

## Postface

*et lamentons-nous sur l'immensité de la souffrance humaine* (William Cliff)

*Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille.*  
(Baudelaire)

### Vie-poésie

La vie de William Cliff est presque tout entière racontée dans ses poèmes, dont elle constitue la matière quasi exclusive. Ainsi un de ses livres majeurs, intitulé *Autobiographie* (1993), raconte-t-il son enfance et sa jeunesse<sup>1</sup>. Par la suite, et jusque dans ses derniers recueils, il est fréquemment revenu sur ces périodes, ses voyages, ses rencontres capitales (c'est encore le cas dans *Matières fermées*, son dernier recueil en date, où les figures familiales occupent une grande place). Lire Cliff, c'est lire le récit souvent fragmentaire, parfois ordonné, d'une vie envisagée sous le double signe de la franchise et de la remémoration, mais aussi sous celui d'une fusion du réalisme avec l'épopée (*Épopées* est le titre d'un recueil de 2008).

André Imberechts est né à Gembloux le 27 décembre 1940. Il est le quatrième d'une fratrie de neuf enfants (sept garçons et deux filles). Son père est médecin et dirige une clinique privée. Cliff le décrira souvent comme un homme autoritaire qui terrorisait ses enfants. Il se dépeint lui-même comme un cancre indiscipliné. Les études universitaires à Louvain sont le moyen d'échapper au milieu familial, mais se révèlent laborieuses. Le jeune André achèvera une licence de philologie romane et mènera une carrière fluctuante d'enseignant, en habitant à Bruxelles, rue Marché au charbon. Durant son temps universitaire, il a pu rencontrer le poète catalan Gabriel Ferrater, qui l'influencera beaucoup et auquel il consacre son travail de fin d'études. Les voyages, en Europe, en Asie et en Amérique, nourriront son écriture à partir des années quatre-vingts.

### Une modernité

Lorsque les premiers poèmes de William Cliff paraissent en 1973 dans le *Cahier de poésie* n° 1 chez Gallimard, sous le titre *Homo sum*, le moins que l'on puisse dire est qu'ils tranchent assez fortement sur la production de poésie ambiante, qu'elle soit belge (là d'où ils viennent) ou même française (là où ils sont publiés). Il convient toutefois de les situer pour dépasser le simple constat de cette singularité.

Le champ poétique de ce début des années septante en Belgique offre un visage passablement bouleversé : le courant néo-classique, qui y avait occupé la plus grande place durant trois ou quatre décennies, et que caractérisait notamment l'emploi du vers régulier et le recours à une thématique intemporelle, désengagée du monde, a régressé et même quasi totalement disparu<sup>2</sup> (significativement, le dernier chef-d'œuvre de cette veine, *L'Impromptu de Coye* de Gérard Prévot, paraît en 1972). Le surréalisme belge, incarné par les groupes bruxellois et hennuyer, a traversé les mêmes décennies dans une semi-marginalité volontaire puis, les principaux protagonistes disparaissant, s'est prolongé dans le post-surréalisme ludique d'une séquelle baptisée « Belgique sauvage » (les groupes et revues *Temps mêlés*, *Phantomas*, *Le Daily Bul*). Une nouvelle génération de poètes, nés dans les années trente et quarante, assume les conséquences de cette double page tournée, en fondant — enfin, pourrait-on dire — une

---

<sup>1</sup> Enfance et scolarité sont aussi racontées dans quelques chapitres du roman *La Sainte Famille*.

<sup>2</sup> Cf. Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Labor, « Espace Nord », 1998 [1982], pp. 270-286.

nouvelle modernité que l'on pourrait nommer « dialectique », pour cette raison, tout d'abord, qu'elle coïncide parfaitement avec les débuts de la phase ainsi nommée qui, dans l'histoire des lettres belges de langue française, est marquée par « le dépassement de l'alternative centrifuge-centripète, dépassement producteur de synthèses où sont cependant conservés des traits caractéristiques des deux périodes précédentes<sup>3</sup> » ; la littérature belge s'inscrit dans la littérature mondiale tout en cessant de « gommer les origines » ; en tant que champ périphérique, elle adopte à l'égard du champ dominant (la France) une position critique n'éluant plus l'affirmation ou la quête identitaires, mais assumant sa position périphérique.

Notre modernité poétique « dialectique », quant à elle — celle des contemporains de Cliff —, est contrainte de se situer face au double héritage révolu mais surplombant : le néo-classicisme, le surréalisme ; chaque poète prend position quant à la question du lyrisme, surmagnifié chez Jacques Crickillon, soumis à un contrôle permanent de la raison chez Liliane Wouters, conservé, cultivé même, mais transmué chez Jacques Izoard, Christian Hubin, André Schmitz ou Werner Lambersy, renié ou parodié chez Jean-Pierre Verheggen ou Claude Bauwens. Chacun intègre, peu ou prou, l'une ou l'autre facette de l'héritage surréaliste : ici, un certain automatisme redéfini ; là, souvent, une omniprésence de l'image construite sur l'analogie ou la surprise ; ailleurs, le jeu sur le langage ou la fantaisie ; ailleurs encore, la dérision, l'humour, la subversion ; plus loin, un engagement marqué dans le siècle et la société.

