'il adresse à son pays. Le « sol bizarre et lourd de la Belgique » (*El*, 94) est rarement loué. *L'État Belge* reproduit en exergue un vers de Baudelaire : « Connaissez-vous la paresseuse Belgique ? » Dans la « ballade de ma mort belge », un refrain martèle les mots « ferme est ma fin en mon belgicain tombeau » (*MC*, 22) : être belge s'avère être une fatalité mortelle. Les différentes parties du pays ne sont pas épargnées non plus. La capitale a droit à des vers comme « Bruxelles d'une horrible froideur » (*El*, 109) ou « ville horrible où tout le monde travaille » (*EB*, 118). Et la Wallonie à « La pourriture est wallonne » et à « Aucune, aucune vraie grandeur dans ma région » (*El*, 155).

Le titre du dernier recueil paru à ce jour, *Adieu patries* (2001), résume la position instable de Cliff : le nom commun « patrie » connote l'attachement sentimental à son pays, mais la marque du pluriel remet immédiatement en question cette première perspective. De quelle(s) autre(s) patrie(s) est-il question ? À quels pères étymologiques renvoie ce pluriel infidèle ? Même quand on est métis, on n'a qu'un père... Le mot « patries » au pluriel est presque un oxymore à lui

seul. Et l'« adieu » qui lui est adjoint n'est pas de nature à clarifier le rapport entre le poète et son pays. Cet adieu est, en effet, paradoxal, lui aussi : puisque nous ne sommes ni dans la thématique du métissage ni dans celle de l'exil, qu'il ne s'agit pas du croisement précis de deux cultures, la marque du pluriel permet d'inclure n'importe quel pays dans le mot « patries », de sorte que l'adieu en devient impossible. Où va se poser le pied de ce voyageur qui quitte tous les sols ? Le nœud gordien des racines semble ici tout à fait inextricable.

L'attitude de Cliff consiste donc à faire état de sa nationalité belge et du questionnement sans issue que celle-ci engendre. En cela, le poète correspond tout à fait à la description de la troisième phase de l'histoire des lettres belges, telle que l'a définie Jean-Marie Klinkenberg, la phase dite « dialectique », qui commence au début des années 1970 et que résume le concept de « belgitude<sup>29</sup> ». L'écrivain ne cache ni revendique sa nationalité, mais présente celle-ci de manière problématique, le marquage identitaire prenant une forme interrogative. La particularité de Cliff dans ce contexte général est la violence de l'interrogation : violence belle et bien dialectique de l'appel au nationalisme et du rejet de la « patrie ».

### William Cliff, le marcheur

Cliff aimerait être fier du pays où il est né et auquel, malgré lui, il sera attaché jusqu'au « tombeau ». C'est à partir de cette situation que s'ancre chez lui le thème du voyage. La Belgique selon Cliff pousse à l'errance : c'est un carrefour et non un point statique. *L'État Belge* ne décrit pas un système politique national, mais l'état dans lequel se trouve un Belge et qui l'oblige à partir : comment justifier autrement la majuscule du mot « Belge » dans ce titre ? — « vous comprenez quand on naît en Belgique / on a l'impression d'être un peu damné / on se dit : plus tard ! plus tard magnifique / je donnerai à mes yeux étonnés / le monde entier à mon ventre affamé / d'enfin manger ce

29. Pour rappel, la phase dialectique suit la phase centripète (1830-1918) et la phase centrifuge (1918-1970). Durant la première, les écrivains, soucieux de participer à l'édification de la nouvelle nation et de construire une littérature nationale, défendent l'idée d'une âme belge qui se définirait par sa « nordicité », par le mélange de germanité et de latinité. La seconde phase, marquée par le « manifeste du lundi » de 1937, voit les écrivains belges francophones refuser toute particularité et déclarer appartenir intégralement à la littérature française. Cf. Jean-Marie Klinkenberg, « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique », *Littérature* n° 44, 1981, p. 33-50 et Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainer Grutman dir., *Histoire de la littérature belge 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003, p. 12-13.

que sa faim réclame / c'est ainsi que partant dessus la lame / amère des grands océans amers / j'allai m'emmêler les pieds dans la trame / vaste des villes au-delà des mers » (AP, 14). Ce sont donc ses racines qui poussent le locuteur à voyager et non le vaste monde qui l'appelle à lui. Aussi, dans *Fête nationale*, Cliff s'amuse-t-il à inverser le célèbre *incipit* de Du Bellay : « Ithaque toi qui fis errer Ulysse » (FN, 45). Ce vers est programmatique et résume la position de Cliff : le voyage chez lui n'équivaut ni à l'exil (Ulysse finit par rejoindre Ithaque et notre poète sa rue Marché-au-charbon où l'attend son « belgein tombeau »), ni au tourisme (il n'est jamais question de destinations touristiques), mais à l'errance. L'insatisfaisante Belgique pousse donc à partir, même si l'on n'a aucune destination précise et que l'on sait que l'on finira par regagner ses pénates. L'errance chez Cliff prend, en outre, des formes vieillottes, qui semblent aussi conditionnées par ce point de départ. Puisqu'il ne s'agit ni de fuir ni de gagner au plus vite un paradis exotique, puisque le voyage n'a pas de but précis, les modes de déplacements sont lents : il n'est jamais question d'avion, mais de train et de bateau. C'est dans un cargo que le poète gagne l'Amérique. Et, lorsque le voyage est individuel, jamais le locuteur ne se trouve au volant d'une voiture : il préfère marcher.

