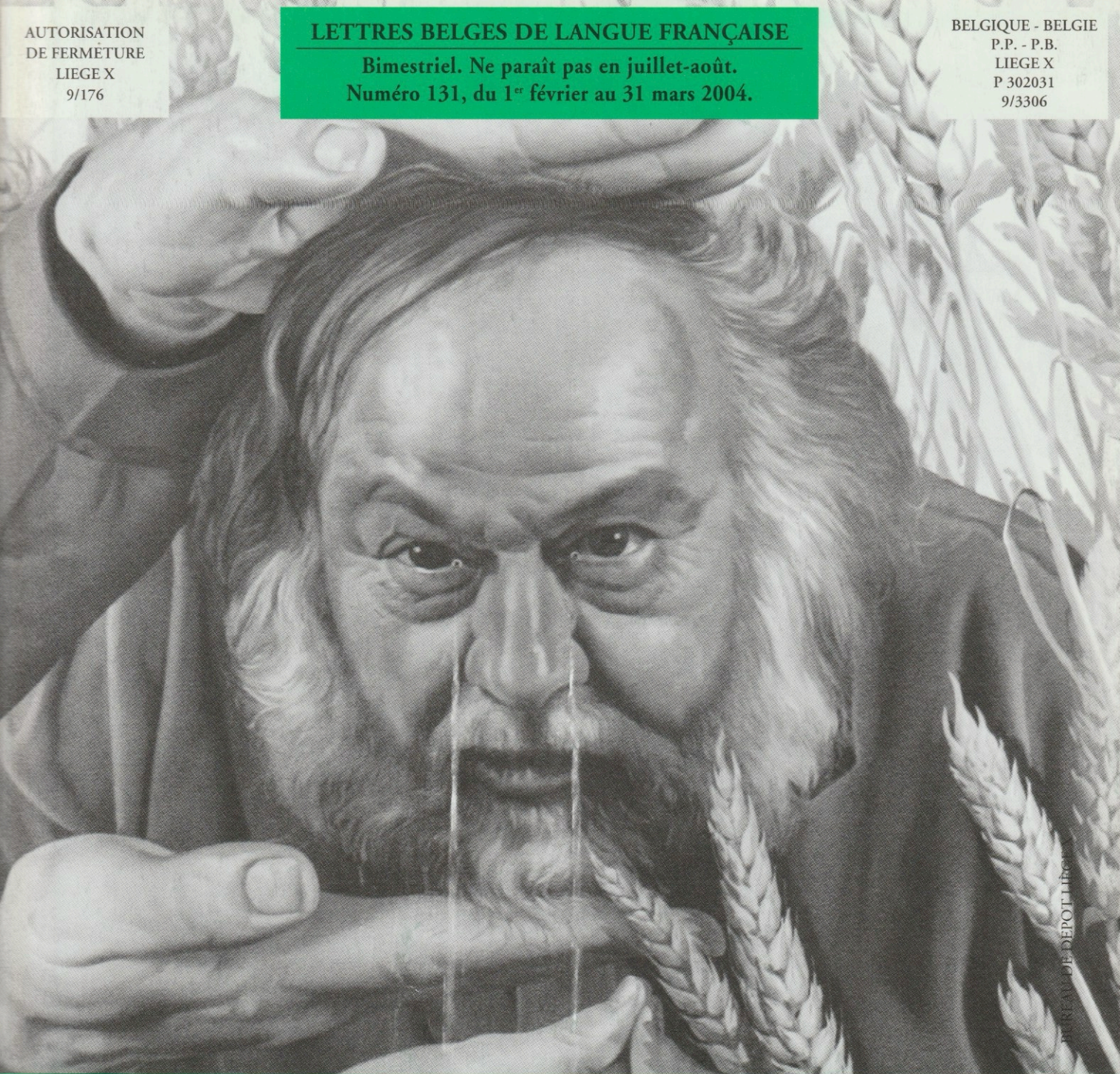


AUTORISATION
DE FERMÉTURE
LIEGE X
9/176

LETTRES BELGES DE LANGUE FRANÇAISE

Bimestriel. Ne paraît pas en juillet-août.
Numéro 131, du 1^{er} février au 31 mars 2004.

BELGIQUE - BELGIE
P.P. - P.B.
LIEGE X
P 302031
9/3306



BUREAU DE DÉPÔT LIEGE X

LE CARNET *et* LES INSTANTS

Jean-Pierre Verheggen : les mots, le corps, la mort

En ce début d'année 2004, Jean-Pierre Verheggen sort deux nouveaux recueils : *Du même auteur, chez le même éditeur* (en l'occurrence Gallimard), et, au Rocher, *Gisella*, hommage à sa femme récemment disparue. Ces deux livres ne se ressemblent guère : le premier est drôle, le second émouvant, mais, chacun à sa façon, ils constituent à la fois un aboutissement et un renouvellement de l'œuvre. Belle occasion pour le *Carnet* de se pencher sur celle-ci.