Relevons enfin que quelques poètes, issus des générations précédentes, participent à leur manière à ce renouveau, après avoir publié dès les années quarante ; ainsi la trace profonde imprimée par le surréalisme français ou René Char sur Fernand Verhesen et Philippe Jones s'associe-t-elle chez eux au déploiement d'un lyrisme aussi métaphysique que personnel. Et cette prégnance de la pensée critique marquera également l'œuvre d'un François Jacqmin ou d'une Claire Lejeune.

Dans un tel paysage, qu'en est-il du jeune William Cliff, 33 ans en 1973 ? On constate que chez lui, il n'y a point de trace d'un héritage, d'une influence ou d'une coloration surréalistes ; à cet égard, sa position est radicale : il raye purement et simplement la référence. Quant au néo-classicisme, aucune thématique basique n'en est conservée (ni l'Histoire<sup>4</sup>, ni la mythologie, ni l'abstraction), mais deux caractéristiques majeures définissent d'ores et déjà son écriture — nous y reviendrons évidemment — : d'une part la conservation du vers régulier (ce sera sa marque de fabrique la plus visible, même si dans *Homo sum* le vers libre et la prose le joutent), d'autre part un engagement lyrique appuyé — mais transmué en une poésie inédite dont, peut-être, il faut chercher les sources ou les accointances ailleurs qu'en Belgique.

William Cliff a trouvé ses modèles ailleurs, en France et en Catalogne. Il les nomme lui-même, régulièrement, dans ses poèmes. Raymond Queneau fut celui qui, lisant son manuscrit, l'a fait entrer dans l'écurie Gallimard, d'abord par la publication d'*Homo sum* en revue, puis par les premiers recueils publiés, à partir d'*Écrasez-le* en 1976. On comprend que, si choquants fussent-ils, les premiers textes de Cliff aient retenu l'attention du lecteur de

---

<sup>3</sup> Benoît Denis, Jean-Marie Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Espace Nord, 2005, p. 226 ; pour le modèle de périodisation en trois phases des lettres belges, cf. Jean-Marie Klinkenberg, « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique », dans *Littérature*, n° 44, p. 33-50 ; repris dans Jean-Marie Klinkenberg, *Périphéries Nord*, Les Éditions de l'Université de Liège, 2010, p. 33-50.

<sup>4</sup> C'est toutefois à des thèmes historiques (politiques ou littéraires) que William Cliff, tardivement dans sa carrière, consacre les trois pièces en vers qu'il a fait jouer au Théâtre 2 et publiées entre 2010 et 2017 : *Les Damnés* (sur Verlaine et Rimbaud), *T'Serclaes de Tilly*, *L'Abdication*.

Gallimard : la démarche qui se déploiera dans l'œuvre du Belge n'est pas sans évoquer le « roman autobiographique » en vers *Chêne et chien*, paru en 1937 ; en outre, leur pratique respective du vers compté et d'un registre langagier oscillant entre familiarité et trivialité peut les rapprocher. Mais c'est surtout à Georges Perros que Cliff fait référence, l'auteur d'*Une vie ordinaire*, autre poème autobiographique paru en 1957 ; dans un long poème que nous reproduisons, il a raconté la visite qu'il lui rendit en Bretagne. Même si les tonalités des deux poètes diffèrent, la forme discursive et l'emploi d'une forme métrique régulière (l'octosyllabe) trahissent la proximité du second avec l'œuvre du premier. Enfin, la grande figure tutélaire de Cliff poète est certainement, parmi les contemporains, Gabriel Ferrater, le poète catalan auquel il a rendu visite — à nouveau, maints poèmes le racontent à satiété — et qui l'« a fait être poète ».

Mais, au-delà de ces influences avouées, on peut situer plus largement l'irruption de Cliff dans le paysage poétique français du début des années septante. En France aussi, la période surréaliste s'est achevée tout en laissant un héritage encombrant qu'il s'agissait de gérer pour instaurer une nouvelle modernité qui se déclinera selon plusieurs modes. André Breton est mort en 1966 ; par son engagement politique, patriotique *et* poétique, Aragon a fondé la poésie de la résistance qui, après la guerre, évolue en une poésie lyrique, réaliste *et* engagée. La question du lyrisme, précisément, se pose à nouveau : le surréalisme, qui dans les années vingt avait prôné la table rase des poétiques anciennes, les a rejointes en tant que modèle dominant, doxique, qu'une nouvelle génération se voit amenée à métaboliser, dépasser, contester ou rejeter. De nouvelles avant-gardes se dressent, axées sur le détournement du langage, la critique des discours poétiques et autres (*TXT*, avec Christian Prigent, Jean-Pierre Verheggen, Éric Clémens), ou sur la politique et les sciences humaines (*Tel quel* avec Denis Roche et Marcelin Pleynet, *Change*, avec Jacques Roubaud et Jean-Pierre Faye). La tendance poétique des avant-gardes est à l'antilyrisme, au textualisme, à la poésie blanche, à la littéralité (Anne-Marie Albiach, Mathieu Bénézet, Jean Daive, Roger Giroux, Emmanuel Hocquard, Jean-Marie Gleize). Mais le paysage poétique ne se limite pas à ces radicalités, et maints poètes contemporains de Cliff présentent avec lui des affinités qui mériteraient d'être approfondies et permettraient de mieux situer sa singularité dans un contexte plus large. On songera à Jean Ristat et à Jacques Réda pour la prosodie régulière au service d'un lyrisme exacerbé pour l'un, tempéré pour l'autre ; à Alain Jouffroy ou Frank Venaille pour l'association du lyrisme avec le prosaïsme, à Bernard Delvaille pour l'intégration de la thématique homosexuelle, à la marque de la poésie Beat chez Daniel Biga.