Ces modes de déplacement contribuent à nouer les thèmes de la belgitude à la Cliff et de l'errance, car c'est également en train et à pied que le poète parcourt la Belgique. Les poèmes « belges » sont eux aussi, pour la plupart, des poèmes d'errance et, comme le remarque Carmelo Virone, « s'il demeure dans son quartier, à Bruxelles, c'est encore pour marcher, pour *marcher au charbon*<sup>30</sup> ». Le titre de son troisième recueil voit en effet, d'une manière toute signifiante, le nom commun « marché » de la rue Marché-au-charbon devenir le verbe « marcher ». L'altérité et l'exotisme des voyages à l'autre bout du monde se trouvent diminués par ce mode de déplacement. Non seulement parce que le poète est toujours partout en errance, là-bas comme ici, mais parce que la marche, toujours ancrée dans le corps du locuteur-poète, lui interdit de sortir de lui-même. En outre, la lenteur de la marche produit un monde continu, où les changements de paysage sont progressifs et non discrets. Alors que l'avion projette l'individu moderne brutalement d'une civilisation, d'un climat, d'un décor dans un autre, la marche annule les différences comme dans ce poème d'*Adieu patries* où Cliff traverse à pied la frontière franco-belge : « [J]e pars à pied

30. Carmelo Virone, « William Cliff écrivain, voyageur », *Gare maritime hors série* 1999, Nantes, Maison de la poésie de Nantes et Région, p. 29.

pour rentrer en Belgique / pour mesurer la folie délétère / qui a tracé ces frontières iniques / qu'il faut effacer partout sur la terre [...] entre deux prés une borne de pierre / montre où se séparent nos deux pays » (*AP*, 130-131). Plus encore que son habitation, le corps est donc le vrai premier lieu, un lieu d'énonciation multiple, lentement mouvant. L'énonciation du lieu est gigogne chez Cliff : elle part du corps qui marche, passe par l'habitation, souvent décrite (le « gourbi branlant » de la « souris »), par la rue, régulièrement nommée, puis par la « patrie » et enfin par le monde.

Quand il est dans un pays lointain, qu'il n'a pu gagner à pieds, Cliff diminue la portée de l'altérité géographique et culturelle par d'autres moyens. D'abord, tous ces poèmes sont empreints d'une grande subjectivité et contiennent peu de descriptions neutres, dépourvues de commentaires : où qu'il soit, le poète ne parvient pas à se débarrasser de lui et à régénérer son regard. Ensuite, la majorité des textes décrivent des quartiers déshérités et, hélas ! la misère a partout le même visage. De plus, elle est à chaque fois le reflet du sort du poète solitaire et marginal. Enfin, des échos subjectifs réunissent les lieux les plus éloignés dans l'espace comme dans l'imaginaire commun : un poème intitulé « New York » s'ouvre par les mots : « je pense à Leningrad » (*EB*, 109). Aussi, le poème est-il en décalage avec son titre et provoque une (agréable) déception de l'attente du lecteur.

Le locuteur de Cliff ne semble jamais être là où il se trouve. Son esprit est toujours, de toute façon, ailleurs. Entre lui et le pays qu'il traverse aucune rencontre vraie n'a lieu. Un autre aspect de cette critique implicite du voyage tient au rôle qu'y joue la littérature. « [...] les lieux, d'emblée », comme l'a encore noté Carmelo Virone, « appartiennent à la littérature, ils en sont l'espace même. Pas un paysage, pas une ville qui n'éveillent en lui le souvenir d'un écrivain. À Rodez, c'est Artaud, à Clermont-Ferrand, Pascal [...]. La terre entière est déjà textuelle<sup>31</sup> ». Un autre procédé amplifie encore cette annulation du lieu de l'énoncé par l'énonciation des lieux : c'est la rétrospection. Dans *En Orient*, une série de poèmes est consacrée à Kars, ville de Turquie apparemment dénuée du moindre attrait. Là encore, Cliff manie le paradoxe : « "il n'y a rien à Kars" voilà qui m'intéresse<sup>32</sup> ». Mais, quand il rentre en Belgique, il a la nostalgie de cet endroit où pourtant il s'est ennuyé (*EO*, 108). Kars et Bruxelles s'interpénètrent donc par les grâ-