Nom : Verheggen. Prénom : Jean-Pierre. Lieu et date de naissance : Gembloux, le 6 juin 1942. État civil : marié depuis 1961 avec Gisella Fusani. Signes particuliers : poète connu pour ses calembours en cascade, sa langue carnavalesque et ses propos provocateurs, qui lui ont valu d'être qualifié de pornocrate scatologique. A publié son premier recueil, *La Grande Mitraque*, à Bruxelles en 1968. Autres publications remarquées : *Le degré Zorro de l'écriture* (1978, réédité dans la collection de poche Espace Nord), *Divan le terrible* (1979), *Vie et mort pornographiques de Madame Mao* (1981), *Putabères, putains* (1985) et *Stabat Mater* (1986, ces deux derniers titres sont repris dans un autre volume Espace

Nord), *Artaud Rimbur* (1990), *Les Folies-Belgères* (1990), *Ridiculum vitae* (1994), *On n'est pas sérieux quand on a 117 ans* (2001)... Activité : membre, depuis 1969, du groupe TXT, dernière avant-garde poétique française digne de ce nom, qui regroupe, entre autres, Christian Prigent, Yves Froment et Éric Clemens. Marottes : lit ses textes en public avec fougue et invente des mots tels que « langage », « enfernité », « insouciant », « excréman » ou « mamanque »...

Le poète du corps

La notion d'« écriture du corps » semble aujourd'hui dépassée : elle a si souvent servi à décrire, de façon floue, des poétiques très diverses qu'elle s'avère en général inutile. Dans le cas de Jean-Pierre Verheggen, pour une fois, elle veut vraiment dire quelque

chose. Christian Prigent réfléchit, au cœur de ce dossier, à la manière dont il faut entendre le mot « corps » dans ce contexte : il reste à redire, après d'autres, pourquoi l'écriture de Verheggen est particulièrement corporelle. Trois raisons au moins justifient ce jugement. D'abord, au niveau thématique, le corps et ses fonctions occupent une grande place dans ses poèmes. Et il s'agit souvent du corps de l'écrivain, mis en scène avec ironie, par exemple dans *Ridiculum vitae* (avec les sections « Portrait de l'Artiste en Al Bacino du Bassin », « Portrait de l'Artiste en grosse Môme Piaf » ou « Portrait de l'Artiste en Sculpture Grecque »). Ensuite, au niveau théorique, Verheggen commente lui-même ses textes en ce sens : ceux-ci seraient liés non à ses « tripes » (fausse notion qu'il rejetait déjà dans *Le degré Zorro de l'écriture*) mais à son appareil digestif. Tel

est en tout cas le sujet de « Miséréré », la troisième partie de *Stabat mater*, où il compare son bas-ventre à un utérus. Il y évoque aussi ses lectures-performances : nous voici à la troisième raison. Nombre de lecteurs de Verheggen sont d'abord ses auditeurs. La plupart de ses poèmes sont écrits pour être lus à voix haute. Aussi, pour peu qu'on l'ait entendu une fois, dès que l'on ouvre un recueil de Verheggen, on entend sa voix, on voit son corps, son énergie, ses ron-deurs, sa barbe, sa tignasse...



Jean-Pierre Verheggen à la présentation des Folies belgères, en compagnie de son editrice du Seuil et de Jean-Marie Klinkenberg, Liège, Cirque Divers, 1990. Photo Gielen.

de déconstruction du sens, pour se concentrer sur le seul calembour, qui occupe chez lui la place royale réservée d'ordinaire à la métaphore. Par ailleurs, la matrice autour de laquelle se construisent les textes devient, de recueil en recueil, de plus en plus manifeste (ainsi les « Portraits de l'Artiste en... » de *Ridiculus vitiæ*). Enfin, les thématiques se concentrent elles aussi, allant toujours d'une part, vers un approfondissement de l'art poétique à la Verheggen, et, d'autre part, paradoxalement, vers l'autobiographie, même si c'est une autobiographie corporelle, une autobiographie du signifiant, tout entière vouée à la remise en cause d'un genre.

