

Faculté de philosophie, arts et lettres

***Langage, poétique et politique chez
Jean-Pierre Verheggen***

Auteur : Eline Jacques

Promoteur(s) : Pierre Piret

Année académique 2023-2024

Master en langues et lettres anciennes et modernes, à finalité
spécialisée : sciences et métiers du livre

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à adresser ma gratitude aux personnes ayant contribué à l'élaboration de ce mémoire qui représente l'aboutissement de six années d'études.

Je souhaite adresser mes remerciements à :

Monsieur Pierre Piret, promoteur de ce mémoire, pour ses conseils avisés, ses partages de documentation, sa disponibilité et sa bienveillance.

Mesdames et Messieurs les lecteur·rice·s, pour l'attention qu'ils porteront à mon travail.

Mesdames et Messieurs les professeur·e·s de la faculté de Philosophie, arts et lettres de l'Université Catholique de Louvain, pour leurs enseignements transmis avec passion, qui m'ont formée tout au long de mon cursus universitaire.

Mes camarades de latin-français, dont l'amitié précieuse a accompagné mon parcours académique. Je les remercie pour leur entraide, leur soutien et leurs encouragements qui m'ont aidée à finaliser ce parcours de la meilleure des manières.

Ma famille, qui a toujours cru en moi et m'a soutenue tout au long de mon parcours universitaire.

À toutes et à tous, merci infiniment.

Table des matières

1. INTRODUCTION	3
1.1. Biographie de l’auteur	8
1.1.1. Enfance	8
1.1.2. Amours et formation	9
1.1.3. Débuts en écriture et aventure TXT	9
1.1.4. Reconnaissance	11
1.2. Problématique	12
2. PARTIE I — La norme : confrontation avec l’imaginaire linguistique	16
2.1. Dénonciation	17
2.1.1. Rapports de langage et rapports de pouvoir	17
2.1.2. Variétés illégitimes et insécurité linguistique	19
2.1.3. Domination sociale et langagière de la bourgeoisie libérale : appropriation symbolique	24
2.1.4. La littérature et la poésie face à l’insécurité	30
2.2. Déjouer la norme par le carnavalesque	33
2.2.1. Renversement	35
2.2.2. Dialogisme et abolition des hiérarchies	45
2.2.3. Le cycle de la mort et de la vie	51
3. Partie II – L’ordre symbolique et l’arbitraire du signe : affronter la structure du langage	59
3.1. Dénonciation	62
3.1.1. Du manque du langage	63
3.1.2. De l’aliénation par le langage	74
3.2. Tricher la langue avec la littérature	86
3.2.1. Pulsions	87
3.2.2. Equivoque	96
3.2.3. Fiction politique	105
4. Conclusion	116
5. Bibliographie	119
6. Annexes	124
6.1. Annexe n°1	124
6.2. Annexe n°2	125
6.3. Annexe n°3	126

1. INTRODUCTION

Comme annoncé dans notre titre, ce mémoire portera sur le langage, la poétique et la politique chez Jean-Pierre Verheggen (1942-2023). À travers l’articulation de ces trois thématiques qui traverseront l’ensemble de notre démonstration, nous montrerons comment cet auteur cherche à subvertir, dans sa poétique, les rapports de pouvoir politiques inhérents au langage, tout en tentant de se libérer de l’emprise exercée par la langue. Pour ce faire, il est essentiel de commencer par définir chacun de ces termes, afin de comprendre au mieux leur importance et leur interconnexion dans notre analyse.

Commençons par le langage, qui est le premier terme de notre titre, car il supporte l’ensemble de notre démonstration. En effet, la poésie, en tant qu’art verbal, manipule le langage. Dans l’œuvre que nous étudions, elle l’utilise pour dévoiler les dynamiques politiques qu’il engendre, dans le but de les transcender. Jean-Pierre Verheggen expose ces rapports entre langage et politique pour démontrer que le langage n’est pas neutre comme il le paraît. En exposant ce lien, il montre que toutes nos interactions sociales, médiées par le langage, sont influencées par les lois qui le régissent. Gouvernant également notre pensée et notre inconscient, le langage structure notre être et véhicule des idées et des effets de sens auxquels il nous est impossible d’échapper. C’est pourquoi l’auteur tente d’y résister, afin de donner voix à la singularité du sujet et de permettre à celui-ci d’échapper, ne serait-ce que le temps de l’écriture, à cette dimension oppressive inhérente au langage.

Examinons en premier lieu la définition qu’en livre le *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi). Ce dictionnaire propose une vision riche et nuancée de ce concept, avec une première définition qui caractérise le langage vu à la fois en tant que faculté et en tant que système :

Faculté que les hommes possèdent d’exprimer leur pensée et de communiquer entre eux au moyen d’un système de signes conventionnels vocaux et/ou graphiques constituant une langue¹.

Cette définition du terme « langage » dévoile sa complexité en intégrant les notions d’« expression de la pensée », de « communication », de « système » et de « langue ». Elle

¹ « Langage », dans : *Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?43;s=3058255545;r=1;nat=;sol=0;> (consulté le 01/08/2024)].

suggère que le langage permet non seulement de transmettre des idées et des émotions, mais aussi de communiquer, soulignant son rôle crucial dans nos interactions sociales et le pouvoir qu'il exerce dans nos relations interpersonnelles. Insister sur sa dimension systémique est particulièrement important, surtout lorsque nous en examinerons la dimension oppressive, car ce système est un classement, « et que tout classement est oppressif »², comme le souligne Roland Barthes. Enfin, il est essentiel de distinguer « langue » et « langage ». Cette définition suggère que le « langage » est le système de signes qui constitue la « langue ». Pour reprendre les mots du sémiologue français, « le langage est une législation, la langue en est le code »³.

Ensuite, nous avons inclus le substantif « poétique » dans le titre de notre mémoire. Selon le Larousse, ce terme désigne :

1. Traité de versification et de poésie ; art poétique.
2. Système poétique d'un écrivain, d'une époque.
3. Activité critique qui s'applique à comprendre le fonctionnement de l'écriture poétique⁴.

Ce dictionnaire considère en premier lieu le terme « poétique » en tant que « traité de versification et de poésie », ce que précise le *Trésor de la langue française* par « ouvrage didactique réunissant un ensemble de règles pratiques concernant la versification et la composition des divers genres de poésie »⁵. Cela implique l'inscription d'un certain modèle à suivre en matière de poésie. Or, bien que les textes de Verheggen ne se présentent pas sous la forme d'un manuel didactique réunissant un ensemble de règles à suivre, ils peuvent néanmoins être perçus comme l'exposition pratique d'une « poétique » en tant que « système poétique d'un écrivain ». La chercheuse Anne-Christine Royère illustre cette idée en affirmant :

Déroutant le lecteur, les cavalcades de calembours des textes de Verheggen sont aussi des exposés en acte de l'art de la composition et du style poétiques, soit des arts poétiques⁶.

Donc, étudier la « poétique » de Verheggen dans ce mémoire revient non seulement à examiner sa pratique et à comprendre le fonctionnement de son écriture poétique, mais aussi à analyser

² BARTHES Roland, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ Poétique, nom féminin », dans : Larousse.fr, [en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/po%C3%A9tique/61965> (consulté le 02/08/2024)].

⁵ « Poétique, subst. fém. », dans : *Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?16;s=2439922110;r=1;nat=;sol=7;> (consulté le 02/08/2024)].