31. Virone, *op. cit.*, p. 29.

32. William Cliff, *En Orient*, Paris, Gallimard, 1986, p. 95. Désormais *EO* suivi du numéro de la page dans le texte.

ces du souvenir et la ville turque trouve soudain un charme qu'elle n'avait pas *in situ*. Inversement, un poème d'*America* voit le locuteur-poète parler de sa Belgique natale à des policiers au Paraguay ! Le mouvement est donc double : de par sa solitude radicale et ses errances, Cliff est à l'étranger quand il est dans son propre pays et l'extérieur existe à peine lorsqu'il voyage à travers le vaste monde. Dans un cas comme dans l'autre, le texte est en décalage par rapport au sujet qu'il semble aborder et le locuteur en décalage par rapport à l'univers qui l'entoure.

### Cohérence

Décalage, solitude, ambiguïté : tels sont les maîtres mots que nous avons retrouvés à chaque niveau de notre lecture des poèmes de William Cliff. Dans la forme et dans les sujets traités, lorsqu'il s'agit de Belgique et quand le locuteur arpente le monde, il s'ensuit une impression de cohérence subsumant les contradictions et les paradoxes relevés à de nombreux endroits du texte. Cette impression est encore renforcée par des liens qui s'établissent entre les thématiques. On a déjà relevé certains de ces liens plus haut. En voici d'autres : le mode privilégié de déplacement du poète-locuteur est régulièrement comparé à ses options prosodiques : nous avons déjà vu ci-dessus le « comput des syllabes » de Baudelaire et Verlaine comparé à la « marche à pieds ». Et *Marcher au charbon* s'ouvre sur un poème où Cliff, parlant de lui à la troisième personne, décrit son écriture en ces termes : « voilà qu'il se remet à compter pas à pas / ce que sa vie lui rend de banale expérience » (*MC*, 11). La marche est donc équivalente à la prosodie — dans les deux cas, il est question de pieds. Mais le poète la lie aussi à l'homosexualité, « La Ballade des homosexuels » déjà évoquée s'ouvrant par le vers : « Nous marchons, nous marchons dans la nuit noire » (*HS*, 40). Et, à la rigueur, peut-on établir une passerelle entre le thème de la marche et celui de la religion dans la mesure où le locuteur de *Fête nationale* remplace la prière par une marche courbée : « moi j'irai plutôt marcher dans ton temple / à l'aube quand il est désert et tremble / de tendre et silencieuse ardeur j'irai / voir comment tu les avais inspirés / ceux qui savaient chanter avec la pierre / afin que montent vers toi les prières / que nous faisons jadis agenouillés / J'irai j'irai courbé humilié [...] » (*FN*, 9-10). Enfin, le décalage même que Cliff entretient entre le monde social et sa personne est métaphorisé ainsi : « serait-ce donc que j'ai tort de marcher / loin d'où tout le monde court [...] » (*FN*, 78).



## LIEUX PROPICES

L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation, dans les contextes francophones interculturels

Dans un monde où les forces de la mondialisation exercent une influence croissante, la notion de « lieu » représente une aporie fructueuse, un lieu propice d'analyse et de questionnement pour mieux comprendre la littérature et la pensée de notre époque. L'objectif de ce volume est l'analyse dynamique du « lieu » (au sens propre et figuré) en tant que réseau d'interrelations qui met en cause la constitution et la perception récentes de l'identité dans les contextes interculturels francophones mondiaux. Nous abordons donc la francophonie dans sa diversité, sa spécificité et sa généralité problématique. Les lieux en question peuvent être à la fois synonymes d'appartenance et/ou d'altérité, indicatifs de l'attachement à un locus amœnus et, simultanément, de la nécessité d'arpenter le monde pour mieux le comprendre. La diversité des optiques, des stratégies de lecture et des conclusions des auteurs publiés contribue à établir des dialogues inattendus.

Textes de :

**Denise Brassard  
Lucie Brind'Amour  
Michael Brophy  
Mireille Calle-Gruber  
Ross Chambers  
Eric Clémens  
Michel Collot  
Isabelle Décarie  
Michel Deguy  
Laurent Demoulin  
Jean-Marie Gleize  
Joëlle Gleize  
Eberhard Gruber  
Simon Harel  
Catherine Leclerc  
Fabrice Leroy  
Jean-Michel Maulpoix  
Jean-Luc Nancy  
Pierre Ouellet  
François Raffoul  
Adelaide Russo  
Claude Vandeloise  
Dominique Viart**

Ce volume représente une contribution aux activités des équipes montréalaises : « Le Soi et l'Autre » et « Discours et pratiques du lieu habité » ; et à celles du Centre d'Études françaises et francophones de Louisiana State University et du Centre Wallonie-Bruxelles en Louisiane.

ISBN 2-7637-8250-7



9 782763 782508

Collection InterCultures  
dirigée par Laurier Turgeon et Pierre Ouellet