La poésie de Cliff qui en 1973 s'illustre dans *Homo sum* ne possède évidemment pas toutes les caractéristiques de ces différents courants, tant s'en faut. Mais elle partage une narrativité certaines avec les unes, une tendance à la subversion avec d'autres, une certaine volonté de table rase ou de remise en cause des fins et fonctions du poème ; enfin une radicalité propre. À cet égard, significative est la coexistence de poèmes en vers réguliers et rimés avec de purs vers libres plus attendus en cette période : les seconds servent de vecteur au transfert vers les premiers de composantes d'une poétique moderne à priori incompatible avec toute portée idéologique associée jusqu'alors à la versification classique. C'est aussi et d'abord d'un contraste entre forme et fond que surgit, pour le lecteur (en 1973 comme aujourd'hui) le caractère choquant des poèmes de Cliff.

### **Le parti pris du réel**

En dépit d'une relative diversité de thématiques et de tonalités, la poésie de William Cliff est d'abord fondée sur un double socle : une poétique du moi et un parti pris réaliste. Et, pour une grande part, son originalité se trouve dans la conjonction de ces deux aspects. Certes, ses recueils offrent plus d'une exception, plus d'une déclinaison complexe ou nuancée de ces

deux prémisses, mais pour l'essentiel, tout est issu de celles-ci ; même quand aucun sujet ne s'exprime à la première personne dans un poème (par exemple dans une description naturaliste ou le portrait d'un être humain), c'est toujours et d'abord, le regard de ce sujet qui suscite le poème. Le réalisme de Cliff n'est donc jamais neutre, mais subjectif ; corollairement, son lyrisme n'est jamais désincarné, ni désengagé. La question de l'identification du poète vivant avec le sujet lyrique est nettement tranchée chez lui : c'est l'individu social appelé William Cliff qui raconte, pense et s'exprime dans ses poèmes. Toutefois, on note qu'à l'inverse, l'emploi d'un pseudonyme vient corriger cette contiguïté directe et contribue extérieurement à la séparation partielle de l'un et de l'autre : dans les poèmes un personnage s'appelle (et s'interpelle lui-même) William.

La portée de cette esthétique réaliste s'applique à différents plans qui s'entremêlent, thématique, affectif, identitaire, métaphysique, éthique, social, politique et surtout, poétique.

L'objet primordial de la poésie de Cliff est l'être humain. Cliff ne décrit pas le monde physique : si dans quelques poèmes il peut s'adonner à une certaine contemplation de la nature, c'est souvent en guise d'évasion d'un monde humain par ailleurs pesant. L'homme n'affronte pas la nature ; il s'y réfugie, moins pour la contempler qu'en manière de fuite métaphysique. Et souvent, ces passages descriptifs sont ceux où la tonalité lyrique s'exprime avec le plus d'emphase.

Par ailleurs, le langage et la pensée n'entrent en jeu qu'à travers l'expression du moi et de son affectivité. Le poème de Cliff n'a rien d'autotélique : il dit toujours une expérience, un souvenir, un affect, l'observation d'un état du monde. Par ailleurs, s'il se fait plus réflexif, c'est selon deux modes d'une même position : le locuteur s'identifie au poète en mentionnant l'acte d'écriture, en pointant le poème en train de s'écrire, ou la forme versifiée dudit poème, alexandrin ou forme fixe.

S'agissant d'un réalisme assumé, c'est au quotidien, à la vie vécue que se consacre le poème, il s'agit d'« écrire un peu les choses de la vie ». Et, de ce quotidien, c'est d'abord la banalité qui est « chantée » par le poète : « je veux ce soir dérouler devant mes yeux la chanson / banale de cette journée » (« Fausses vacances », *Homo sum*). Cliff dit la « banalité du ronron quotidien » ; il décrit des choses vécues — par lui et par les autres — et des choses vues<sup>5</sup>. Mais la banalité n'est pas absolue : « c'est de la banalité et tout est banal / pour finir. Tout est banal ? Tu le crois vraiment ? » C'est tout autant la singularité de chaque vécu qui mérite de faire poème. Et l'exception comme la banalité convergent dans la trivialité de ce qui est convoqué comme matière narrative du poème ; dès ses premiers poèmes, Cliff rapporte des souvenirs de drague, des scènes sexuelles, de lamentables conditions de vie, des destins de solitude.

### **Un parti pris éthique**

À ce stade se pose la question d'une éthique poétique : quel usage ou fonction le poème revêt-il chez Cliff ?

Le premier élément de réponse est évidemment la remémoration : nombre de poèmes sont des *révits*, par lesquels le poète fait l'anamnèse d'un passé personnel ou d'une vie autre que la sienne (« Le Messie »). On observe d'ailleurs que son œuvre se divise en périodes assez nettement définies : les trois premiers recueils ont pour thème principal l'homosexualité, narrée en anecdotes passées, puis *En Orient* et *America* ont pour objet souvenirs et impressions de voyages, puis survient l'entreprise (auto)biographique, avec *Conrad Detrez* (œuvre-pivot, évocation personnelle tout autant que biographie de l'ami disparu) puis

---

<sup>5</sup> Un exemple récent parmi bien d'autres : les sonnets 130 et 131 de *Matières fermées*.