⁶ ROYÈRE Anne-Christine, « “Hard poétique” de Verheggen : un “rap de fort vieux schnock” ? », dans : AZÉRAD Hugues, KELLY Michael G., PARISH Nina, WAGSTAFF Emma (éds), *Chantiers du poème*, Oxford, Peter Lang, « Modern French Identities, n°104 », 2013, p. 287.

les revendications qu'il fait à travers celle-ci. Effectivement, sa poétique peut être étudiée à la manière d'un manifeste, visant à définir et à justifier sa pratique tout en se distinguant des traditions établies. Nous verrons que ces principes et ces valeurs qu'il instaure dans ce qu'il nomme ironiquement son « hard poétique »⁷ dans son introduction d'*Artaud Rimbur*, sont des valeurs « de contrebande »⁸, fondées sur le principe de la transgression. Cependant, cette transgression ne vise pas simplement à choquer, mais surtout à questionner et à redéfinir les contours de la poésie contemporaine.

Quant au fait que nous ayons opté pour le terme « politique », désignant une certaine réalité que son travail de la langue et sa poétique visent à décrypter et à influencer, il ne nous sert pas à représenter l'« art de conduire les affaires de l'État, [la] science et [la] pratique du gouvernement de l'État »⁹, mais désigne plutôt, par métonymie, l'« habileté manifestée dans les rapports avec les autres et qui consiste essentiellement à amener autrui à faire ce que l'on désire, sans pour autant dévoiler ses propres intentions »¹⁰. En ce sens, le langage est politique, comme il s'insinue constamment dans les rapports humains en soutenant insidieusement des rapports de pouvoir, et en créant et en renforçant la violence symbolique que nous aborderons dans ce mémoire. Si nous avons choisi de placer ce terme après « langage » et « poétique » dans notre titre, séparé des deux autres par le [et], c'est parce que, d'une part, la politique s'insinue dans le langage, et d'autre part, cette intrusion est précisément ce qui alimente la poétique de Jean-Pierre Verheggen. Elle est le prétexte qui sous-tend son acte d'écriture, visant à subvertir ce langage politiquement chargé. Ainsi, le terme « politique » vient clore la première partie du titre, car il est intrinsèquement lié aux deux autres notions qu'il influence en profondeur.

En résumé, le titre « langage, poétique et politique chez Jean-Pierre Verheggen » reflète notre ambition de commenter l'œuvre de cet auteur afin de démontrer comment il parvient à dénoncer et à transcender, au sein de sa poétique, les rapports de pouvoir politiques induits et encouragés par les usages linguistiques. Pour mener à bien cette investigation, nous sommes partie de la question suivante, que nous détaillerons dans une section dédiée à la problématisation de notre sujet : « Comment Jean-Pierre Verheggen développe-t-il une pratique d'écriture qui subvertit

⁷ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, Gallimard, Paris, 2001, p. 21.

⁸ PIRET Pierre, « Préface », dans : VERHEGGEN Jean-Pierre, *J'aime beaucoup ma poésie*, Louvain-La-Neuve, Lansman éditeur, 2010, Chaire de poétique deuxième série (n° 7), p. 5.

⁹ « Politique, subst. fém. », dans : dans : *Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?63;s=2439922110;r=2;nat=;sol=6;> (consulté le 02/08/2024)].

¹⁰ *Ibid.*

les rapports hiérarchiques inhérents au langage et, en traitant de l'inadéquation entre le langage et le réel, comment tente-t-il de se soustraire à l'emprise d'un Autre tout-puissant ? »

Pour répondre au mieux à cette question, nous avons divisé ce mémoire en deux parties. La première sera consacrée à l'imaginaire de la langue, et visera à montrer comment notre rapport à la langue française et à la norme linguistique soutient une vision spécifique de la société qui se rapporte à la lutte des classes. L'œuvre de Verheggen révèle les liens entre domination sociale et linguistique et illustre comment les rapports de langue entretiennent une violence symbolique qu'il cherche à renverser. Cette section sera subdivisée en deux parties : la première montrera comment les textes sélectionnés illustrent l'influence réciproque de l'imaginaire linguistique et de la société, tandis que la seconde décrira comment Verheggen transcende ces rapports de force par le biais du carnivalesque. La première partie s'appuiera sur les théories de Pierre Bourdieu et de Mikhaïl Bakhtine, et sera précédée d'une biographie de l'auteur ainsi que d'une présentation détaillée de notre problématique.

La seconde partie sera dédiée à la structure du langage. Nous y analyserons, à partir des textes de notre corpus, comment la structure linguistique impose des effets de signification auxquels il est difficile de résister, et comment certains usages de la langue piègent le sujet dans des illusions dévastatrices. Après avoir décrit les méthodes par lesquelles Jean-Pierre Verheggen dénonce ces illusions en exposant l'implacabilité de la langue, nous examinerons comment il tente de subvertir ces usages et d'échapper à ce que nous pourrions appeler le « fascisme » de la langue. Sans tomber dans l'illusion de pouvoir y échapper complètement, il livre l'exemple d'une écriture qui joue avec l'ordre symbolique, en « trichant la langue », selon la formule émise par Roland Barthes. Cette dernière partie s'appuiera sur les théories de Barthes, ainsi que sur celles de Jacques Lacan, Jean-Claude Milner, Alfredo Zénoni et Pierre Piret.

Outre les quelques théoriciens de la langue et de la littérature que nous venons de citer, notre mémoire exploitera également un certain nombre d'études critiques produites par des auteurs ayant étudié l'œuvre de Jean-Pierre Verheggen selon une perspective similaire à la nôtre. Celles-ci ont fait l'objet d'une sélection attentive à ne reprendre que les textes qui soulevaient des questions en lien avec notre problématique, c'est-à-dire, ayant trait à l'étude des rapports entre langue et pouvoir décelés dans l'œuvre de Verheggen ; et commentant de manière critique et raisonnée l'un ou plusieurs des ouvrages repris dans notre corpus d'étude que nous présenterons dans notre problématique. L'établissement de ce corpus critique nous a permis de nous frayer un chemin dans le foisonnement de textes consacrés à commenter cette œuvre qui a marqué le monde littéraire francophone pendant plus d'une cinquantaine d'années, entre la

publication de *La Grande Mitraque* (1968), et *Le Sourire de Mona Dialysa* (2023). Cette sélection, qui reprend des publications datant de 1975 à 2014, nous a également permis d'exclure de notre analyse un grand nombre d'études très superficielles, n'ayant que l'« honnête » attitude de « citer simplement le nom de Verheggen »¹¹, comme l'indiquait déjà Alain Tricnaux en 1985.

Ce dernier est par ailleurs l'un des auteurs auxquels nous ferons le plus souvent référence, étant donné que son étude intitulée *Multiples facettes d'une écriture solitaire* est la plus complète réalisée jusqu'ici sur Jean-Pierre Verheggen. Ce texte riche a cependant le défaut de dater d'il y a presque quarante ans, soit à une époque durant laquelle, parmi les trois ouvrages que nous étudions, seul avait déjà paru *Le Degré zorro de l'écriture*. Depuis lors, l'œuvre de Verheggen a considérablement évolué, abordant de nouvelles thématiques et offrant une perspective plus approfondie sur son propre processus créatif. Aussi, d'autres études sont venues compléter celle de Tricnaux, en produisant des commentaires pertinents et élaborés, bien que ne dépassant généralement pas plus d'une dizaine de pages. Nous tâcherons de rendre compte de cet ensemble de textes qui livrent des perspectives souvent similaires à la nôtre, qui viendra les compléter, parfois différentes et par rapport auxquelles nous nous positionnerons de manière critique.

