

L'AUTOBIOGRAPHIE  
DANS L'ESPACE  
FRANCOPHONE  
**I-LA BELGIQUE**

Estrella de la Torre  
Martine Renouprez  
(Eds.)



ESTUDIOS DE  
**FRANCOFONÍA**

**L'autobiographie  
dans l'espace francophone**

**I. La Belgique**

Sous la direction de  
Estrella De La Torre et Martine Renouprez

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ  
2003

L'AUTOBIOGRAPHIE dans l'espace francophone / sous la direction de Estrella De la Torre et Martine Renouprez.- Cádiz; Servicio de Publicaciones, Universidad, 2003.- 202p.; 18cm.- (Estudio de Francofonía. La Belgique; D.

Bibliografía intere.  
ISBN 84-7786-875-1

1. Autobiografía- Bélgica. 2. Francofonía. I. De la Torre, Estrella. II. Renouprez, Martine. III. Título. IV. Serie.

Couverture : Fernand Khnopff

Ce volume est publié grâce à l'aide des Archives et Musée de la Littérature et de la Communauté française de Belgique, avec le concours du Service de Publications de l'Université de Cádiz et de la Junta de Andalucía.

“ Estudios de Francofonía ”

© *Edita* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

Printed in Spain. Impreso en España

I.S.B.N.: 84-7786-875-1  
Depósito Legal: CA 284/03

Imprime:  
Imprenta REPETO Cádiz

AVANT-PROPOS . . . . . 9

L'AUTOBIOGRAPHIE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Paul ARON, La construction de soi : l'exemple des écrivains belges de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle . . . . . 13

Estrella DE LA TORRE, Autoportrait d'un homme de lettres : *Une Vie d'écrivain. Mes souvenirs* de Camille Lemonnier . . . . . 33

L'AUTOBIOGRAPHIE AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

Jean-Pierre BERTRAND et Laurent DUMOULIN, Autobiopoésie. Cliff, Verheggen, Delaive . . . . . 55

Catherine GRAVET, De la vérité à la justice. Immigration maghrébine et autobiographie . . . . . 87

Jeannine PAQUE, La mère, la mère, la mère ! L'autobiographie d'un couple étrange . . . . . 131

Martine RENOUPREZ, La mémoire et l'oubli dans les essais de Claire Lejeune . . . . . 177

**Autobiopoésie.  
Cliff, Verheggen, Delaive**

I. ACTE ET PACTE AUTOBIOGRAPHIQUES

Comme tout barbarisme, celui indiqué en titre de ce chapitre n'a d'autre ambition que d'affirmer qu'il existe bel et bien, en dépit de la doxa, de l'autobiographie en poésie. Avant de le prouver, à l'aide d'un coup de sonde dans la production belge francophone, il n'est pas inutile de rouvrir un dossier vieux d'un quart de siècle et dans lequel la poésie a quelque peu souffert sinon d'un rejet du moins d'un questionnement qui l'a déportée du champ autobiographique. Ce dossier, c'est celui qu'a enrichi sur la longue durée Philippe Lejeune, multipliant les documents qui s'apparentent de près ou de loin au genre autobiographique, affinant du même coup une typologie et des instruments d'analyse d'une grande efficacité. On voit bien comment toute une série de classes de textes, qui vont des mémoires au journal intime, en passant entre autres par l'autoportrait et le récit d'enfance, se démarque de l'autobiographie au sens strict, tout en démultipliant ses registres. Au fond, dotée d'une définition rigoureuse et limitative, la notion d'autobiographie fonctionne comme un pôle normatif à partir duquel se donnent à comprendre toutes les variantes du genre. La définition classe et exclut des productions qu'il n'est plus permis de qualifier sauvagement d'"autobiographiques" au seul motif qu'elles mettent en scène un sujet parlant ou racontant

(sa vie) ce que du reste fait à peu près toute littérature ("la vraie vie", disait l'autre).

Reprenons cette définition, aussi efficace que précise, énoncée en deuxième page du *Pacte autobiographique* : "Récit rétrospectif 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" (Lejeune, 1996 : 14). Définition exhaustive aussi, puisqu'en une seule proposition, Philippe Lejeune rassemble des traits définitoires qui portent tour à tour sur le contenu, la forme et l'énonciation — l'identité conditionnelle du narrateur et du personnage principal se retrouvant dans la notion de "personne réelle".

Rien à redire à cela, qui forme effectivement les éléments d'un pacte. C'est à prendre ou à laisser. À prendre par ceux qui reconnaîtront grâce à cette définition la masse de la production autobiographique de base et en feront un corpus doxique, de Rousseau à Sartre. À laisser par les autres plus soucieux des écarts et des exceptions et qui, du coup, se contenteront des ramifications typologiques (mémoires, journal intime, récit d'enfance, autoportrait, etc.) ou chercheront à comprendre au cas par cas ce qui rapporte telle œuvre à l'autobiographique, scientifiquement parlant, cela n'a aucun sens, puisqu'il n'est de science que du général.

En fait, c'est la notion de pacte qui est à la source de malentendus. Le *Pacte autobiographique*, ce n'est pas celui que Lejeune noue avec son lecteur pour comprendre la nature du genre qu'il traite ; c'est celui qui s'instaure dans le texte. Or, et c'est là un contre-effet de la définition, il s'avère qu'une certaine vulgate scolaire notamment, universitaire parfois confond le pacte autobiographique, qui, comme tel se

négoce au cas par cas dans les œuvres notamment littéraires selon des stratégies discursives propres, avec l'acte autobiographique sous-jacent à des œuvres qui n'ont pas nécessairement une telle portée et ne se retrouvent donc pas en conformité avec la définition désormais canonique de Lejeune.

Un exemple illustrera ce malentendu, et permettra de relancer le débat autour de la question de la poésie autobiographique. En 1883, Jules Laforgue s'attelle à un recueil qui devait s'intituler *Les Complaintes de la vie* et qui, jusqu'à 1885, à la veille de l'impression, portait en titre : *Les Complaintes de Jules Laforgue*. Exemplaire procédure d'identification, on ne peut plus nette, entre l'auteur et son "narrateur" (disons, pour être plus juste son locuteur, mais son rôle est semblable), puisque l'un et l'autre se retrouvaient unis et confondus dans un même projet poétique, portant un coup fatal à une longue tradition lyrique, selon une inversion aussi radicale que le fameux *Je est un autre*. Malheureusement, l'éditeur, Léon Vanier, escroc notoire, n'a pas voulu de ce titre invendable et l'a raccourci en remettant chaque chose à sa place : le titre, au milieu de la page, *Les Complaintes*, juste en dessous du nom de Laforgue. Il y a dans cet exemple un *acte* autobiographique qui se passe de tout *pacte* : à supposer que Laforgue ait publié ainsi ses *Complaintes*, il aurait accompli pour lui-même un geste qui n'engageait en rien la complicité de ses (rares) lecteurs, si ce n'est que ceux-ci auraient traité fictionnellement une donnée du paratexte justement destinée à fixer les conditions matérielles de la lecture (Genette : 1987). Cet acte autobiographique (la formulation a forcément quelque chose de redondant, voire de pléonastique) aurait déporté la matière poétique aux limites de ses marques pragmatiques, en