*Autobiographie*. À partir de ce moment, les différentes veines persistent et s'entremêlent, avec une tendance à faire du poème (à forme fixe) l'équivalent d'un journal intime, davantage tourné vers le souvenir et l'autoanalyse que vers la conservation du temps présent<sup>6</sup>.

Plus précisément, ce passé élu comme matière du poème est constitué de deux sources : les rencontres, sexuelles ou non, avec les autres humains, puis l'histoire familiale et la construction progressive du sujet André Imberechts, dit William Cliff. En bref : les autres et soi (parmi les autres). Les deux questions sont liées sur un plan identitaire, social, éthique et métaphysique.

À l'égard des autres, le sujet Cliff avoue et assume une position affective double et contradictoire : sont conjointement ou alternativement affichées une misanthropie et une solidarité avec l'Autre.

L'autre est méchant, envahissant, violent : « et puis tout homme / à quatre roues est arrogant / c'est notre époque et pour longtemps ». Le sujet doit sans cesse se « souvenir de la méchanceté du genre humain », des « salauds qui pourrissent toute clarté du sentiment ». L'autre est vu et jugé comme grotesque, répugnant, hostile ; il fait parfois l'objet, surtout dans les premiers recueils, d'une satire qui donne lieu à des portraits mi-féroces (« Étudiant flamand ») mi-bienveillants (« Frau S. », « Ballade des filles du pays wallon », « Police ! »).

Mais l'autre est à la fois fui et recherché. Il est « l'un de [ses/nos] frères en la race humaine ». Et c'est d'abord l'existence, la singularité mais aussi le sort commun de l'Autre qui, notamment, justifient les voyages qui viennent nourrir l'écriture, pour partir à sa rencontre, avec la même ambivalence du « besoin de partir / pour mesurer l'insanité du monde ». Ces voyages sont d'abord marqués par une grande attention à la misère de l'autre, mais aussi au choc des cultures. Il y a du Michaux chez Cliff, en plus empathique : s'il commence le poème « Philadelphia » par l'apostrophe « à vous les Noirs ma sympathie / mais de loin », il la termine par « à vous les Noirs ma sympathie / car votre sort semblable au mien / est de ramper toute la vie / sous le talon du philistin ».

La relation à l'autre dans la rencontre suscite d'abord un regard, voire un jugement, puis un rejet ou une attraction, celle-ci se muant en un désir d'échange ou de fusion : le poète cherche à aimer, mais aussi à « s'oublier l'un dans l'autre ».

De ce problématique et difficile mouvement vers l'autre surgit la solidarité, elle-même précaire : « J'en appelle / au sens humain de l'homme à supposer que l'homme / prête à son frère encor sa débile attention. »

Cette solidarité traduit, dans l'éthos du sujet mnémotique, une conscience forte de la condition commune à l'« immémoriale chaîne humaine » : toutes les vies sont semblables — mêmes souffrances, mêmes joies, mêmes désirs :

(est-ce important qu'on colle un nom sur une vie  
entre toutes semblables comme le sont toutes  
vies humaines vécues jadis ou aujourd'hui ?)

— toutes inscrites dans la même banalité, mais aussi dans la même exception : chaque vie est unique.

Ici paraissent jouer plusieurs postulats ou hypothèses dans l'éthos poétique de William Cliff : *primo*, toute expérience individuelle, faite des mêmes souffrances, joies, désirs, serait partageable dès lors qu'elle est coulée dans la forme du poème ; *secundo*, parmi ces

---

<sup>6</sup> Cliff est ici à la fois proche et différent d'un Robert Marteau, chez qui le sonnet (en vers blancs) a cette fonction diariste, davantage consacrée à la conservation des impressions quotidiennes.

expériences, celle de l'homosexualité, même affichée dans ses aspects triviaux et explicites, est susceptible, au même titre que toute autre, de susciter, une fois dépassée une possible et prévisible répulsion, l'empathie du lecteur, posé en tant que *frère humain* :

(ô mon lecteur tu vois ? je ne t'ai rien caché : le cœur  
humain est chose étrange mais n'as-tu pas toi aussi  
de ces images ou de ces gestes ? et si cela ne t'est  
pas arrivé contemple au moins ce que ton frère endure  
qui ne saisit qu'en écrits les désirs de sa nature).

### **Une poésie métaphysique**

La condition humaine appelle à une fraternité toujours à reconstruire pour soi. À nouveau, chez Cliff, c'est bien le lecteur qui est le destinataire du poème : « Ce soir, mes frères, pensons à tous ceux qui sont seuls. » Ce qui, sur le plan poétique contribue à la dimension « engagée » de cette poésie.

Le lot de l'homme est la souffrance, la solitude et la mort : « humanité en cage qui souffre et crève ». Cliff en a conscience très tôt : « La vie est bizarre. Elle nous mène et nous mène. Nous la laissons faire car c'est elle toujours qui finit par avoir raison contre ce que nous voudrions qu'elle nous donne » (*Écrasez-le*). Notons qu'éthiquement, Cliff en vient à ressentir cette condition comme une punition : « à tout homme il faut un bol de souffrance / comme remède à son impureté » — trace d'une culpabilité ...