Ainsi, notre contribution à l'étude des rapports entre langue et pouvoir dans les écrits de Jean-Pierre Verheggen consiste avant tout à compléter et à synthétiser les réflexions produites jusqu'à présent. Bien que le questionnement sur lequel nous nous basons ne soit pas nouveau, la manière dont nous l'abordons nous paraît inédite. En effet, les travaux existants ne distinguent pas toujours clairement ce qui relève de l'imaginaire ou de la réaction à la structure de la langue, et lorsque cette distinction est faite, elle demeure souvent implicite. En revanche, notre étude propose une perspective qui différencie explicitement ces deux aspects, tout en apportant un éclairage théorique qui permet de reconsidérer l'œuvre de Verheggen sous un angle nouveau.

Toutefois, nous reconnaissons que notre approche est imparfaite et qu'elle pourrait être enrichie par des apports supplémentaires. Notre recherche vise à analyser en profondeur les dynamiques à l'œuvre dans les textes de cet auteur, mais elle ne traite pas certains sujets qui auraient pu être inclus. Ces omissions sont le résultat d'une volonté délibérée de se centrer sur

¹¹ TRCNAUX Alain, « Multiples facettes d'une écriture solitaire : Colloque organisé le 16 mars 1985 en la salle du Conseil du Palais des Beaux-Arts : Pistes de lecture pour les textes de Jean-Pierre Verheggen proposées par Alain TRICNAUX », Archives et Musée de la littérature (cote : ML 06869), [tapuscrit], p. 48.

l'essentiel pour structurer notre argumentation de manière cohérente. De plus, certains thèmes mériteraient une exploration plus approfondie, nécessitant des perspectives théoriques plus complètes, notamment dans des domaines comme la psychanalyse, dans lequel nous avons cependant fait l'effort de nous plonger.

Dès lors, en répondant à notre question de recherche, nous viserons à démontrer comment l'œuvre de Jean-Pierre Verheggen apporte un éclairage singulier sur les rapports entre langue et pouvoir. Nous chercherons également à déterminer si, et dans quelle mesure, Verheggen parvient à résister aux dynamiques de pouvoir qu'il dénonce à travers son écriture.

1.1. Biographie de l'auteur

1.1.1. Enfance

La vie de Jean-Pierre Verheggen est marquée par les conflits langagiers. Il naît le 6 juin 1942 à Gembloux, dans une famille modeste, sa mère provenant d'une famille d'artisans namurois et son père, d'origine française, étant né dans une famille de « maquignons et de bouchers, émigrés à Orléans à la fin du XIXe siècle »¹². Durant les premières années de sa vie (entre 1945 et 1948), il « étudie » la langue wallonne et vernaculaire en passant beaucoup de temps aux côtés de son grand-oncle Arthur, garde-chasse dans un petit village dans la Basse-Sambre namuroise¹³. Ce dernier s'exprime « en wallon et en vernaculaire avec des localismes de derrière les fagots et des belgicisms garantis 100 % belgo-belges ou des borborygmes savants, éminemment sonores »¹⁴. Il complète sa « formation linguistique » par l'apprentissage du « beau » français à Orléans, chez sa grand-mère paternelle¹⁵.

¹² KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », dans : VERHEGGEN Jean-Pierre, *Pubères, putains. Porches, porchers. Stabat Mater*, Bruxelles, Labor, 1991, p. 227.

¹³ *Ibid.*, p. 227.

¹⁴ Les propos de Jean-Pierre Verheggen, tels que cités dans BENIT André, « Verheggen ou l'art de mélange (u) er », dans SANTA Àngels (dir.), SOLÉ CASTELLS Cristina (dir.), *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas, Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica*, Llérida, Universitat de Lleida, 2009, p. 777.

¹⁵ *Ibid.*, p. 777.

1.1.2. Amours et formation

Jean-Pierre Verheggen suivra un enseignement laïc (« chez les Maîtres »¹⁶) aux côtés de Jean-Claude Pirotte, qui deviendra aussi un écrivain reconnu. Il suivra ensuite les classes de Raoul Vaneigem à l'École Normale de Nivelles (de 1960 à 1962). Ce professeur, anarchiste situationniste très actif dans les révoltes de mai 1968, va marquer fortement son étudiant qui voit en lui l'un des maîtres qui l'ont poussé vers l'écriture, « par révolte contre l'humiliation »¹⁷. Durant ces années d'études, il se marie avec Gisella Fusani, originaire de Carrare, en Toscane. Il restera à ses côtés jusqu'au décès de celle-ci en 2003 à la suite d'un cancer des intestins. Ensemble, ils auront deux enfants : Jannick (1962) et Sabine (1963). Malgré cette paternité précoce qu'il évoque de cette manière : « Je fus très tôt — trop ! — fils-père, en quelque sorte »¹⁸, il poursuit ses études en débutant un cursus en philologie romane à l'Université Libre de Bruxelles. Son parcours universitaire sera néanmoins vite interrompu par sa convocation au service militaire malgré son refus d'obtempérer.

À la suite de son refus d'intégrer l'académie militaire, alors que la conscription était encore obligatoire en Belgique, il sera amené l'année suivante à passer un séjour de plus de trois mois à l'hôpital militaire de Berchem en section neuropsychiatrie pour fait d'objection de conscience. Cette expérience le formera, selon ses dires, à « [l'] étude des langues de répression et d'humiliation »¹⁹.

Il entamera ensuite sa carrière de professeur de français dans les classes professionnelles de l'Athénée de Gembloux où il avait lui-même accompli sa scolarité. Il y enseignera pendant près de 25 ans²⁰.

1.1.3. Débuts en écriture et aventure TXT

En tant qu'enseignant, son rapport à la langue française est modifié. Il prend le temps de l'analyser, se rendant compte notamment de ce dont il fera part plus tard dans *Le Degré zorro de l'écriture* : qu'il est payé pour enseigner « l'beau français classique, littéraire, réactionnaire

¹⁶ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », *op. cit.*, p. 227.

¹⁷ VERHEGGEN Jean-Pierre, « Jean-Pierre Verheggen : porc ou sanglier ? », article de presse [non daté, non signé], Archives et Musée de la littérature (cote : MLCP 410).

¹⁸ VERHEGGEN Jean-Pierre, *J'aime beaucoup ma poésie*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », *op. cit.*, p. 227.

²⁰ BENIT André, *op. cit.*, p. 778.

contre l'bas français populaire, contre l'wallon r'foulant soi-même s'bas-wallon populaire »²¹. Au fil de ces réflexions, il commence à écrire en s'intéressant à *Tel Quel*.

En 1967, il envoie ses premiers textes à Aragon qui dirige alors *Les lettres françaises*. Contre toute attente (« c'était de la folie ! », confie Verheggen dans l'interview qu'il donne à Lise Gauvain en 1997²²), il lui répond : « Très bien, je publie ». D'autres publications suivront celle-ci, qui susciteront vite l'attention d'un certain Christian Prigent, étant alors sur le point de fonder à Rennes la revue *TXT* aux côtés de Jean-Luc Steinmetz. Ils demandent au Gembloutois d'y contribuer en y publiant certains de ses textes. La rencontre se fait rapidement entre les trois auteurs qui se réunissent pour la première fois à Mazy, au sud de Gembloux, dans la maison où réside Verheggen avec sa famille²³.