brouillant les cartes. Imaginons ensuite la tête d'un lecteur de ce recueil faussement anonyme (*Les Complaintes de Jules Laforgue*, ce dernier réduit à l'état de personnage, au même titre que ceux qui peuplent ses poèmes, de Faust-Fils à Pierrot), découvrant en guise de préface un poème (le plus long du recueil) intitulé... "Préludes autobiographiques" ! Ici un pacte se noue, puisque l'adjectif "autobiographique" indique sans discussion que le Je du poème est identifié à l'auteur. Voilà donc un poème proprement autobiographique non seulement parce qu'il dit qu'il l'est (ce qui n'est pas suffisant), mais parce que la lisibilité de son énonciation est rendue vraisemblable en regard du seul énonciateur-auteur qui aurait été un personnage dans le cas du titre originel et qui est bel et bien Jules Laforgue depuis l'édition originale et pour la postérité. Voici un pacte sans sujet, pourrait-on dire alors, contrepartie de l'acte autobiographique déjoué dans le titre écarté : et en effet, c'est sur ces brouillages que Laforgue joue dans son recueil, d'autant qu'il a un malin plaisir à mentir-vrai, notamment lorsqu'il est question, dans ce poème-itinéraire très allusif, de données biographiques, notamment celle-ci, la plus flagrante : lui, poète né à Montevideo en 1860 et mort à Paris 27 ans plus tard, mais originaire de Tarbes et fils de Normande, ne se dit-il pas et on ne peut que le croire : "Bon Breton né sous les tropiques [...]" (Laforgue, 2000 : 45-49).

L'acte et le pacte autobiographiques sont de nature et de portée différentes, alors qu'on les confond souvent au nom d'une définition qui ne les distingue pas suffisamment. Au fond, toute autobiographie est un acte d'écriture qui n'engage pas la passation d'un pacte de type pragmatique. C'est ce que la notion d'autofiction a permis de faire comprendre, depuis Serge Doubrovski, à savoir que le critère fic-

tionnel déplace le champ de l'autobiographie dans des possibles narratifs et imaginaires que ne permet pas un texte qui entend exclusivement et véridiquement raconter la vie de son auteur — mais c'est là un autre débat.

Dans la définition que propose Lejeune, une caractéristique formelle est indispensable à l'autobiographique : la prose. Admettons : puisqu'il s'agit de récit, cela va de soi, notamment dans l'organisation des formes et des genres propres à la littérature moderne, celle dont s'occupe le critique. Mais qui dit "en prose" pose une condition excluante alors qu'il existe des textes "en vers" qui se disent "autobiographiques" ou qui, du moins, nouent d'entrée de jeu un pacte de ce type. Ne revenons plus à Laforgue, exemple trop atypique. Mais il est précédé et suivi par une tradition, certes discrète, et qu'il faudrait écrire, de poètes qui, il est vrai de manière fragmentaire, mettent leur vie en scène dans leurs poèmes et rendent du coup ceux-ci autobiographiques, pacte à la clé. De Musset à Queneau, en passant par Cros et Corbière, il n'en manque pas — et nous examinerons plus loin, en guise d'échantillon, la production de trois poètes belges qui problématisent en poésie la relation du sujet à sa propre histoire.

L'exclusion du poétique du champ autobiographique tient en fait d'un parti pris qui ne trouve pas tout à fait à s'expliquer dans la théorie de Lejeune, en dépit même de la récente relance de la question dans un numéro spécial de *La Faute à Rousseau*, dans lequel Philippe Lejeune catalogue de manière intentionnellement impressionniste quelques œuvres poétiques relevant de l'autobiographie — le *Prélude* de Wordsworth, les *Contemplations* de Hugo, *Chêne et Chien* de Queneau, *Une vie*

ordinaire de Perros et... *Autobiographie* de William Cliff (Lejeune 2002 : 31)<sup>1</sup>. D'un côté, une définition qui exclut, de l'autre, des lectures qui admettent. La position est moins intenable qu'il n'y paraît et dès 1975, se consacrant à Michel Leiris, Lejeune reconnaissait le défaut de la cuirasse :

Aussi y a-t-il peut-être quelque arbitraire à repousser, comme je l'ai fait, hors des limites du genre autobiographique des œuvres comme les *Contemplations* ou le *Roman inachevé* : tout dépend en fait des habitudes de lecture d'une époque. [Et d'ajouter néanmoins, en justification de ce rejet :] mais dans la plupart des cas le "je" des poèmes est un "je" sans référence, dans lequel la subjectivité de chacun peut se glisser ; c'est le "prêt-à-porter" de l'émotion. (Lejeune, 1996 [1975] : 245)

En fait, dans la typologie canonique de Lejeune, la poésie s'exclut automatiquement parce que, comme le rappelle la seule mention définitoire "en prose", elle ne s'indexe pas sur du récit, d'une part, et que, d'autre part, elle fait droit à du langage alors que les genres narratifs mettent prioritairement l'accent sur du contenu. Il s'agit de bien autre chose qu'une

<sup>1</sup> L'encart de Philippe Lejeune dans ce dossier "Autobiographie et poésie" de *La Faute à Rousseau* s'intitule "Écrire sa vie en vers" et n'a pas d'ambition théorique ; il s'agit d'une note de lecture, tout au plus : "J'ai sur ma table, à côté de moi, six livres qui sont des récits autobiographiques [...] — et qui sont écrits en vers" (Lejeune, 2002 : 31). Plus analytique est son analyse des "commentaires" lamartiniens traitée dans "Quand un poème raconte sa vie" (*Id.* : 38-39).

simple affaire d'exception. La poésie, ainsi que le montrent les quelques recueils qui depuis Wordsworth se sont revendiqués de l'autobiographique, déplacent les lois du genre, et notamment les modalités du récit. Il n'est plus question de sujet unique dans sa représentation et encore moins dans sa référence, mais de sujet démultiplié, qui fait éclater le postulat de son unicité auctoriale et énonciative (le "Je" posé comme autobiographique des *Complaintes* de Laforgue est une véritable auberge espagnole). Par conséquent, le seul critère versificatoire — "en prose" — ne peut suffire à délimiter des pratiques d'écriture autobiographique, même si l'on voit immédiatement qu'un vers, lorsqu'il est intentionnellement et autobiographiquement plat et qu'il dispose typographiquement, par le simple retour à la ligne, un vécu, brouille le pacte d'authenticité et de transparence lié à l'énoncé de la matière autobiographique — surtout lorsque ce brouillage est l'occasion de dire autre chose de plus en nappant le récit d'une réflexion ou d'une distance — comme c'est le cas, tout simplement, dans ce fameux incipit de *Chêne et chien*, sous-titré, "roman en vers" :

Je naquis au Havre un vingt et un février  
en mil neuf cent et trois.