Ensuite, le désir d'approcher l'autre est tout entier habité par la notion de la solitude universelle :

un homme de trente ans et qui en ferait vingt trente ans  
avec enfance adolescence et bien d'autres blessures  
gémit tout seul dans sa chambre caverne il gémit sur  
du soleil crevé sur un fond d'âme qui claque au vent

Enfin, vivre est « résister à la mort » ; écrire (le poème), c'est affirmer à la fois, avec lucidité, la subordination de l'homme à sa fin (« ô mort ô mort inéluctable ») et tenter d'y échapper par l'immortalité ; à cet égard, qu'il reprenne un topos poétique ou qu'il assigne personnellement une telle fonction au poème, Cliff paraît écrire pour faire œuvre et se survivre.

La mort est également, à plusieurs reprises, conçue et projetée comme une libération : « le grand voyage libre il suffit de l'attendre / chaque jour chaque nuit plus notre temps s'avance / plus aussi se rapproche l'heure du départ ». On se souviendra que Gabriel Ferrater (Cliff le rappelle dans une séquence), s'est suicidé.

Vivre pousse à désirer « ne plus voir l'horreur d'être né sur cette terre / et d'attendre toujours que se lève le jour », et ce désir ancien remonte à l'enfance : « enfant le chant des oiseaux m'était à ce point cruel / que j'aurais voulu les chasser de tous les points du ciel / afin d'avoir la liberté d'y monter et mourir ».

### **En quête de soi**

À travers le poème et la place qu'y occupe l'homme, l'être de rencontre, « le frère humain », c'est aussi surtout soi-même que le sujet cherche à connaître et définir. La poésie de William Cliff est à cet égard inscrite dans une des lignes dominantes du lyrisme contemporain, avec pour spécificité, comme on l'a vu, que cette quête de soi s'appuie sur le récit, le quotidien, le trivial, mais aussi la solidarité humaine.

Définir son identité est d'abord questionner son appartenance : à une patrie, une région, une ville, une communauté, une famille. Tous ces niveaux traversent les poèmes de Cliff, qui, de la Belgique, « pays de malheur », fait davantage l'objet d'un dénigrement que d'un amour patriotique. À cet égard, Cliff appartient bien, à sa manière, à la période dialectique des lettres belges ; marqué par un rejet de l'intérieur (et non par un exil à la Michaux), ce poète publiant chez Gallimard assume une part non négligeable de belgitude : évocations critiques de Bruxelles, caricature d'un étudiant flamand, satire des filles wallonnes, mais aussi hommage aux ouvriers de Gembloux. Sur le plan linguistique, ce praticien du vers classique ne rechigne pas au belgicisme (dans notre choix de poèmes : *septante* et *nonante*, *une chaleur dogante*, *bander à mac*, *asteure*) au point de leur consacrer tout un poème.

Les « patries » auquel il dit un adieu perpétuel (*Adieu patries*) font donc l'objet du même amour-haine que l'humanité plus large.

Un axe plus fort d'identification du sujet Cliff est bien évidemment l'homosexualité : « *Homo sum* », clame-t-il dès le titre de sa première publication, en jouant sur les mots : être homosexuel, c'est être humain. Aussi le revendique-t-il... <oui, mais sur ce sujet aussi il est ambigu : il parle parfois de l'homosexualité en terme de « péché » : voir *Homo sum* p. 63 ou de « la plus basse concupiscence » *Marcher au charbon* p. 53. J'ai évoqué cette ambiguïté dans un article que je peux te filer.>

Enfin, on relèvera que, dans le poème, Cliff recherche une connaissance de soi par l'affirmation régulière d'un système de valeurs à la fois morales et affectives. Insistons sur ce point, car c'est une composante essentielle de la forme à la fois moderne et ancrée dans la tradition que revêt le lyrisme chez lui.

### Valeurs lyriques

Ces valeurs sont la condition de possibilité d'une vie commune dans le monde humain qui a été décrit. La première, celle dont la portée poétique est la plus grande, est l'honnêteté : le sujet Cliff se veut, avec ou sans difficulté, honnête : à l'égard des êtres rencontrés (et la conscience d'une malhonnêteté induira toujours une culpabilité et un aveu en forme de coda du poème), mais aussi à l'égard du lecteur : tout dire, ne rien cacher, s'exhiber à l'autre pour se connaître et dans le désir d'un partage, c'est être poétiquement honnête.

En outre, on l'a vu, la seconde valeur prônée par le poète sera la solidarité, qui peut devenir devoir<sup>7</sup> ou fraternité (« c'était un bel / exemple de fraternité humaine », dans « L'éclipse »). Cliff nourrit « un idéal de noblesse », laquelle peut se manifester en toute circonstance, y compris dans les amours les plus diverses : « et que ce soit pour toujours / un idéal de noblesse / la façon dont ton amour / se donnait à nos caresses » (« Un Anglais »).

Relevons encore deux dernières valeurs : la liberté s'affiche et se revendique dans le discours même de chaque poème (en raison du parti pris de réalisme, comme la valeur d'honnêteté) ; dès *Homo sum* elle fait l'objet d'une ode imitée d'Éluard, à la fin de laquelle on voit qu'elle est indissociable de la douleur et de la solitude. Quant à la transmission des valeurs anciennes à travers « le récit de la vie », elle est illustrée par la séquence d'*Autobiographie* consacrée à la Grand-mère ou par celles de *Matières fermées* où il évoque ses parents<sup>8</sup>.