Le calembour et la mort

Nous en arrivons ainsi naturellement aux deux derniers recueils, qui poursuivent chacun à sa façon cette évolution. *Du même auteur, chez le même éditeur* est peut-être le plus drôle des livres de Verheggen. Le plus ludique : chaque texte semble être écrit uniquement pour le plaisir des jeux de langage. S'y bousculent en nombre les pastiches (de Duras ou du sabir des *tops managers*), les calembours (« Quand James dîne, Campbell soupe », les mots-valises (il est « Tintinter-dit » de...), les détournements de phrases célèbres ou de proverbes (« Quand on veut noyer son chien, on est mordu », les fausses traductions (« Vamos a la playa » = « Nous irons tous dans la Pléiade »), (comme « Le cimetière marin » de Valéry : « des colombes qui marchent on n'en connaît pas des masses »). Tous ces jeux sont classés par thèmes et des sous-titres indiquent, de manière plus ou moins explicite,

voire, pour reprendre un autre de ses mots-valises, avec « Rimbaudelaire » (*Ridiculus vitiæ*). Ses multiples expériences de déconstruction des formes, son travail sur le signifiant (la chair des mots), sur la disposition typographique des vers, sur le métissage des registres langagiers, les thématiques, parfois très choquantes, qu'il aborde (notamment le corps matériel démythifié crûment dans *Sabat mater*), l'aspect réflexif de nombre de ses textes, qui s'apparentent souvent à des arts poétiques (« hard poétique », comme il l'écrit dans *Artand Rimbur*), sa participation active à TXT, d'autres caractéristiques encore permettent en effet de l'inclure dans la prestigieuse filiation de la modernité. Et il en est un des aboutissements dans la mesure où, sur le terrain qu'il s'est choisi, celui du signifiant, du calembour, il est allé jusqu'au bout de son exploration : il est facile d'imiter Verheggen, de brasser les niveaux de langues et de multiplier les jeux de mots, mais il paraît impossible de le dépasser, d'en faire plus que lui.

Il n'est évidemment pas le seul « aboutissement » : ce n'est pas un hasard si Prigent cite ici le nom de Denis Roche. Mais, tant dis que Roche demeure réservés à des lecteurs endurcis, Verheggen, en tout cas le public, est accessible à (presque) tous.

.. Ou, du moins, l'est-il devenu. Christian Prigent, retraçant rapidement, dans les pages qui suivent, le parcours de son ami, y voit prendre cette éclairante vue d'ensemble afin de remarquer que, dans la troisième période, Verheggen resserre son travail technique, abandonnant les stratégies de brouillage et

Le caractère oral de l'œuvre conduit irrésistiblement à une question embarrassante : les textes de Verheggen survivront-ils à son corps ? Nous n'en savons rien, bien entendu, mais il serait dommage qu'il en soit autrement. Car Verheggen est un repère dans l'histoire de la littérature récente, tant en ce qui concerne la poésie belge que la française.

Belge, son œuvre ne se prive pas de l'être, jusque dans le titre de ses *Folies-Belges* et, un peu partout, avec ses multiples clin d'œil goguenards à la BD, à la littérature belge, au cyclisme, au folklore, à la famille royale... Elle l'est aussi par le recours fréquent à la langue « vernaculaire » rhéggén (« *Sabat mater* », c'est-à-dire à un wallon personnel : « Dégagez la langue belge cachée sous votre belle langue », déclare-t-il dans *Ridiculus vitiæ*. Toutefois, il ne s'agit nullement pour lui d'affirmer une identité claire, pleine d'elle-même et autosatisfaisante. Sa belgitude est ironique : en cela, il est sans doute, avec Pierre Mertens, le meilleur exemple de la troisième phase de l'histoire de nos lettres, la phase dite « dialectique », qui problématise consciemment la question de l'identité belge, et qui suit la phase « centripète » (1830-1920), où se construit une identité artificielle autour du mythe de la nordicité mêlée à la latinité, et la phase « centrifuge » (1920-1970), où les écrivains belges faisaient semblant d'être français¹.

Quant à la poésie française, Jean-Pierre Verheggen s'y inscrit en point de chute : il est un des aboutissements de la modernité poétique, celle qui commence avec Rimbaud,

les règles ludiques qui vont être appliquées. Autre élément allant dans le sens de la lisibilité : certains jeux de mots sont soulignés, voire expliqués, ce qui, sauf erreur, est neuf chez Verheggen : « Zarathoustro (beaucoup trop) » ou « [...] Swann et son ver — le ver à Swann, quoi ! [...] ». Le lecteur est toujours noyé sous la déferlante incessante, mais il n'est plus perdu, comme il pouvait l'être dans *Le degré Zorro de l'écriture* ou dans *Pubères putains*.