Ma mère était mercière et mon père mercier :  
ils trépignaient de joie.

[...]. (Queneau, 1981 : 31)

Si nous parlons d'autobiopoésie, c'est pour affirmer que la poésie peut relever de l'autobiographie, celle-ci devant se considérer non pas exclusivement comme un sous-genre, mais comme une modalité d'écriture (de pro-

pos et de forme) à même d'investir les grandes classes de textes. La distinction qu'il convient d'avoir à l'esprit est celle qui oppose l'acte et le pacte autobiographiques, quel que soit son mode d'expression : l'acte est coextensif de tout projet d'écriture si l'on considère celui-ci comme nécessairement chevillé à la subjectivité de l'instance écrivant ; il se transforme en pacte dès lors que des indices — et ils sont historiquement moins repérables en poésie que dans les genres narratifs — signalent une codification particulière de la lecture dans le sens de l'appareillement du sujet fictionnel avec l'auteur de la fiction. On en conclura qu'il n'existe effectivement d'autobiographie qu'à travers ces marques qui affleurent (explicitement ou implicitement) dans le texte et qui tantôt sont le fait de l'auteur, tantôt l'effet du lecteur (lequel peut toujours reconstituer la place de l'auteur dans n'importe quelle œuvre, ainsi qu'une longue tradition exégétique beuvienne n'a cessé de le montrer). On apportera donc à la définition de Philippe Lejeune, en guise de pastiche, cette paraphrase correctrice :

*Poème autobiographique* ou *autobiopoésie*.  
Poème, en vers ou en prose, introspectif et/ou rétrospectif qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur la complexité de sa personnalité.

## II. EN BELGIQUE FRANCOPHONE

### BRIEF ÉTAT DES LIEUX

En matière de poésie, au XX<sup>e</sup> siècle, la question de l'autobiographie est incluse et presque noyée dans celle du sens. Telle est en tout cas la situation de la poésie francophone de Belgique.

Car la Belgique est, on le sait, terre de poésie. Si elle fournit au monde éditorial son lot de romanciers, les poètes y sont plus nombreux qu'ailleurs, ou, du moins, ceux-ci ont-ils plus facilement qu'en France l'occasion de s'exprimer. Leur public et leur lectorat sont évidemment confidentiels, mais ils existent. Leur présence est soutenue par un tissu de petits éditeurs bénévoles et par des manifestations régulières, telles les biennales internationales de la poésie de Liège et les nombreuses nuits de la poésie qui s'improvisent çà et là et où chacun a l'occasion de lire ses productions. Ainsi les poètes trouvent-ils une certaine reconnaissance au sein d'un milieu aussi soudé que restreint.

Les poètes sont donc légion et il serait difficile d'énumérer les diverses tendances qu'illustrent les uns et les autres, d'autant que l'époque ne se prête plus à la rédaction de manifestes et à la formation d'écoles. Chaque poète semble ne représenter que lui-même. Toutefois, il est peut-être possible d'isoler une figure fédératrice : celle du prolifique poète liégeois Jacques Izoard (1936), qui est aussi un animateur infatigable de soirées poétiques et le soutien de plusieurs jeunes talents. Or ses poèmes, mystérieux, modernes, ciselés, délicats, souvent très brefs, traitant de sensations pures et concrètes, ne livrent pas leur sens de façon immédiate. Ainsi examinons par exemple le poème :

S'épient  
l'eau et la neige.  
Toi, tu navigues  
au-delà  
de toi-même,  
en oubliant  
tes propres pas. (Izoard, 2000 : 57)

De quoi s'agit-il ? Qui cache le "tu" ? Quels liens subtils faut-il établir entre l'eau et la neige d'une part et, d'autre part, le personnage auquel s'adresse le poète ? De nombreuses questions peuvent être posées à propos de ces quelques vers, mais celle de l'autobiographie est caduque. Tout simplement parce que le sens du poème est trop incertain pour permettre une avancée jusqu'à la vie de l'auteur, quand bien même cette personne qui oublie ses propres pas serait Jacques Izoard lui-même.

La remarque vaut bien entendu pour toute une tradition lyrique qui tend à déjouer les pièges de l'autobiographie et qui va d'Elskamp (*La Chanson de la rue Saint-Paul*, 1922) à la production actuelle – que l'on songe seulement à Périer (*Le Citadin, Poème ou Éloge de Bruxelles*, 1924) et à Thiry (*Toi qui pâlis au nom de Vancouver*, 1924).

Il n'en demeure pas moins qu'une grande partie de la production poétique belge contemporaine est proche de celle d'Izoard – sans que l'on puisse parler d'influences avérées. Poèmes brefs et intérieurs, parfois franchement sibyllins abondent en effet en Belgique francophone. Il existe évidemment de nombreuses exceptions, comme Liliane Wouters (1930), qui affirme depuis de nombreuses années un lyrisme clair. Mais il n'empêche que, dans ce contexte, les poètes soucieux d'autobiographie ne sont pas légion. Dans un mémoire de licence consacré à l'autobiographie chez William Cliff, Anne-

Laure Hick s'attèle à une véritable chasse dans diverses anthologies et surtout dans le tome II du dictionnaire *Lettres Françaises de Belgique* de Robert Frickx et Raymond Trousson. Ses résultats sont décevants : "nous n'avons découvert aucun poète autobiographe en *bonne et due forme*", précise-t-elle avant de citer des poètes "qui font de leur vie et de leur environnement la matière de leur poème" (Hick, 2002 : 46) : Prosper Roidoit (*Le Jeu des dix-huit ans*, 1909), Désiré Joseph D'Orbaix (*Le Don du maître*, 1922 et *Le beau dimanche*, 1942), Paul Champagne (*Marche à la lumière*, 1936), Louis Musin (*Silence de la terre*, 1953), Robert Montal (alias Robert Frickx, *Patience de l'été*, 1965) et Raymond Quinot (*Bel octobre*, 1979), autant de poètes évoquant leur environnement ou leur passé (Hick, 2002 : 46-47).