En dépit de son parti pris d'un discours explicite, Cliff n'a jamais exprimé dans son poème une position politique qui fût univoque et constante. Probablement assise sur sa misanthropie

<sup>7</sup> Le mot est appliqué à l'acte solidaire d'un jeune homme secourant un vieillard, v. *Matières fermées*, sonnet 131).

<sup>8</sup> Outre les sections d'*Autobiographie* ou de *Matières fermées* où la saga familiale est racontée, Cliff prend pour objet l'histoire de son père dans *La Dodge*, où il le fait parler à la première personne.

et son humanité d'une part, sa conviction mais aussi son sens de la provocation et de la subversion d'autre part, une nette ambiguïté l'amène tantôt à défendre des positions que l'on qualifiera de « réactionnaires » (contre les ouvriers, contre les grèves, contre le clochards, contre Allende, pour la Vendée contre-révolutionnaire, pour les Conquistadors, pour Léopold III), tantôt à tirer de ses valeurs humaines un discours de solidarité et d'empathie (voir p. ex. le poème « Santa Cruz »), qui souvent n'évacue ladite ambiguïté (voir ses adresses aux Noirs dans le poème « Philadelphia »).

Entre valeurs et affects se situent quelques notions récurrentes telles que la tendresse, la pitié, mais aussi le désir, celui de l'Autre ou de la beauté des corps.

Mais à ces idéaux moraux s'oppose tout une séquelle d'affects dysphoriques, expression personnelle de l'inanité de la condition collective : la solitude, la peur de l'autre (« En attendant prenons le temps d'être sûrs que tous deux / nous n'avons pas grand-chose à craindre l'un de l'autre ») ; la douleur, la souffrance et le chagrin (« moi je n'étais qu'une veine qui saigne / une blessure une horreur un péché ») ; la Peur de la Mort (avec majuscules : « mon père a porté sur son dos jusqu'à son dernier souffle / la charge épouvantable qui a nom Peur de la Mort ») ; le sentiment de dégradation, de pourriture, de déchéance, de honte et de culpabilité ; le dégoût et l'horreur ; le pessimisme (« monde en rage / et qui court comme un sourd vers le Naufrage »), la mélancolie et le désespoir (« Alors pourquoi boire — mon âme — pourquoi tant / boire ? parce qu'avec ma jeunesse l'espoir / s'en est allé où l'on ne doit plus le revoir / sans pourtant que sa soif n'en diminue d'autant »). Il s'agit bien, pour le sujet, d'une affectivité commune à tous : « je crois que le fond de l'âme humaine est la douleur » (*La Sainte Famille*, p. 15). La vie même est un fardeau : « je la ressentais [l'existence] comme quelque chose d'inopportun qu'on m'avait imposé sans me demander mon avis » (*Ibid.*, p. 24). À ce nihilisme, le sujet Cliff ne peut, inlassablement, qu'opposer un idéalisme toujours menacé de perte (« il fut un temps où l'homme avait l'espoir / d'un beau royaume rempli de lumière ») et un précaire optimisme : « c'est tout de même merveilleux de vivre », « belle lumière de la vie / beauté de respirer ici ». C'est ici que face au Néant, le poète se réfugie dans une certaine contemplation de la nature (loin des hommes ?), nature dont il « savoure » la réalité :

et buvant le vent par toutes mes glandes  
j'en savourais l'élan jusqu'à sa moelle  
et seul allant à travers la campagne  
gonflé d'être seul à la savourer  
je regardais le grand vanneau ramer  
avec puissance et traverser l'espace  
tant qu'il se dérobe à mon regard et  
plonge aux lointains de son regard sagace

### **Une poétique formelle**

On l'a vu, tout concourt à dessiner chez Cliff une poétique de l'explicite : il veut tout dire, ne rien cacher au lecteur, confesser ses fautes, chanter le désir et la beauté, explorer la condition humaine, dans la solitude, la déchéance, la douleur et la honte. En dehors des valeurs humaines et d'un idéal dont le deuil est toujours à faire, l'écriture ne postule aucune vérité supérieure, supposée ou sous-entendue. Enfin, elle tend à déplier le réel et la pensée en évitant autant que possible tout implicite.

Cliff est le poète le moins mallarméen qui soit : il ne suggère pas, il montre, il exhibe même. Il prône la précision en poésie, non le flou : « la vigueur l'âpreté le resserré / le sens exact des mots disant les choses ». Une métaphore dit bien ce principe esthétique assigné au langage



poétique : « la beauté du vrai parler surgit comme un beau sexe ». Est-ce à dire que tout langage est sexuel, singulièrement la langue du poème ?

Précisément, la thématique sexuelle, dès le début, est explicite : gestes et pratiques sont décrits dans le détail, au risque (ou dans le but ?) de choquer le lecteur ou de le lasser. Outre la volonté de subversion qui peut nourrir cette constante — subversion de la poésie autant que des conventions sociales — on pourrait y voir une application de la leçon de Baudelaire — leçon de modernité, donc — qui dans « Une charogne » avait posé la possibilité d'une beauté moderne issue de la laideur et de l'horreur.

Par cette poétique, Cliff a adopté une position située à la fois à distance du lyrisme renouvelé tel qu'il s'est fait jour dans les années soixante et septante en Belgique, et de l'antilyrisme français ; chez Cliff, il n'y a disparition ni du sujet lyrique, ni de l'auteur, ni du chant.