La thématique qui relie l'ensemble est d'abord et avant tout la littérature. *Du même auteur, chez le même éditeur* peut se lire, à nouveau, comme un art poétique : le titre fait d'ailleurs d'emblée penser à une réflexion du texte sur lui-même, ou du moins sur ce qui l'entoure. Mais il est aussi beaucoup question d'autres écrivains : des anciens comme Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Duras, Jarry, Gracq (appelé ici « le beau-père du gendre de Poirier ») ou des contemporains comme Prigent, Gunzig, Logist, Benoziglio ou Noël Godin.

Dans les dernières pages, toutefois, le discours change de ton et le thème de la mort se superpose au discours sur la littérature : « Ainsi donc nous mourrons peut-être un jour simplement de la mourir comme on disait jadis. »

Cela n'étonnera en rien les lecteurs de Verheggen. Jean-Marie Klinkenberg le notait en 1991 dans la « lecture » de *Pubères, putains* en Espace Nord : « Derrière l'inoffensive image d'un Verheggen rigolo se cache un Verheggen tragique. Chacun de ses textes ne parle-t-il pas de la mort, de sa mort ? »

Gisella Fusioni

Gisella, qui paraît au Rocher, parle aussi de la mort, mais pas de la sienne : de celle de la femme qu'il a aimée sa vie durant. Qu'il aime et qui l'aimait, si l'on en croit son texte, depuis l'âge de douze ans. Cette fois, c'est la part autobiographique de l'œuvre, ténue jusque-là, qui s'exprime pleinement à travers un texte émouvant et juste.

Dès que l'on feuillette le livre, sa dimension intime saute aux yeux : de nombreuses photos, très belles, nous montrent Gisella à différentes périodes de sa vie. Le contrat de lecture est donc limpide. De plus, ces photos servent à plusieurs reprises de support à la mémoire et aident le poète dans sa reconstruction biographique, même si une seule d'entre elles est directement commentée. À certains endroits, au contraire, les photographies présentent un décalage avec



Gisella Fusioni.

le texte : l'éclat de la beauté de la jeune femme d'hier contraste, dans les premières pages, avec le récit de la maladie qui l'a emportée. D'où une émotion forte, presque un malaise, dont le lecteur ne peut se départir aisément.

Il s'agit là d'une ouverture dans l'œuvre, peut-être d'un tournant. En tout cas, *Gisella* n'est ni un accident ni un livre à part. S'il semble écrit dans une sorte d'urgence émotionnelle et s'il répond d'abord, hélas !, à un drame personnel réel, ce recueil de deuil s'inscrit dans la trajectoire poétique de Jean-Pierre Verheggen à plus d'un égard.

On y retrouve en effet ses grands thèmes. La mort. La matérialité exhibée du corps à la fois aimé et désacralisé. Et, plus timidement, la littérature (à travers les lectures de Gisella).

Ensuite, *Gisella* était déjà présente dans *Ridiculum vite*, notamment dans une fausse traduction (« Magister dixit / Ma Gisèle l'a dit ») et, plus longuement, dans le chapitre intitulé « Lettre d'amour à Gisella Fusani (Éloge de la lettre d'amour) ».

Enfin, en ce qui concerne son écriture, le poète est certes moins tonitruant et moins drôle que d'ordinaire, mais il est fidèle à lui-même et impose toujours au langage les torsions les plus audacieuses. Les calembours jouent comme d'habitude un rôle déterminant dans l'économie du texte : preuve, si besoin est, que leur fonction n'est pas seulement de faire rire. Et il arrive que ces jeux de mots soient osés, même si, une fois n'est pas coutume, Verheggen s'en excuse un peu. Ainsi, à propos du traitement médical subi par Gisella : « Cette impression, mon amour, qu'on te vidait à la petite

cueiller à panade ! / Schihérázade ! / Ou mieux : Chierázade, si on peut, de rage, me le concéder ! »

Verheggen écrit du Verheggen parce que telle est la seule réponse possible, pour lui, à la disparition de Gisella, à la « djissparation » : « Je voudrais simplement écrire : j'écris, / j'écris à Gisella, / c'est mon travail, / je suis écrivain à Gisella ».

Le livre, qui tient du portrait, de l'évocation et aussi, ça et là, du récit, s'achève sur un ultime calembour, un calembour émouvant, portant sur le nom Gisella Fusani et mimant dans sa construction même l'idée qu'il exprime : « ô Gisella Fusioni / je fonds et meurs ainsi en toi qui revis ! »

Laurent Demoulin

Jean-Pierre VERHEGGEN, *Du même auteur, chez le même éditeur*, Gallimard, 2004 ; *Gisella*, Editions du Rocher, coll. Anatolia, 2004.

1. Pour plus de renseignements sur ces trois phases, voir la préface de *L'histoire de la littérature belge* de Bertrand, Biron, Denis, Gruzman récemment parue chez Fayard...