S'il n'existe aucun poète autobiographe "en bonne et due forme", il s'en trouve qui problématisent l'autobiopoésie de belle manière. Nous aborderons ici trois cas. Il sera question tout d'abord du poète bruxellois William Cliff (1940), et particulièrement, cela s'impose, de son recueil intitulé *Autobiographie*. Nous verrons ensuite comment un Jean-Pierre Verheggen (1942) tourne en dérision l'ensemble du sujet dans *Ridiculum vitae*. Enfin, nous aborderons un poète plus jeune et moins reconnu, Serge Delaive (1965), dont le très beau recueil *Le Livre canoë* interroge ouvertement les interactions qui existent entre l'écriture poétique et la vie. Cet échantillonnage nous permettra de dégager une filiation autobiopoétique dans la production belge.

Né en 1940 à Gembloux, William Cliff a réalisé des études de lettres à l'université de Louvain à l'époque où celle-ci était toujours francophone. Son mémoire de licence, qu'il consacre au poète catalan Gabriel Ferrater, aura une influence considérable sur sa vocation poétique. Il rencontrera Ferrater, se liera d'amitié avec lui et écoutera ses conseils. Aujourd'hui encore, le poète catalan est à la fois sa référence principale et la source de sa réflexion poétique. [Ferrater], déclare-t-il en l'an 2000 à Michel Zumkir :

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. (Zumkir, 2000 : 12-13)

L'influence de Ferrater n'aura pas lieu qu'au niveau de l'écriture, sa répercussion sera également éditoriale : "Comme Ferrater m'avait dit que le seul poète français intéressant était Raymond Queneau, je lui ai envoyé trois poèmes. Je ne savais pas alors qu'il était le grand ponte de Gallimard". Queneau apprécie

à tel point les textes envoyés par Cliff qu'il les fait publier dans la fameuse collection blanche de Gallimard. C'est ainsi que sort en 1973 *Homo sum*, suivi de *Écrasez-les* en 1976. Cliff ne cessera depuis lors d'écrire et de publier de la poésie. À ce jour, une douzaine de recueils sont parus, dont sept chez Gallimard. Et, en 2001, il a fait paraître un premier roman à La Table Ronde : *La Sainte famille*.

La poésie de William Cliff ne s'est jamais départie des principes énoncés ci-dessus. Le premier d'entre eux est le mètre et l'usage de vers réguliers et de formes fixes. Ainsi, *Autobiographie* est composé uniquement de sonnets. Et *Conrad Detrez*, recueil consacré à l'auteur de *L'Herbe à Brûler*, est une succession de dizains en décasyllabes calqués formellement sur la *Délie* de Maurice Scève. Mais il ne s'agit pas d'un retour pur et simple aux formes classiques, et cela pour deux raisons. Dans sa préface de la section XX<sup>e</sup> siècle de l'anthologie récemment parue dans la Bibliothèque de la Pléiade, Michel Collot note très justement : "Si ce nouveau lyrisme recourt volontiers aux formes de la tradition, y compris aux formes fixes, il en déjoue les conventions en y intégrant le déséquilibre de rythme faux ou un décalage entre la noblesse du genre et la familiarité du lexique ou du propos, dont jouent par exemple Yves Leclair ou William Cliff" (Collot, 2000 : 857).

La "fausseté" en question se manifeste grâce à plusieurs procédés. Ainsi, la rime cède parfois le pas à une assonance presque dérangeante dans sa rareté. Le poète utilise en outre le procédé de la "rime coupée", c'est-à-dire qu'il se permet de couper en fin de vers les mots de façon fort peu académique : ainsi, dans le 89<sup>e</sup> sonnet d'*Autobiographie*, "indifférence" rime avec "en c-", résultat du découpa-

ge de l'expression "en ces lieux". Mais le procédé le plus répandu est l'enjambement, dont Cliff joue en permanence. Non seulement phrases et syntagmes se poursuivent souvent d'un vers à l'autre, mais en plus, ils s'interrompent volontiers en plein milieu du vers. La syntaxe et la division métrique sont donc en concurrence. Le déséquilibre provoqué ainsi est encore renforcé par l'absence de ponctuation. Illustrons tous ces procédés par le sonnet 89, où ils sont constants :

ces bars crasseux dans le vieux Barcelone étaient  
des dépotoirs d'humanité le patron hâve  
avait l'air d'un marin soudé à son épave  
et défiant les vagues noires qui guettaient

leur proie dans la nuit du grand océan les gens  
sur de petites chaises de fer regardaient  
la télévision et faisaient leurs commentaires  
pendant que dans un verre séchaient les restants

d'un vieux café coupé de lait l'indifférence  
que ces gens avaient pour toutes les sortes  
[d'hommes  
montrait bien qu'ils les toléraient et ma personne

mêlée à leur dérive pouvait rester en c-  
es lieux autant qu'elle voulait on entrain on  
sortait sans s'inquiéter d'aucun " qu'en dira-t-on ? "  
(Cliff, 1993 : 116)

Le procédé de l'enjambement ne concerne pas que les vers et les strophes : il a souvent lieu entre les poèmes eux-mêmes. Ceux-ci ne sont en effet pas toujours clos. Le 69<sup>e</sup> se termine par "c'était bien elle-" et le 70<sup>e</sup> commence par "même qu'elle mettait en scène". Il arrive aussi qu'une parenthèse englobe plusieurs sonnets (les 45<sup>e</sup>, 46<sup>e</sup> et 47<sup>e</sup>).

Plus que de *rythme faux*, c'est peut-être de jeu sur les conventions qu'il faut parler, voire d'ironie formelle. Car il n'est pas simplement question d'éviter un rythme trop pompeux et trop connoté. Il s'agit d'utiliser l'arrière-fond culturel classique pour produire des contrastes en eux-mêmes signifiants. Non seulement cela a pour effet de dénoncer l'artificialité des formes fixes tout en profitant de leur musique, mais en plus, la forme et le fond se trouvent ainsi en contradiction. Nous rejoignons ici l'autre partie de la remarque de Collot : "le décalage entre la noblesse du genre et la familiarité du lexique ou du propos". En effet, quant à leur contenu, les poèmes de Cliff sont souvent prosaïques, voire triviaux, même s'ils ne s'interdisent pas quelques envolées lyriques çà et là. Ainsi, c'est un double décalage auquel on assiste : entre le rythme et la syntaxe d'une part et, d'autre part, entre la forme choisie et le contenu.

Or, le sujet social et sentimental qui se découvre dans ces vers est lui-même en décalage, de sorte que l'impression d'artificialité initiale se trouve finalement englobée dans le sens général du recueil. Le narrateur d'*Autobiographie* est en effet un solitaire, qui se trouve en rupture par rapport aux milieux familiaux, scolaires, professionnels de son époque. Et, en même temps, il rejette la modernité, ce qui lui interdit les formes habituelles de la contestation poétique rimbaldienne.