L'année suivante, celui-ci publie *La Grande Mitraque*, son premier volume, aux Éditions Henri Fagne. Quant à la revue *TXT*, son premier numéro voit le jour en hiver 1969. On y retrouve un texte de Verheggen intitulé « Interprétation érotique du O mouillé »²⁴. Christian Prigent rédigera en 2004 un article pour le numéro 131 du magazine *Le Carnet et les Instants* consacré à son ami, se confiant sur le rôle déterminant joué par celui-ci dans sa participation à cette « aventure *TXT* » :

Ceux qui ont fait *TXT* venaient de la poésie. Mais, en 68/69, ils savaient qu'il leur faudrait quitter la « poésie » pour trouver le langage poétique. Pas simple. [...] Pour Jean-Pierre, cependant, c'était déjà fait (*La Grande Mitraque*, de 1968, en témoigne). Pas pour moi, pas si nettement. Ni pour Steinmetz. Jean-Pierre, là, nous a tirés vers l'avant, fort, vite. Après, si je regarde le parcours de *TXT* [...], je vois ceci : à chaque étape, Jean-Pierre est là, décisif. Pas comme théoricien, certes. Pas non plus comme tacticien des sommaires. Mais parce qu'il pose ponctuellement sur la table des débats tel ou tel geste écrit qui exige un nouvel effort de théorisation²⁵.

La revue sera qualifiée dans un premier temps d'« avant-gardiste hyperpolitisée »²⁶, qualificatif dû à l'activisme maoïste de ses membres fondateurs, qui, fascinés par *Tel Quel*, partagent ses idéaux dogmatiques. Ils prennent néanmoins leurs distances avec le groupe de

²¹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, Bruxelles, Éditions Labor, 1997, p. 161.

²² VERHEGGEN Jean-Pierre, « L'inouïversel », GAUVIN Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, éditions Karthala, 1997, p. 169.

²³ PRIGENT Christian, « Accélérez vos particules ! », dans : *Le Carnet et les Instants*, 2004, n° 131, p. 7.

²⁴ VERHEGGEN Jean-Pierre, « Interprétation érotique du O mouillé », dans : *TXT*, 1969, n° 1, p. 1.

²⁵ PRIGENT Christian, « Accélérez vos particules ! », *op. cit.*, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 7.

Sollers vers 1972. À la suite de cet événement, un désaccord naît entre les membres de *TXT* qui font le choix de poursuivre l'action politique et ceux qui s'en éloignent. Après deux ans sans publications, la revue reparait en 1974, avec le numéro 6/7, « La démonstration Denis Roche » qui « tente de reprendre à zéro la question du “langage poétique” et de penser un “avant-gardisme” délié de la perspective politique sous sa forme révolutionnaire marxiste »²⁷. Durant cette seconde période, caractérisée par un « recentrage sur les textes », la revue *TXT* est publiée chez l'éditeur Christian Bourgois qui ajoute la *Collection TXT* à son catalogue. Enfin, la troisième période qui marque l'histoire de la revue est délimitée selon Prigent à partir de la fin de *TXT* chez Bourgois jusqu'au numéro de 1993 qui met un terme à sa publication (du moins, jusqu'à « Le retour », n° 32, publié en 2018). Cette dernière phase est caractérisée par « un effort de résistance à la liquidation régressive [des avant-gardes] et de refondation des critères d’“expérimentation”, de “modernité”, de “nouveau”, etc. »²⁸.

Cette aventure *TXT* sera marquante pour Verheggen aussi bien que pour les autres auteurs qui ont participé à son élaboration, à ses questionnements, à son assise théorique et à ses prises de positions idéologiques et littéraires. Le bagage carnavalesque (« langues basses, verbigération zutique, emprunts cutupés, glossolalies rythmées »²⁹), la position méfiante vis-à-vis des idéologies (à la suite de la rupture avec le maoïsme) et le refus de la poésie traditionnelle, tout comme la résistance avant-gardiste sont autant de traits saillants dans les textes du Gembloutois, qui ont été commentés et discutés au sein de *TXT*, et qui semblent avoir influencé son écriture.

1.1.4. Reconnaissance

Outre sa production littéraire et son travail de professeur de français, Jean-Pierre Verheggen a pris en charge de nombreux projets en lien direct ou non avec ses publications. De 1972 à 1989, il participe aux côtés de Jacques Honet et Marc Rombaut à l'émission littéraire « Idem », diffusée par la *RTB* sur la chaîne radiophonique *La Première*. Il reprend ensuite l'émission du dimanche midi, intitulée « Radio Plume » en hommage à un texte d'Henri Michaux. Pendant deux ans, il sera aussi collaborateur du journal français *Libération* dans lequel il rédige une chronique au sujet de certains auteurs belges qu'il apprécie³⁰.

²⁷ PRIGENT Christian, *TXT, bilans. Entretien avec Nathalie Quintane*, Paris, P.O.L, 2008, p. 1.

²⁸ *Ibid.*, p. 1.

²⁹ PRIGENT Christian, « Accélérez vos particules ! », *op. cit.*, p. 7.

³⁰ DANZE Hugues, « Jean-Pierre Verheggen, le “mazycien” des mots », dans : *La Meuse*, 02/03/1996, p. 35.

On le retrouve aussi au théâtre, d'abord avec les représentations de *West Sade Story (Pornowallie)* dans les années 80 par le Théâtre-Poème de Bruxelles à Bruxelles, Paris et Nanterre. Plus tard, il y aura aussi *L'Oral et Hardi*, en collaboration avec l'acteur et metteur en scène Jacques Bonaffé. Cette « allocution poétique » sera par ailleurs récompensée d'un « Molière » en 2009³¹. Outre cette présence au théâtre, Verheggen s'est illustré dans les nombreuses lectures-performances qu'il a animées tout au long de sa carrière.

En 1990, il obtient aussi le poste de conseiller du ministre de la Culture Bernard Anselme, avant d'être chargé de mission spéciale, au service de la Promotion des Lettres françaises de Belgique en 1992³². En plus de sa désignation à ce poste prestigieux, la carrière de Verheggen sera récompensée de plusieurs prix qui témoignent de la reconnaissance de son travail en Belgique comme en France. Il obtiendra ainsi le Grand Prix triennal de Littérature de la communauté française de Belgique en 1992, le Grand Prix de l'Humour Noir à Paris en 1995 pour *Ridiculum vitae*³³, ainsi que le Prix Robert Ganzo de Poésie du festival du livre et du film de Saint-Malo pour *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?* et pour l'ensemble de son œuvre en 2011³⁴. Enfin, il est décoré du grade de Commandeur du Mérite wallon en septembre 2023, peu avant son décès, le 8 novembre 2023.

1.2. Problématique

L'œuvre de Jean-Pierre Verheggen est symptomatique d'un intérêt appuyé pour le langage, ses formes et les idées qu'il véhicule. Sa participation à de nombreux groupes et revues d'expérimentations sur ce sujet, notamment la revue *TXT*, démontre cet intérêt pour le remaniement et le questionnement incessant de la langue. Son œuvre est également marquée par une approche résolument non conventionnelle vis-à-vis de la langue et de l'écriture, que ce soit dans les formes employées, les thématiques et le vocabulaire convoqués, ou dans la mise en avant de la potentialité orale de chacun de ses textes, ainsi que dans les multiples détournements langagiers qui s'y déploient.

³¹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *J'aime beaucoup ma poésie*, op. cit., p. 11.

³² « Bio-bibliographie », dans : VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, op. cit., p. 204.

³³ *Ibid.*, p. 206.

³⁴ « Jean-Pierre Verheggen », *bela*, [en ligne : <https://bela.be/auteur/jean-pierre-verheggen> (consulté le 12/08/2024)].

L'ensemble des artifices littéraires qu'il utilise semble viser un double objectif : dénoncer et transcender les contraintes linguistiques. D'une part, il interroge le carcan imposé par l'imaginaire du langage et les rapports hiérarchiques qui en découlent. Nous nous appuyerons ici sur le concept de norme linguistique et les théories de Pierre Bourdieu³⁵ concernant les rapports de force symboliques et leurs effets. Il s'agira de montrer comment Jean-Pierre Verheggen révèle dans ses textes que tout usage de la langue instaure des rapports de pouvoir liés aux conflits de classe des locuteurs, soulignant ainsi que le langage est un instrument d'action et de domination. En portant atteinte à la « belle langue française », il cherche à subvertir l'ordre établi par celle-ci, conférant à son œuvre un caractère profondément révolutionnaire.