Car le poème conserve les formes mêmes de la poésie traditionnelle, celles que dadaïsme, surréalisme et d'autres avant-gardes, avaient voulu abolir. Hormis quelques exceptions dans ses premiers recueils (prose et vers libre), Cliff pratique et affiche un usage exclusif du vers régulier, marque de la poésie classique et de la sienne, avec au premier chef l'alexandrin, mais aussi le vers de quatorze syllabes qu'il a contribué à introduire dans la poésie formelle du XX<sup>e</sup> siècle (comme Jacques Réda) et le décasyllabe. C'est que, de la poésie classique, il emprunte aussi les formes fixes : ballades à la Villon, laisses de Marguerite de Navarre, et surtout deux formes qui ont ses faveurs : le dizain et le sonnet ; le premier, le dizain de décasyllabes, a été emprunté à la *Délie* de Maurice Scève pour la rédaction de la vie de *Conrad Detrez* ; il servira aux livres d'inspiration diariste tels que *Journal d'un innocent* ou *Le Pain quotidien*. Le second est classique ; une de ses sources peut être les sonnets de Shakespeare, que Cliff a traduits et dont nous donnons quelques exemples dans notre choix. Dans cette reprise des formes canoniques, Cliff innove ; ainsi use-t-il du sonnet, qui généralement est un poème autonome, pour le récit suivi de son *Autobiographie* (avec parfois une phrase qui se poursuit d'un sonnet à l'autre).

Cliff sait et assume que « comme l'a dit Raymond Queneau / littérature est très factice », c'est-à-dire, aussi, composée dans une forme bien définie. La fabrique du poème, sa condition formelle, entrent littéralement dans le discours poétique, le poète mentionne la forme et la commente, citant ici ses modèles (Scève, Shakespeare, Marguerite de Navarre, Perros), tantôt soulignant la fonction ou l'effet de cette forme régulière.

Il revendique :

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 continuer  
de cheminer dans cette marche à pieds.

« Ah ! qu'est-ce qu'aujourd'hui écrire en vers ? » demande-t-il. C'est, littéralement, écrire au/le rythme du monde, celui-là même qui fait la matière de son poème : « j'écoute mon vers / rouler au son du métro dans la terre ». Le vers est une « marche à pieds ». Encore faut-il, pour un poète qui compte les syllabes, forger son propre rythme. Le vers de Cliff, très souvent, entretient avec la phrase une relation complexe et subtile de coïncidence, de décalage ou d'extension. La phrase dépasse le vers, l'englobe ; elle tend à imiter le cours du réel, de la vie ou de la pensée (un exemple dans notre choix : le premier poème d'*America*). À cette

dialectique subtile du vers et de la phrase contribue souvent la périphrase, par laquelle une notion qui aurait pu être simplement nommée est développée sur un, deux ou trois vers ; on observe que ce qui pourrait passer pour une cheville est généralement le lieu d'une implication oblique, affective ou morale, du sujet lyrique<sup>9</sup>.

Enfin, le vers, quand il n'est pas extensif et sinueux mais bien circonscrit, peut prendre un tour de proverbe ou soutenir la métaphore : « l'hôtel de l'Espérance est un cruel hôtel » ; « les lits étaient refaits comme on refait le monde ».

Chez Cliff, le poème n'est pas un discours artificiellement situé hors de la langue, de l'histoire et de ses conditions de production (l'écriture<sup>10</sup>) ; il est inscrit dans une vie humaine, il procède d'un acte physique, il est issu d'un corps autant que d'un esprit ; il est plongé dans une société et dans un réseau de relations. À cet ancrage multiple, la forme régulière, sagement modernisée et individualisée par Cliff, contribue aussi. Dans sa modernité, elle situe l'œuvre dans une tradition abondamment nommée, sous forme d'hommages, de mentions formelles ou d'intertextualité<sup>11</sup>. Rappelons ou citons Scève pour la métrique, Shakespeare pour le sonnet, mais aussi les amours homosexuelles, Chateaubriand<sup>12</sup> pour la découverte de la littérature et de ses pouvoirs, Baudelaire pour la modernité mais aussi la forme, Prévert, Queneau pour la proximité, et bien sûr Perros et Ferrater.

## Conclusion

Au-delà de la provocation, de l'abjection entretenue et offerte au lecteur, de l'esthétique réaliste, l'œuvre de William Cliff, marquée par une forte cohérence et une grande continuité, se distingue essentiellement par la refonte du lyrisme, la réactivation de ses fondamentaux, mais aussi leur exacerbation. L'écriture poétique se fonde sur une tradition, sur un art de l'écriture, qui ose fondre chant et prosaïsme, sur une éthique qui mêle et confronte idéalisme et pessimisme.