Un autre aspect de la marginalité de William Cliff est sexuel et il en est évidemment question dans son autobiographie poétique. Le narrateur n'y fait en effet pas mystère de son homosexualité. Bien plus, il l'évoque parfois de façon très crue. Cependant, la manière dont Cliff traite le sujet est révélatrice, elle aussi. Il

ne s'agit ni de défense de l'homosexualité, ni de provocation à la Genet, ni de présenter un mode sexuel parmi d'autres, dans sa banalité (à la façon d'écrivains contemporains comme Guibert ou Renaud Camus), mais d'un mélange de ces différentes attitudes, qui se traduit par une incertitude morale. Il arrive même que l'homosexualité soit décrite négativement, voire qu'elle soit presque condamnée, Cliff adoptant la posture Baudelairienne qui consiste à son emprunter le point de vue moral opposé à son mode de vie pour magnifier celui-ci<sup>2</sup>. Là aussi, le lecteur est face à un décalage, entre morale et récit, cette fois.

Cette insistance sur les décalages à l'œuvre dans la poésie de William Cliff ne doit pas nous faire oublier la première de ses caractéristiques : sa grande lisibilité. Les vers de Cliff sont directement compréhensibles. Si une ombre se porte sur le sens, elle est seconde et opère au niveau des connotations culturelles produites par les formes choisies. Sur le plan dénotatif, les phrases sont on ne peut plus claires.

Ainsi, William Cliff peut-il écrire de véritables récits, tout en leur donnant, grâce aux formes fixes et aux jeux auxquels il les plie, un aspect poétique. Le texte est à la fois très direct et détourné du prosaïsme par leur principe même.

Les récits de Cliff sont souvent consacrés à des voyages, mais ils lui permettent aussi de se pencher fréquemment sur son passé. "Oui, toute mon œuvre est autobiographique", a-t-il déclaré à Anne-Laure Hick, qui relève par ailleurs que le recueil *Marcher au Charbon* (1978) se réfère "directement à la rue où il habite : rue du Marché-au-charbon" (Hick, 2002 : 12).

<sup>2</sup> C'est particulièrement vrai pour le recueil *L'État belge*.

Comme l'illustre ce titre clin d'œil, les conventions de l'autobiographie font elles aussi l'objet d'un jeu chez William Cliff : elles sont à la fois respectées, mises en scène et déjouées.

Dans *Autobiographie*, le pacte est très clairement donné par le titre du recueil et il est renforcé par les sous-titres des grandes divisions du texte : "Prologue", "Enfance", "Adolescence", "Jeunesse"... Si ce n'est que d'autres sous-titres intriguent, comme "Interlude" et surtout "Supplice". Aucun autre élément paratextuel n'est livré au lecteur. Pour le reste, le texte ressort donc à un acte autobiographique particulier plus qu'il n'établit un pacte en bonne et due forme.

La section "Jeunesse" s'ouvre par les mots : "je suis né à Gembloux en mil neuf cent quarante". Même s'il s'agit d'un hommage à Raymond Queneau et aux vers cités ci-dessus, pareil *incipit* est tout à fait traditionnel d'un point de vue autobiographique. Quant au texte dans son ensemble, bien qu'il ne comporte par la suite plus aucune date, il suit scrupuleusement la chronologie habituelle. De plus, comme dans une autobiographie banale, William Cliff adopte la position du vieil homme qui se penche sur le passé et établit une différence nette entre "hier" et "aujourd'hui", et cela dès le premier sonnet. Et le recueil apparaît d'autant plus clos qu'il est constitué de précisément cent sonnets.

Mais, malgré cette attitude conventionnelle globale, le récit se perd rapidement dans plusieurs directions, la vie qui nous est racontée étant extrêmement décousue. Aucun personnage ne vient lui donner une cohérence, ni amour, ni amitié. Le récit fait certes mention de la découverte de la littérature, de la rencontre avec Ferrater et des premiers émois homo-

sexuels, mais ces événements sont noyés dans l'ensemble. À aucun moment Cliff ne cherche à nous faire croire à un destin. La vie, finalement, se délite et ne tient pas ses promesses. Dans les dernières pages du recueil, un poème extrêmement dur exprime de façon assez crue le désespoir qui en résulte :

je me masturbe mais ce n'est plus comme avant  
quand je me masturbais croyant qu'un jour

[arriverait  
où je n'aurais plus à le faire en effet j'espérais  
que pour moi la vie changerait et que dorénavant

je n'aurais plus à répéter ce geste décevant  
et pourtant j'ai le souvenir (puisque'il faut être

[honnête)  
d'un temps où cette idée avait évacué ma tête  
c'était quand j'étais amoureux je ris en l'écrivant

car cet amour était si dérisoire ! et pourtant par  
lui j'étais délivré de mes devoirs masturbatoires !  
et aujourd'hui en me masturbant je ne crois plus  
[qu'un jour

viendra où ma vie emportée par l'amour trouvera  
tant d'espoir qu'elle en oubliera de courir ces

[recours  
et je me branle sans savoir quand ça s'arrêtera  
(Cliff, 1993 : 125)

À quoi bon, dès lors, cette autobiographie rédigée dans la plus glorieuse des formes ? À nouveau, une sorte de décalage entre le geste autobiographique et sa finalité tord le recueil. Ceci nous renvoie à la question du sens évoquée ci-dessus : chez William Cliff, deux lectures se superposent. La première est transparente et directe, étonnamment claire quant au sens des énoncés et quant au projet poétique auquel le lecteur est convié. La seconde est

tout entière dans le décalage, l'ambiguïté et la torsion. La clarté du sens syntaxique débouche sur le non-sens existentiel.