D'autre part, Verheggen utilise l'écriture pour dénoncer l'illusion selon laquelle le langage pourrait représenter le réel dans sa totalité, en montrant l'inadéquation entre le langage et le réel. Celle-ci est inhérente à la structure même du langage, comme l'a théorisé Jacques Lacan avec ses notions d'ordre symbolique³⁶ et d'autonomie du signifiant³⁷. Ces propriétés du langage limitent le sujet dans sa représentation du réel, alors qu'il n'a d'autre choix que de passer par le langage pour tenter d'exprimer le manque qui le caractérise. Ce manque provient de la conscience que son ambition de signifier se heurte constamment à un dédoublement : entre ce qui relève de son intention consciente et l'inconscient qui influence tout énoncé. Cette influence dépend de structures symboliques, appelées par Lacan « grand Autre », qui représentent l'ensemble des normes et codes culturels et linguistiques dépassant le sujet individuel. La littérature tend à explorer ce manque créé par ce dédoublement. Cependant, Verheggen va au-delà de cette exploration : il utilise l'écriture pour tenter de se libérer de l'aliénation causée par l'emprise du grand Autre. Son écriture est politique, car elle reconnaît l'emprise tyrannique de l'Autre sur le sujet parlant, mais elle cherche également à renverser cette domination. L'auteur du *Degré zorro de l'écriture* s'attaque aux formules stéréotypées et aux signifiants manipulés qui créent une réalité idéologique enfermant le sujet dans une certitude illusoire. Roland Barthes exprime cette contrainte en affirmant que la langue est « fasciste » : « car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire »³⁸. En d'autres termes, le langage impose des structures de pensée et de communication qui restreignent la liberté d'expression. La littérature,

³⁵ BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

³⁶ Réseau de significations, de règles et de conventions sociales qui structurent nos expériences et nos interactions.

³⁷ Désigne le fait que les mots (signifiants) fonctionnent indépendamment des choses qu'ils désignent (signifiés).

³⁸ BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 14.

selon Barthes, permet toutefois de « tricher la langue »³⁹ en faisant entendre une « langue hors-pouvoir »⁴⁰, exerçant un « travail de déplacement »⁴¹ qui permettrait de déployer une certaine forme de liberté face à cette structure dominatrice. C'est sur ce postulat que nous nous baserons pour commenter la tentative de Jean-Pierre Verheggen de « faire langue ».

Le corpus sur lequel nous nous concentrerons dans ce mémoire comprend trois œuvres de cet auteur. Elles sont écrites dans trois formes différentes, sont espacées dans le temps et présentent des thématiques et des enjeux divers, tout en formant un ensemble cohérent qui permet de saisir la portée du programme poétique de Jean-Pierre Verheggen. La première de ces œuvres, *Le Degré zorro de l'écriture* (1978), a été rédigée à une époque où la revue *TXT* se réinvente après une crise idéologique incitant ses membres à rediriger leur engagement vers le langage. Ce livre est ainsi marqué par cette ambition de trouver une nouvelle voie à travers la langue, à la suite de l'effondrement des avant-gardes et des modèles formels liés aux grandes idéologies de l'époque. Verheggen y explore aussi les liens entre littérature et idéologie, ainsi que le rôle du poète dans ces luttes de pensée.

Nous étudierons également *Artaud Rimbur*, publié pour la première fois en 1990. Cet écrit, présenté par son auteur comme « une sorte d'art poétique violent »⁴², introduit certains termes clés qui permettent de décoder une grande partie de ses textes, tels que « l'ouïssance », « l'inSONscient » ou le « parler Grand Nègre ». *Artaud Rimbur* est aussi, comme son titre l'indique, riche en références et en prises de position (souvent ironiques) vis-à-vis d'Arthur Rimbaud et d'Antonin Artaud, deux figures qui ont profondément influencé le travail sur le signifiant à leurs époques respectives (de même pour Henri Michaux, auquel il est souvent fait référence dans les écrits de Verheggen).

Enfin, nous avons décidé de nous pencher sur une troisième œuvre qui reflète des réalités sociologiques et des préoccupations contemporaines sur le rapport au langage. Ce dernier ouvrage, *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?*, publié chez Gallimard en 2011, propose une réflexion sur la poésie et la position des poètes aujourd'hui. Son auteur y adopte un ton ludique et réflexif, s'y livrant à un jeu de rôle en se mettant dans la peau de trente-six sortes de poètes avant de peindre, avec autodérision, un portrait de la vieillesse qui le concerne, pour rappeler à

³⁹ BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² VERHEGGEN Jean-Pierre, *Artaud Rimbur*, La Différence, Paris, 2013, p. 11.

cet « âge ingrat » qu'il est et « veu [t] rester une "persona non gaga" »⁴³. Le livre offre également une réflexion piquante sur quelques innovations linguistiques récentes.

Ainsi, ayant posé notre perspective théorique et notre corpus d'étude, voici la question à laquelle nous tenterons de répondre dans ce mémoire : « Comment Jean-Pierre Verheggen développe-t-il une pratique d'écriture qui subvertit les rapports hiérarchiques inhérents au langage et, en traitant de l'inadéquation entre le langage et le réel, comment tente-t-il de se soustraire à l'emprise d'un Autre tout-puissant ? » Pour y répondre, nous examinerons comment le langage renforce la violence des rapports de classe, puis nous analyserons ce qui caractérise le manque du sujet et l'aliénation tyrannique dénoncée par Verheggen. Comme précisé dans notre introduction, nous avons nourri notre recherche en complétant nos réflexions personnelles avec les analyses produites par d'autres. Nous présenterons les études qui ont contribué à l'élaboration de notre mémoire au fil de notre démonstration.

⁴³ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?*, Paris, Éditions Gallimard, 2011, 4^e de couverture.

2. PARTIE I — La norme : confrontation avec l’imaginaire linguistique

Cette partie sera consacrée à commenter la position adoptée par Jean-Pierre Verheggen vis-à-vis de l’imaginaire de la langue. Cette notion, définie par la linguiste Anne-Marie Houdebine dans les années septante, renvoie au « rapport du sujet à sa langue intime et à la langue commune (la langue) »⁴⁴. En d’autres termes, cette définition, qui rassemble les conceptions saussurienne de « la langue » et lacanienne de « *lalangue* », fait référence à la représentation qu’a le sujet parlant de sa langue maternelle (sa parole subjective, liée à son vécu intime et influencée par sa réalité sociale) en rapport avec la langue « de tous », « celle qui permet la communication sociale »⁴⁵, soit la norme théorique de la langue saussurienne, sur laquelle nous reviendrons.

Pour étudier la perspective de Verheggen en rapport à cet imaginaire linguistique, nous nous appuierons sur les idées développées par le sociologue Pierre Bourdieu dans *Ce que parler veut dire. L’économie des échanges linguistiques*⁴⁶. Cet ouvrage décrit une nouvelle manière de penser le langage, en le rapprochant du champ social. Bourdieu nous y fait voir la langue comme un instrument de pouvoir et d’oppression, ce que les théories saussuriennes ont contribué à masquer jusque-là. Pour démontrer sa théorie, il demande à son lecteur de ne plus considérer le discours comme un simple message destiné à être déchiffré, mais comme un produit à étudier selon une logique de marché. En développant les notions de « pouvoir symbolique », de « valeur du discours » et de « marché linguistique », le sociologue démontre que la communication, loin d’être un terrain égalitaire sur lequel tous jouent avec les mêmes moyens, constitue en réalité le lieu d’un rapport de force dominé par les mêmes groupes qui dominent le champ social. Dans cette première partie, nous détaillerons la façon dont le poète que nous étudions use de son écriture pour témoigner de l’existence de cette dynamique oppressive et pour tenter de transcender l’ordre de la domination et de la soumission qui la constitue.