Une poétique de l'explicite et de la transparence s'est creusée sur les plans les plus universaux et les plus intimes qui fussent possibles. Cliff assume l'identification complète du sujet lyrique avec le poète, sans pour autant éviter toute mythification ou toute expansion épique ; métaphysique, elle puise dans la prise en compte de la condition humaine partagée sa légitimité discursive ; elle place l'affect et la valeur morale au centre de la matière à couler dans le poème. Au croisement de ces dimensions sociale et individuelle se situe la sexualité, qui en devient un des points saillants de l'œuvre, au point d'occulter trop souvent les autres composantes, tout aussi profondes, que nous venons de citer. Lire les descriptions sexuelles

---

<sup>9</sup> Quelques exemples dans notre choix : « les bateaux / prennent le large et plongent dans / la ligne là-bas qui sépare / la mer d'avec le ciel amer » ; « on n'est jamais certain qu'un bateau reviendra / quand il commet sa tôle à l'élément humide » ; « sans craindre que le soleil dans le bleu du ciel / n'arrêtât le charroi de son bel appareil / ni que la nuit ne vînt éteindre sa lumière » ; « le retour des prisonniers restés en Allemagne / et qui s'étaient fort empressés de represser leurs femmes / leur donnant maintes fois du ballonnement dans leur ventre / et au bout de neuf mois l'occasion de rouvrir leurs jambes » ; « comment au feu vous la faisiez recuire / et puis trempiez la lame afin que bien / elle résiste aux usages qu'exige / un couteau qui doit faire son chemin ».

<sup>10</sup> À cet égard, on ne résistera pas à la tentation de citer un des passages les plus marquants de ce type d'intrusion du moment de l'écriture dans le poème, une parenthèse introduite dans *Conrad Detrez* et qui ramène le récit à son temps de production : « (j'ai embrenné le fond de ma culotte / pour ne vouloir quitter mon écriture / un pet lâché de manière un peu forte / me rappelle aux devoirs de la nature... [...]) ».

<sup>11</sup> Un exemple, outre le poème inspiré de « Liberté » d'Éluard déjà cité : « La séance dura ce que durent les roses : / l'espace d'un crachat », d'après Malherbe.

<sup>12</sup> « Un jour j'eus la révélation de la littérature / dans le récit que fait Chateaubriand de son enfance / de la terreur qu'il eut devant son père et de sa dure / condition d'enfant à Combourg. »

qui jalonnent l'œuvre prend un sens approfondi lorsqu'on les replace dans cette poétique globale.

Parmi toutes les références que l'on peut assigner à cette poésie, celle de Baudelaire est certainement la plus puissante. Cliff est un poète essentiellement baudelairien : sa mélancolie est splénétique ; sa modernité repose sur la production d'une beauté nouvelle tirée du malheur ou de l'abjection ; le poète nomme notre guignon commun ; il nourrit pour son lecteur une fraternité ambiguë ; il prête à la forme une attention qui, loin de viser la perfection de l'expression, laisse une place jusque dans le cœur même des vers et des phrases, à la présence physique de celui qui parle, qui écrit — une poétique de l'imperfection maîtrisée.

De nombreux vers de William Cliff peuvent, sans en avoir l'air, lui servir d'art poétique. Chacun dit un aspect de son engagement dans l'écriture et dans la vie. Citons-en quatre en guise de conclusion et d'ouverture à la lecture :

Alors je n'ai plus qu'à écrire ma manie  
en espérant qu'en l'écrivant elle se calme

et

mais bien qu'il soit passager le poète  
doit continuer à chanter sous la nue

## **Bibliographie**

- Homo sum*, Gallimard, in *Cahier de poésie 1*, 1973.  
*Écrasez-le*, Gallimard, 1976.  
*Marcher au charbon*, Gallimard, 1978.  
*America*, Gallimard, 1983.  
*En Orient*, Gallimard, 1986.  
*Conrad Detrez*, Le Dilettante, 1990.  
*Le Pain austral*, Éditions Tétras Lyre, 1990 (proses).  
*Fête Nationale*, Gallimard, 1992.  
*Autobiographie*, La Différence, 1993.  
*Journal d'un Innocent*, Gallimard, 1996.  
*L'État belge*, La Table Ronde, 2001.  
*Adieu patries*, Le Rocher, 2001.  
*La Sainte Famille*, La Table Ronde, 2001 (roman).  
*Le Passager*, Le Rocher, 2003 (roman).  
*Passavant la Rochère*, Virgile, 2004.  
*La Dodge*, Le Rocher, 2004 (roman).  
*L'Adolescent*, Le Rocher, 2005 (roman).  
*Le Pain quotidien*, La Table Ronde, 2006.  
*Immense Existence*, Gallimard, 2007.  
*Épopées*, La Table Ronde, 2008.  
*Les Damnés*, Poème 2, 2010 (théâtre).  
*U.S.A. 1976*, La Table Ronde, 2010 (roman).  
*Les Damnés*, version intégrale, Poème 2, 2014 (théâtre).  
*T'Serclaes de Tilly*, Poème 2, 2014 (théâtre).

*Amour perdu*, Le Dilettante, 2015.  
*L'Abdication*, Poème 2, 2017 (théâtre).  
*Au nord de Mogador*, Le Dilettante, 2018.  
*Matières fermées*, La Table Ronde, 2018.

**Traductions**

Gabriel Ferrater, *Poème inachevé*, Ercée, 1985.  
Brane Mozetič, *Obsedenost / Obsession*, Aleph et Éditions Geneviève Pastre, 1991.  
Jaime Gil de Biedma, *Un corps est le meilleur ami de l'homme*, Le Rocher, 2001.  
Gabriel Ferrater, *Les Femmes et les Jours*, Le Rocher, 2004.  
Shakespeare, *Les Sonnets*, Éditions du Hazard, 2010.  
Shakespeare, *Hamlet*, Éditions du Hazard, 2011.  
Dante, *L'Enfer*, Éditions du Hazard, 2013 ; La Table Ronde, 2014.