JEAN-PIERRE VERHEGGEN ET LE RIRE AUTOBIOGRAPHIQUE

*Ridiculum Vitae* (1994) aurait pu commencer avec les mêmes mots que ceux d'*Autobiographie* de Cliff, puisque Jean-Pierre Verheggen est né lui aussi à Gembloux, presque à la même époque, en 1942. Mais ce serait se tromper sur un recueil qui d'entrée de jeu tourne en dérision, à la faveur d'un calembour partiel, le projet autobiographique dans ce qu'il peut avoir de ridiculement rapportable à un récit de vie. Néanmoins, c'est bel et bien Verheggen qui parle, crie et gueule dans ce poème-logorrhée, divisé en dix sections qui se lisent sinon comme une histoire du moins comme des tableaux fragmentés où se mêlent en vrac souvenirs, portraits, évocations, lettres d'amour et tant d'autres choses qui trouvent unité dans une constante jonglerie verbale. L'ensemble part ainsi d'une lettre citée, émanant de la direction de l'institut Saint-François-Xavier de Verviers, qui annonce la non-assistance de l'école "au spectacle "Écrits-vains" en raison de l'indécence et la vulgarité de certains textes (entre autres ceux de Jean-Pierre Verheggen)". Lettre-préface, en quelque sorte, qui a ceci de particulier qu'elle n'est pas de l'auteur (elle est tout entière contre lui), mais qu'elle est détournée par ses soins à son profit : il n'y a pas de meilleure introduction à l'œuvre que ce morceau de moralité testé réellement sur le lecteur ; l'éloge de la vulgarité et de l'indécence est ainsi sans appel et sans com-

mentaire, d'autant qu'il s'assume pleinement par l'auteur de ce crime lèse-éducation, qui, la page tournée, commencera son "Manifeste cochon" par ces mots :

Tout dire ! Tout parler ! Tout écrire ! Tout sembler réussir pour mieux finir par tout rater !  
Tout échouer et en rire ! Tout oser !  
(Verheggen, 2001 [1994] : 90)

Voici donc un poète nommément impliqué dans son projet de tout dire et de rire de tout, ce que feront les sections suivantes du recueil, avec ou sans inscriptions autobiographiques assignables. L'Elvire de Verheggen est Gisella Fusani : une longue lettre d'amour lui est adressée ("Lettre d'amour à Gisella Fusani. (Éloge de la lettre d'amour)"), et il n'est pas nécessaire de savoir que c'est sa femme. Ce qui compte, c'est le nom, tout d'abord, dans sa signification même ; ensuite, c'est le mouvement amoureux porté par ce long poème à quatre temps écrit à Montréal :

Christ, Giselle ! Christ !  
Je t'enfilerai bien une sacrée queue  
de 5 250 kilomètres !

(L'exacte distance  
qui sépare Paris de  
Montréal et toi de  
moi-moé,  
mon amour !) (*Id.* : 108)

Quoi de plus autobiographique qu'une lettre d'amour ? Ce que Verheggen en fait n'est cependant pas réductible à l'intimité d'une relation. Certes, les allusions ne manquent pas, déchiffrables par les seuls amoureux, mais elles se voient déportées dans une paradoxale uni-

versalité apollinarienne (pensons à "Lundi rue Christine") qui fait du menu fretin autobiographique et circonstanciel le tremplin d'une vision du monde à part entière. Une vie est certes là — celle de Verheggen — mais elle en contient tellement d'autres, passées, présentes et futures, qu'elle s'oublie dans sa singularité dérisoire et bigarrée et qu'elle s'efface modestement devant le vertige langagier dont elle est "le lieu et la formule", comme disait Rimbaud (et probablement Artaud Rimbur).

La petite suite de dix éloges que forme *Ridiculum vitae* est ainsi une autobiopoésie éclatée au nom même de la vérité d'une pratique d'écriture qui se saisit de ce qu'elle ne cesse de dépasser : la matière même d'une expérience, dont il ne reste presque plus trace hors le "voyage à travers les mots" (sous-titre de la section VIII, elle-même intitulée "Nous irons tous à Valparigot") dont elle est l'enjeu. Et sans doute, en regard du moins de l'autobiographique, est-ce au cœur du recueil que Verheggen aime à faire virevolter le plus le sujet poétique. Le cinquième éloge s'intitule en effet "Portraits de l'artiste en portraits de l'artiste", sous-titré "Éloge du portrait de l'artiste". La redondance est là pour dire le tourbillon carnavalesque dans lequel est pris le poète et tous ses succédanés clownesques, en "Hercouille de Foire, en gros Trav'lo d'mots, en très grosse Même Piaf, en Style Nouille, en Don Jouant du Manche, en Al Bacino du Bassin, en Tarzan vieillissant, en Sculpture grecque, en Dieu Grec et, pour finir, en Traducteur Judas", lequel revisite les pages roses du Larousse, comme suit par exemple : "Dixi, j'ai dit ; Dixan, j'ai lessivé"

ou encore, plus autobiographique : "Magister dixit" / "Ma Gisèle l'a dit". Tout cela ne pouvait qu'aboutir à un art poétique qui fait du rire le mode même de son énonciation. Dixième et ultime éloge, "de la grande poésie" : "La grande Poésie doit toujours avoir l'air ridicule", et elle n'en a vraiment l'air que lorsqu'on la désacralise par petits atouchements de signifiants, comme c'est le cas des noms propres que Verheggen fait valser en hommage irrévérencieux -cet exemple :

Poème carrément sportif, intitulé : Évolution des points, au cours du cinquième jeu, du troisième set, de la rencontre des quarts de finale, simple messieurs, des Internationaux de France à Roland-Garros, opposant Marcel Lecomte (Belgique), trente-quatrième à l'ATP, à Charles-Marie Leconte de Lisle (Ile de la Réunion), tête de série n°4. (*Id.*: 196)

Les plus curieux iront lire qui du surréaliste ou du parnassien remporte le match !

Au fond, c'est parce qu'il porte en titre une contre-indication autobiographique que nous nous sommes penchés sur *Ridiculum vitae*. Mais le recueil ne se départit pas du tout des autres textes de Verheggen dont la poétique se reconduit de livre en livre au départ des mêmes émotions langagières. Et même lorsqu'il feint de pasticher des biographies, comme l'annonce le titre d'*Artaud Rimbur*, c'est la même matière qui se voit travaillée et pulvérisée en éclats de mots, à savoir une pulsion de vie qui trouve à s'exprimer par tout le corps et, primordialement, par la bouche :

J'écris donc pour ma préférée, pour l'élue de mon son : la bouche. Pour cette caverne d'*Ali-Babêye*, comme on dit en Wallon.

Exclusivement pour elle. Pour aller, en lisant, dans la bouche de l'autre. (*Id.* : 23)

#### SERGE DELAIVE : DU PÈRE AU FILS

Né en 1965, Serge Delaive est l'auteur d'un roman paru sous pseudonyme (Somers, 2000) et de cinq recueils de poèmes, trois d'entre eux formant un ensemble intitulé "La Trilogie Lunus"<sup>1</sup> : *Légendaire*, *Monde jumeau*, *Le Livre canoë*. Par ailleurs, avec d'autres poètes de sa génération<sup>2</sup>, Serge Delaive a fondé et dirige la revue *Le Fram* et la maison d'édition du même nom<sup>3</sup>.