⁴⁴ HOUDEBINE Anne-Marie, « De l’imaginaire linguistique à l’imaginaire culturel », *La linguistique*, vol. 51, n° 1, 2015, [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2015-1-page-3.htm#pa17> (consulté le 02/07/2024)], p. 18.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*

2.1. Dénonciation

2.1.1. *Rapports de langage et rapports de pouvoir*

La langue sous-tend des rapports de dominance sociale divers. Si le langage est le reflet de ces rapports sociaux inégaux et de la violence qui en émerge, il est aussi le lieu où ces rapports naissent, se concentrent et se renforcent. La langue — et la langue française en particulier — nourrit les hiérarchies et les rapports de pouvoir qui ont lieu entre locuteurs. C'est en tout cas ce que soutient Pierre Bourdieu dans *Ce que parler veut dire*. Il y formule une critique de la conception du langage en tant qu'objet d'intellection plutôt qu'en tant qu'« instrument d'action et de pouvoir »⁴⁷ par ce qu'il nomme « la philosophie intellectualiste »⁴⁸, promue par Ferdinand de Saussure et ses héritiers. Ce qu'il reproche à cette théorie, c'est son exclusion de la parole et du sujet hors du langage et sa considération de la communication limitée à l'encodage et au décodage. Cette vision a pour effet de considérer celle-ci comme une opération égalitaire et transparente dont le médium véritable serait la langue et non la parole. Or, pour le sociologue, les interactions langagières n'ont rien d'égalitaire et la valeur d'un énoncé se mesure non pas par rapport au message qui le constitue, mais bien par rapport à l'énonciateur qui est à la source de ce message.

Cette valeur sur laquelle est basée la théorie sociale du langage émanant de Bourdieu dépend de plusieurs notions qu'il s'agit de définir pour la comprendre au mieux. Il considère les rapports sociaux en termes d'« échanges symboliques », « c'est-à-dire comme des rapports de communication impliquant la connaissance et la reconnaissance »⁴⁹, au sein desquels les échanges linguistiques constituent des « rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs »⁵⁰. De ces définitions, nous relevons un premier élément que nous allons tenter de démontrer : les rapports de langage constituent pour Bourdieu des rapports de pouvoir.

Or, ces rapports de pouvoir sont déséquilibrés. Pour le comprendre, le sociologue propose de penser l'acte de parole selon une logique de marché en élaborant son « économie des échanges linguistiques »⁵¹. Dans ce système, les produits qui circulent sont linguistiques et correspondent à des « styles expressifs » offerts par des locuteurs socialement caractérisés dont « le marché

⁴⁷ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

contribue à faire non seulement la valeur symbolique, mais aussi le sens du discours »⁵² ; ils sont liés à la fois au locuteur et au récepteur du message, comme précisé dans la citation suivante :

Ce qui circule sur le marché linguistique, ce n'est pas « la langue », mais des discours stylistiquement caractérisés, à la fois du côté de la production, dans la mesure où chaque locuteur se fait un idiolecte avec la langue commune, et du côté de la réception, dans la mesure où chaque récepteur contribue à *produire* le message qu'il perçoit et apprécie en y important tout ce qui fait son expérience singulière et collective⁵³.

La valeur symbolique accordée à ces discours en fonction de l'appréciation qui leur est donnée correspond à un certain degré de pouvoir qui leur est conféré dans un espace social déterminé. Ainsi, les performances langagières sont dotées d'une valeur sociale et sont hiérarchisées. Au sommet de cette hiérarchie des valeurs langagières figure la langue légitime à laquelle est attribué le rôle de norme, d'où résulte le fait que toute production est comparée, puis mesurée à l'échelle de celle-ci. Cette norme correspond à la langue saussurienne, en ce qu'elle possède « toutes les propriétés communément reconnues à la langue officielle »⁵⁴, ayant « bénéficié des conditions nécessaires à sa codification et à son imposition généralisées »⁵⁵. C'est elle qui domine entièrement ce marché linguistique :

Ainsi reconnue et connue (plus ou moins complètement) sur tout le ressort d'une certaine autorité politique, elle contribue en retour à renforcer l'autorité qui fonde sa domination : elle assure en effet entre tous les membres de la « communauté linguistique », traditionnellement définie, depuis Bloomfield, comme un « groupe de gens qui utilisent le même système de signes linguistiques », minimum de communication qui est la condition de la production économique et même de la domination symbolique⁵⁶.

En dominant ce marché, la norme assied une forme de domination sociale. En tant que langue officielle, elle « a partie liée avec l'État », de sorte qu'elle règne sur une série de champs sociaux qui ont un pouvoir symbolique fort, tels que l'école, le travail, l'administration, les institutions politiques et la justice. La langue, par sa capacité à « faire surgir à l'existence ce qu'elle énonce » dans son « infinie capacité générative », est « sans doute le support par excellence du

⁵² BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 15.

⁵³ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 26-27.

rêve de pouvoir absolu »⁵⁷. En considérant cela, nous pouvons dès lors affirmer qu'il y a lieu d'associer langue et pouvoir.

Cela ne poserait pas de problème si le langage était exclu de toute dépossession, comme en témoigne « l'illusion du communisme linguistique » défaite par Pierre Bourdieu. De fait, une telle conception de la norme « escamote la question des conditions économiques et sociales de l'acquisition de la compétence légitime et de la constitution du marché où s'établit et s'impose cette définition du légitime et de l'illégitime »⁵⁸. Or, si l'on considère que la pratique de la langue officielle doit être acquise, et que cette acquisition dépend de certains facteurs sociaux et économiques, alors la norme, qui officie dans les champs sociaux que nous avons cités précédemment, n'est pas universelle et l'accès à ces champs de pouvoir n'est pas ouvert à tous. Bourdieu résume cette injustice de la manière suivante :

Ce qui est rare, donc, ce n'est pas la capacité de parler qui, étant inscrite dans le patrimoine biologique, est *universelle, donc essentiellement non distinctive*, mais la compétence nécessaire pour parler la langue légitime qui, dépendant du patrimoine social, retraduit des distinctions sociales dans la logique proprement symbolique des écarts différentiels ou, en un mot, de la distinction⁵⁹.

Dès lors, en considérant le pouvoir absolu de la langue reconnue, et en conséquence, l'autorité des locuteurs qui en ont la maîtrise, au contraire de ceux qui ne la pratiquent pas — ou uniquement de manière imparfaite —, nous pouvons affirmer que les rapports de langage constituent bel et bien des rapports de pouvoir déséquilibrés. Voyons maintenant comment se forment ces rapports de domination et de soumission à travers les usages linguistiques dénoncés par Jean-Pierre Verheggen.