Contrairement aux poèmes de Cliff, ceux de Delaive ne livrent pas toujours immédiatement leur sens. Denses, métaphoriques, paradoxaux, difficiles, ils traitent, pour la plupart, du voyage et des frontières séparant le rêve de la réalité. Ils ne peuvent certainement pas être lisibles par tout le monde comme le recommandait Ferrater. Cependant, le début et la fin du *Livre canoë* obéissent à une tout autre logique scripturale. Le sens y est tout à fait clair cette fois, et le sujet abordé est différent. Il y est question du suicide du père de Serge Delaive, Michel<sup>4</sup>. Ainsi, alors que chez Cliff le choix esthétique rendait possible la rédaction d'une autobiographie, chez Delaive, tout se

<sup>1</sup> Lunus est le nom du double imaginaire de l'auteur, voyageur errant sur les quatre continents.

<sup>2</sup> Karel Logist, Carl Norac et Carino Bucciarelli.

<sup>3</sup> Qui compte entre autres à son catalogue Jacques Izoard et Eugène Savitzkaya.

<sup>4</sup> Ce thème est déjà abordé par un poème de *Monde jumeau* : "Il vivait [...], mais de façon très pudique" (Delaive S., 1996 : 47).

passé comme si un sujet de nature autobiographique, particulièrement douloureux, appelait une plus grande lisibilité stylistique.

*Le Livre canoë* ne constitue nullement une autobiographie complète. Il appartient pourtant au domaine autobiographique non seulement dans la mesure où l'événement qui y est traité fait partie du vécu de l'auteur, mais surtout parce que ce drame est présenté comme fondateur de sa vocation poétique. On rejoint ici une grande figure du genre, celle qui préside par exemple aux *Mots* de Jean-Paul Sartre.

Un brin de contextualisation est nécessaire pour situer clairement les enjeux du texte à cet égard.

Michel Delaive était lié à la vie poétique dont il a été question ci-avant. Il a en effet participé, avec Robert Varlez et Jacques Izoard, à la création de la maison d'édition l'Atelier de l'agneau, qui est surtout célèbre pour avoir publié les premiers poèmes d'Eugène Savitzkaya. Michel Delaive jouait le rôle de mécène et tous ignoraient dans son entourage que, par ailleurs, il écrivait lui-même de la poésie. Sa production a été découverte peu après son suicide, survenu en 1986, alors que Serge, son fils, avait 21 ans.

Ces éléments biographiques ne sont pas qu'anecdotiques, car Serge Delaive, au moment où il fait paraître à Paris *Le Livre canoë* dont la mort du père est le sujet principal, a tenu à publier dans sa propre maison d'édition, Le Fram, les poèmes de son père jusqu'alors inédits et regroupés sous le titre *Poème en attendant le mauve* (Delaive M., 2001). L'éditeur et le poète ont ainsi tendu la main, par delà la mort, au père disparu. La coïncidence des dates n'est pas le seul lien qui existe entre les deux recueils : il n'est pas difficile

de deviner qui cachent les initiales "S. D." de la "note de l'éditeur" de *Poèmes en attendant le mauve*. Et à l'entrée du *Livre canoë*, on peut lire au milieu d'un avertissement :

Le texte reproduit en italique dans le poème *Le dit du père* est de Michel Delaive. (Delaive S., 2001 : 11)

Alors que, hormis son titre, *Autobiographie* de William Cliff n'établissait aucun pacte mais relevait de l'acte autobiographique, Serge Delaive donne ici une indication paratextuelle capitale, qui atteste de l'existence réelle d'un père nommé Michel Delaive. Il s'agit dès lors bel et bien d'un pacte.

Dans ce contexte, le lecteur est amené à chercher d'autres liens entre le recueil du père et celui du fils. Comment alors ne pas s'arrêter sur une phrase précise des *Poèmes en attendant le mauve* : "Le processus de fascisme personnel est-il un processus d'identification au père ?" (Delaive M., 2001 : 74). Sans préjuger de ce que Michel Delaive entendait par "fascisme personnel", on a envie de dire que *Le Livre canoë* est une réponse à cette question : non, crie-t-il, l'identification aide tout simplement à la survie. Car, comme nous l'avons déjà souligné, dans son recueil, Serge Delaive ne cache pas que sa vocation poétique est directement liée au geste de son père :

[...] ces années d'écriture tendaient vers un unique but : élever l'édifice, brique après brique, patiemment, scientifiquement, pour atteindre ce moment précis, la mort du père. Écrire l'indicible. La serge froissée. Ce moment moteur de l'écriture. À vingt et un ans, je n'avais pas tenté d'étaler le premier vers du premier poème. L'été suivant, un recueil entier

séchait dans la penderie. Fuir. Évidemment, peu à peu, je me suis pris au jeu, et j'ai commencé à faire de la littérature. (*Id.* : 122)

Contrairement à l'*Autobiographie* de Cliff, *Le Livre canoë* se présente donc comme un recueil ouvert, voire comme un livre refusant l'idée de clôture : les circonstances de publication et les notes poussent le lecteur à appuyer sa lecture sur un hors-texte existentiel.

C'est dans cette perspective que se comprend également la volonté de l'auteur d'englober ses recueils antérieurs dans celui-ci par l'intermédiaire de la "Trilogie Lunus". Cette construction n'a d'ailleurs rien de gratuit. Au contraire, le thème principal de *Légendaire* et de *Monde jumeau*, c'est-à-dire le voyage, trouve un nouveau sens grâce à un poème du *Livre canoë*. Il y devient une réponse au deuil :

En un dixième de seconde  
un peu moins sans doute  
mon enfance s'est plombée  
sur une détonation  
et depuis c'est elle que je cherche  
à mesure que tous les jours  
un peu plus sans doute  
mon enfance m'échappe  
et je l'ai traversée sur les continents  
dans la foule et la solitude  
aussi sur des ventres matriciels  
et j'ai fouillé les angles du monde [...].  
(*Id.* : 23)

Ainsi, *Le Livre canoë* refuse son autonomie : il doit être complété par les textes antérieurs.

La même impression d'ouverture se dégage de la première section du recueil consacrée au père. Elle est composée d'une série de poèmes épousant différentes formes. Parfois directs et narratifs, parfois serrés et pleins d'échos, ils reprennent chacun la question à zéro. Les uns s'attachent à la description des rapports manqués entre le père et le fils, les autres imaginent le moment fatal, retracent l'histoire du revolver utilisé par Michel Delaive, s'attardent sur le bruit de la détonation, évoquent la tombe, la marque de la balle, un film mettant en scène un suicide comparable... Les points de vue varient également : Michel est désigné alternativement par la deuxième, la troisième, voire la première personne, qui ailleurs revient de droit à Serge – quand celui-ci ne se dépeint pas sous les traits de Lunus, son double errant. Les techniques poétiques alternent elles aussi, passant du vers libre au poème en prose et explorant différents mètres. Ainsi, le lecteur se trouve face à une série de variations sur le même thème se complétant sans s'annuler et donnant l'impression de chercher à épuiser leur sujet sans jamais y parvenir. Le lien entre le texte et l'autobiographie est donc ici de nature délibérément plurielle et polysémique.