2.1.2. Variétés illégitimes et insécurité linguistique

D'abord, les individus opprimés que nous avons mentionnés possèdent au moins une caractéristique commune : ils ne maîtrisent pas les usages linguistiques associés à la langue officielle. À cela, nous ajouterons autre chose : la langue qu'ils pratiquent est jugée « illégitime » en tant qu'elle est comparée à la langue « légitime » à laquelle elle ne correspond

⁵⁷ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 42.

pas. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, toute production langagière est mesurée à l'échelle de celle qui est reconnue comme étant la norme. En francophonie, cette norme est associée à la « belle langue française », au « français de Paris ». Elle est établie selon plusieurs critères d'ordre socioculturel, géographique et institutionnel. Il s'agit donc d'une langue propre à une classe sociale dominante de la population, géographiquement délimitée par rapport à un centre (Paris), étant alors définie comme la langue « de référence » en opposition à d'autres variétés subissant l'interférence d'un ou de plusieurs parlers en contact. Elle est aussi institutionnalisée, véhiculée notamment par l'institution scolaire, comme nous l'évoquerons ultérieurement. Ainsi, cette norme, bien qu'elle soit associée à l'image d'une langue pure, standardisée, n'est en réalité qu'une variété de langue parmi d'autres à la différence près qu'elle ait subi un processus de légitimation, comme le souligne le linguiste Jean-Marie Klinkenberg :

[...] toute langue est faite de variétés. Variétés le plus souvent occultées par une norme castratrice. Cette norme qui nous persuade qu'il y a une langue qui se nomme le français, et qui nous fait oublier que ce sont *des* français, que nous manipulons quotidiennement. Dans ces variétés, il en est de légitimes et d'illégitimes. Les variétés légitimes, celles du « beau français » bien malmené par Verheggen, ont une fonction : être le signe du pouvoir symbolique imposé par la société⁶⁰.

L'extrait que nous venons de citer provient de la lecture faite par Jean-Marie Klinkenberg de *Pubères, putains*, intitulée « Verheggen ou la naissance du langage », publiée en guise de postface de l'édition de 1991. Nous y ferons référence à de multiples reprises, étant donné qu'elle figure au rang des études les plus complètes sur Jean-Pierre Verheggen. Le linguiste y développe les caractéristiques propres à l'écriture de l'auteur gembloutois en réponse à l'insécurité linguistique subie par les écrivains belges francophones. Parmi les stratégies qu'il observe chez son concitoyen, il commente le mélange carnavalesque, le retournement, l'utilisation de la langue wallonne et le calembour. Nous reviendrons sur ces aspects dans le point suivant que nous avons nommé « déjouer la norme par le carnavalesque ».

Quant au processus de légitimation qui sépare ces deux groupes de variétés (légitimes et illégitimes) distingués par Klinkenberg, il est relatif au phénomène de constitution de la nation, pour lequel, fondé sur le droit, il est indispensable de disposer d'une langue standard « impersonnelle et anonyme comme les usages officiels qu'elle doit servir, et, du même coup,

⁶⁰ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », *op. cit.*, p. 194.

le travail de normalisation des produits des habitus linguistiques »⁶¹. C'est lors de ce processus que l'on désigne les usages qui sont acceptables et ceux qui ne le sont pas. Comme le fait remarquer Pierre Bourdieu, l'école joue un rôle prépondérant dans le processus d'élaboration, de légitimation et d'imposition de la langue officielle. Non seulement elle contribue à diffuser la langue normée et à en encourager l'usage, mais aussi, elle contribue à stigmatiser les usages déviants qui ne correspondent pas à cette norme. De ce point de vue, l'institution scolaire renforce le caractère opprimant associé à la norme.

Par ailleurs, Jean-Pierre Verheggen évoque le rapport presque schizophrène qu'il entretient entre son rôle de professeur de français et la langue wallonne qu'il affectionne, lui dont la vocation le destine à enseigner la langue officielle, mais dont l'éducation s'est faite dans une langue considérée comme illégitime. Dans « m'violence, c'est m'violangue », il témoigne de la violence de cette oppression qu'il subit en même temps qu'il l'impose sur sa langue « basse » :

[...] mis à enseigner l'beau français classique, littéraire, réactionnaire contre l'bas français populaire, contre l'wallon r'foulant soi-même s'bas wallon populaire. d'prolétaire, payé pour ça, mis dans un bled, en poste dans l'arrière-province où ça s'manifeste le plus, où c'est manifeste qu'il faut, plus qu'ailleurs, corriger, réprimer l'scansion populaire, l'diction populaire, s'n évoluction, l'accent local bassement wallon, [...]⁶².

Cet exemple fait référence à un phénomène qui pourrait paraître étonnant, mais qui est en réalité des plus courant. En effet, bien que la répression d'une langue ait pour conséquence l'oppression de ceux qui la parlent, ceux-ci participent régulièrement au processus de délégitimation de leur propre variété langagière en « corrigeant » et en « réprimant » leur propre langue. Néanmoins, il est vrai que « toute domination symbolique suppose de la part de ceux qui la subissent une forme de complicité qui n'est ni soumission passive à une contrainte extérieure ni adhésion libre à des valeurs »⁶³. Ceux-ci coopèrent donc non pas par passivité ni en accord avec les valeurs qu'on leur impose, mais par intérêt économique et social. Et c'est par l'institution scolaire et sa relation avec le marché du travail qu'est intégrée cette hiérarchie des usages linguistiques dont la pratique la plus élevée (c'est-à-dire, la plus proche de la norme) est associée à la possibilité d'une ascension sociale.

⁶¹ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 31.

⁶² VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 161.

⁶³ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 36.

Finalement, l'intégration de cet ordre linguistique par les classes qui pratiquent les variétés illégitimes les pousse logiquement à considérer leur propre pratique comme inférieure. Cela a des effets dévastateurs sur leur accès à tout pouvoir symbolique, déjà faiblement garanti par leur méconnaissance de la langue officielle, laquelle régit l'accession aux institutions symboliques mentionnées précédemment. Le « marché linguistique » étant dominé par l'usage légitime, les usagers des variétés inférieures, conscients de cette domination, auraient tendance à tenter des corrections désespérées qui ne peuvent être que déviantes, faute de connaissance de la norme reconnue.

Cet état de fait a été étudié par William Labov dans ses études empiriques, citées par Bourdieu, qui montrent que « l'on trouve la même *évaluation* du *r* chez des locuteurs de classes différentes ». Cela démontre que « les dominés, par un effort désespéré vers la correction, soumettent, consciemment ou inconsciemment, les aspects stigmatisés de leur prononciation, de leur lexique [...] et de leur syntaxe »⁶⁴. Cet exemple fait référence au concept d'« insécurité linguistique », résumé comme suit par Jean-Marie Klinkenberg :

Il y a insécurité dès qu'on a d'une part une image très nette des variations linguistiques permises, et que d'autre part on sait que ses productions effectives ne sont pas conformes à la norme : lorsqu'il y a, selon la formule de Bourdieu, « reconnaissance sans connaissance ». Il y a au contraire sécurité dans deux cas : quand la production d'un locuteur respecte une norme qu'il reconnaît, et quand son usage est déviant, mais sans qu'il ait conscience de cette non-conformité⁶⁵.

Cette conscience de l'erreur qu'il produit en parlant, le locuteur la doit à l'école, puisqu'elle « aiguise la conscience des formes légitimes »⁶⁶. Face à celle-ci, il peut opter pour différentes stratégies en vue de rattraper sa faute pour échapper aux sanctions du marché linguistique. Selon cette logique défendue par Bourdieu, « les conditions de réception escomptées font partie des conditions de production et l'anticipation des sanctions du marché contribue à déterminer la production du discours »⁶⁷. Ainsi, les sanctions, comme les profits dont bénéficie potentiellement le producteur d'un énoncé jugé « acceptable », c'est-à-dire, correspondant à l'idéal grammatical et social promu dans le marché, dépendent de l'effet escompté du discours prononcé sur l'auditeur de ce discours en termes d'écoute et de croyance. En résumé, un énoncé

⁶⁴ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁵ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », *op. cit.*, p. 194.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 195.

⁶⁷ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 75.

non conforme (et jugé comme tel par celui qui l'entend) est moins susceptible d'être cru et écouté. C'est l'une des raisons pour lesquelles les locuteurs ayant connaissance de la non-conformité de leurs productions sont victimes de l'insécurité linguistique et choisissent de ne pas l'ignorer.