Cette particularité se retrouve dans la troisième et dernière partie du recueil. Il s'agit cette fois d'un texte en prose qui fonctionne à la fois comme un récit (Serge racontant l'enquête qu'il a réalisée pour en savoir plus sur le suicide de son père) et comme un commentaire des poèmes. Ceux-ci se plaisaient à rêver que le revolver fatal avait autrefois été utilisé par un anarchiste lors de la guerre d'Espagne.

Le narrateur de la prose finale apprendra qu'il n'en est rien et que l'histoire de cette arme est tout à fait banale. De plus, le lecteur s'aperçoit que les noms propres sont corrigés : le dénommé *Tulker* des poèmes devient *Tulkens* : on passe ainsi d'un patronyme aux consonances anglo-saxonnes à un nom typiquement belge et partant plus réaliste et, quoi qu'on en dise, moins propice à suggérer l'aventure. Cependant, malgré ces corrections de forme et de fond, les poèmes demeurent : comme dans un nouveau roman façon Robbe-Grillet, différentes versions des faits coexistent malgré leur relative incohérence.

La situation se complique encore en ceci que le "moment moteur de l'écriture" semble s'être enrayé. Serge Delaive déclare en effet très clairement que *Le Livre canoë* sera son dernier recueil. Il a trente-cinq ans et il décide d'arrêter d'écrire, comme si son projet se scellait par un échec indépassable : les vers, en effet, non seulement ne feront pas revivre le père, mais ils ne semblent même pas capables d'évacuer l'angoisse consécutive à sa disparition. Peut-être le poète est-il d'ailleurs attaché "filialement" à cette angoisse. C'est en tout cas ce que paraît suggérer l'avant-dernière page du livre :

Aujourd'hui, 14 janvier 1999, le livre se termine. Je ne parviens ni à m'en réjouir ni à le regretter. C'est ainsi, les choses suivent leurs cours. Cette conclusion semble banale, toute platitude. Un constat de vacuité. Je ne vois pas d'autre manière de l'exprimer. On peut fouiller, remuer, touiller dans nos entrailles, transcender à travers l'expression nos petits et grands malheurs, ce que l'on trouve au bout porte un seul nom, un mot sinueux : l'angoisse. Mon père s'appelle Angoisse et je l'aime.

Au temps présent. Jamais je ne le reverrai, lui et son nom. Le reste est superflu. (*Id.* : 135)

Au-delà de l'émotion, presque palpable, qui se dégage de ce recueil magnifique, c'est à une véritable remise en cause de la séparation entre la vie et l'œuvre à laquelle procède Serge Delaive. Il scelle ici en effet un pacte tout à fait particulier, dans la mesure où l'adieu à la poésie et l'adieu au père eux aussi nous poussent à sortir du texte, ne fût-ce que pour vérifier que le poète laisse bel et bien là sa plume.

Toujours est-il qu'en déclarant qu'il interrompt là sa production, Serge Delaive en arrive à la même conclusion que William Cliff et que Jean-Pierre Verheggen, alors que tout semblait opposer leurs œuvres respectives. L'apparition d'un sens clair, émergeant d'une poésie d'ordinaire noyée dans les brumes, aboutit en effet au sentiment de l'absurde. Le projet autobiographique semble dérisoire dans les trois cas et est dénoncé comme tel.

**Jean Pierre Bertrand et Laurent Demoulin**  
Université de Liège

#### BIBLIOGRAPHIE

CLIFF, William (1973) *Homo sum*, Paris, Gallimard.

CLIFF, William (1976) *Écrasez-les*, Paris, Gallimard.

CLIFF, William (1978) *Marcher au charbon*, Paris, Gallimard.

CLIFF, William (1990) *Conrad Detrez*, Paris, Le Dilletante.

- CLIFF, William (1993) *Autobiographie*, Paris, Gallimard.
- CLIFF, William (2001) *L'État belge*, Paris, La Table Ronde.
- CLIFF, William (2001) *La Sainte famille*, Paris, La Table Ronde.
- COLLOT, Michel (2000) "XX<sup>e</sup> siècle. Introduction", dans BERCOT, MARTINE, COLLOT, MICHEL, SETH, Catriona, *Anthologie de la poésie française XVIII<sup>e</sup> siècle, XIX<sup>e</sup> siècle, XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade".
- DELAIVE, Michel (2001) *Poèmes en attendant le mauve*, Liège, Le Fram.
- DELAIVE, Serge (1995) *Légendaire*, Bruxelles, Les Éperonniers.
- DELAIVE, Serge (1996) *Monde jumeau*, Bruxelles, Les Éperonniers.
- DELAIVE, Serge (2001) *Le Livre canoë*, Paris, Éditions de la Différence, coll. "Clepsydre".
- GENETTE, Gérard (1987) *Seuils*, Paris, Seuil.
- HICK, Anne-Laure (2002) *La Question de l'autobiographie chez William Cliff*, Mémoire inédit en langue et littérature romanes, Université de Liège.
- IZOARD, Jacques (2000) *Pièges d'air*, Liège, Éditions Le Fram.
- LAFORGUE, Jules (2000) [1885] "Préludes autobiographiques" dans *Les Complaintes*, éd. J.-P. Bertrand, Paris, Flammarion, coll. "GF", pp. 45-49.

- LEBUNE, Philippe (1996) [1975] *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. "Points".
- LEBUNE, Philippe (2002) "Écrire sa vie en vers" dans *La Faute à Rousseau*, 29, février, dossier "Autobiographie et poésie".
- QUÉNEAU, Raymond (1981) [1952] *Chêne et chien*, suivi de *Petite cosmogonie portative*, préf. Y. Belaval, Paris, Gallimard, coll. "Poésie".
- SOMERS, Axel (2000) *Le Temps du rêve*, Bruxelles, Les Éperonniers.
- VERHEGGEN, Jean-Pierre (2001) [1994] *Ridiculum vitae* précédé de *Artaud Rimbur* [1990], préf. M. Moreau, Paris, Gallimard, coll. "Poésie".
- VERHEGGEN, Jean-Pierre (2001) [1990] *Artaud Rimbur*, dans *Ridiculum vitae*, op. cit..
- ZUMKIR, Michel (2000) "L'état de poète", Bruxelles, *Le Carnet et les Instants*, 114, septembre/novembre, pp. 12-13.

ESTUDIOS DE  
FRANCOFONÍA



UCA

Universidad  
de Cádiz

Servicio  
de Publicaciones

ARCHIV  
ES & MUS  
EE & LITT  
ERATURE



JUNTA DE ANDALUCÍA