Cette insécurité ne concerne pas uniquement les locuteurs dont la langue maternelle est classée dans le bas de la hiérarchie linguistique. Elle affecte en réalité tous les locuteurs, car chacun subit la « tension du marché »⁶⁸, en particulier la petite bourgeoisie, qui y est particulièrement sensible, ce qui la pousse à adopter l'« hypercorrection ». Pour définir ce phénomène, nous nous référons à un article synthétique rédigé par le linguiste Michel Francard, qui explique qu'elle peut être comprise selon des considérations diachroniques, désignant alors « le processus par lequel certains locuteurs créent, à rebours de l'évolution attendue, des formes linguistiques qu'ils considèrent comme plus conformes à un modèle intériorisé »⁶⁹. Ce concept peut également être interprété différemment selon la définition actuelle donnée par les sociolinguistes, qui « exploitent aujourd'hui le concept d'hypercorrection (et son contraire l'hypocorrection) pour rendre compte d'une propension de certains locuteurs à produire des formes qu'ils veulent conformes à un usage socialement légitimé, mais qui en réalité s'en écartent »⁷⁰. Selon cette seconde définition, sur laquelle nous basons notre raisonnement, « l'hypercorrection est liée à la volonté qu'ont les locuteurs de produire des formes qu'ils jugent “prestigieuses”, volonté contrecarrée par leur maîtrise insuffisante de la variété légitime »⁷¹.

Dès lors, cette stratégie est perçue comme une façon d'acquérir une certaine légitimité sociale par la parole, en adaptant son parler à celui de la classe dominante. L'hypercorrection est donc, selon Francard, une marque de la petite bourgeoisie, par laquelle elle « dévoile une stratégie consciente d'appropriation d'une légitimité linguistique et sociale qui est l'apanage des classes supérieures »⁷². Ainsi, pour les petits-bourgeois, l'insécurité linguistique est traduite par une volonté « d'assimilation (aux classes bourgeoises) et en même temps [de] dissimulation (par rapport aux classes populaires) [...] »⁷³. Pour ce qui est des classes inférieures, en prenant les exemples épistolaires cités dans la *Grammaire des fautes* d'Henri Frei, Michel Francard

⁶⁸ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁹ FRANCARD Michel, « Hypercorrection », dans : MOREAU Marie-Louise, *Sociolinguistique*, Liège, Mardaga, 1997, p. 158.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁷¹ *Ibid.*, p. 159.

⁷² *Ibid.*, p. 159.

⁷³ *Ibid.*, p. 55.

explique que l’hypercorrection peut aussi être le fait du « petit peuple » peu instruit et produisant une langue hypercorrecte, car dictée par le « désir de “bien faire” »⁷⁴.

Quant à l’hypocorrection, il s’agit d’une marque repérable chez la petite-bourgeoisie et les intellectuels. Cette marque « associe le relâchement assuré et l’ignorance souveraine des règles pointilleuses à l’exhibition d’aisance sur les terrains les plus périlleux »⁷⁵. Elle constitue une stratégie visant à se distinguer et à « introduire la tension là où le commun cède au relâchement, la facilité là où il trahit l’effort, et l’aisance dans la tension »⁷⁶. Cela démontre finalement que « la légitimité des productions langagières n’a rien d’intrinsèquement linguistique : elle obéit aux règles d’un marché linguistique dominé par les détenteurs du capital symbolique »⁷⁷. Ces détenteurs, caractérisés par leur appartenance à la petite-bourgeoisie, jouent donc un rôle crucial dans la définition des normes linguistiques dominantes.

2.1.3. Domination sociale et langagière de la bourgeoisie libérale : appropriation symbolique

Face à cette bourgeoisie détentrice du pouvoir symbolique se trouve le bas peuple dépossédé de tout capital symbolique, comme de sa langue. Si, pour la première, l’insécurité linguistique se traduit par une forme de surenchère, l’autre la vit comme une nouvelle forme d’oppression. Pour les prolétaires, outre la possibilité de tenter une correction (souvent approximative), il ne reste que l’éventualité de se taire. Dès lors, cette insécurité les prive de tout pouvoir, ayant été « soudain dépossédés de leur propre langue »⁷⁸, contrairement au « locuteur légitime, autorisé à parler et à parler avec autorité »⁷⁹. Leur incapacité à produire un discours jugé « valable » selon les normes établies, ainsi qu’à choisir les situations où un usage particulier est « socialement acceptable »⁸⁰, en est la cause :

⁷⁴ FRANCARD Michel, *op. cit.*, p. 160.

⁷⁵ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁷ FRANCARD Michel, *op. cit.*, p. 160.

⁷⁸ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁰ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 84.

Ce « sens du placement » linguistique commande le degré de contrainte qu'un champ déterminé fera peser sur la production de discours, imposant aux uns le silence ou un langage hypercontrôlé tandis qu'il laisse à d'autres les libertés d'un langage assuré⁸¹.

Alors, nous saisissons que la compétence langagière ne se limite pas à une simple maîtrise grammaticale ; elle repose avant tout sur la capacité d'être autorisé ou de s'autoriser à parler. La censure est d'autant plus opprimante que le pouvoir symbolique associé au discours qui réussit est élevé. Cependant, nous ne suggérons pas que le pouvoir du langage est contenu dans le pouvoir des mots eux-mêmes. Comme le souligne Bourdieu, en rejetant la théorie de la « force illocutoire »⁸² de J. L. Austin, « le pouvoir des paroles n'est autre chose que le *pouvoir délégué* du porte-parole »⁸³ et « cette autorité, le langage tout au plus la *représente*, il la manifeste, il la symbolise »⁸⁴. Dans ce cas, le langage n'est pas la source de cette répartition inégale du pouvoir symbolique, mais en est le symbole. Néanmoins, il contribue à renforcer cette disparité puisque la condition de l'autorité associée à certains discours relève de sa reconnaissance, qui n'est obtenue que si l'énonciateur en est habilité (donc possède déjà un certain pouvoir), s'il est prononcé dans une situation légitime et s'il est « énoncé dans les formes (syntaxiques, phonétiques, etc.) légitimes »⁸⁵. Ces paramètres condamnent donc les locuteurs dont l'usage est illégitime à n'être jamais détenteurs du pouvoir symbolique, car, non seulement ils ne sont pas capables de produire un énoncé qui ait la forme nécessaire, mais aussi parce qu'ils ne sont pas habilités à le faire.

Donc, dans la société telle qu'elle est décrite par Bourdieu et Verheggen, l'autorité n'est pas partagée. Si les communautés langagières la symbolisent, ceux qui en bénéficient sont ceux qui pratiquent la variété officielle, légitime, la « belle langue française ». Il s'agit de la bourgeoisie, qui, au travers de ses tendances à l'hyper et à l'hypocorrection, révèle sa maîtrise, et même son influence sur la langue légitime. Pour les classes les plus basses, comme le prolétariat dont la langue est discréditée (qu'il s'agisse de son patois régional ou de son « bas » français, qu'il doit à une courte scolarité), il n'y a pas de reconnaissance, pas de possibilité de s'exprimer et d'être entendu. Par conséquent, le langage est bien le symbole de la lutte des classes qui se joue dans la société, selon une logique de domination et de soumission :

⁸¹ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 84.

⁸² Désigne « l'idée selon laquelle la production d'un énoncé revient à accomplir un certain acte qui vise à modifier la situation des interlocuteurs », comme défini dans : FUCHS Catherine, « Actes de langage », *Universalis.fr*, [en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/actes-de-langage/2-la-force-illocutoire/>] (consulté le 13/08/2024)].

⁸³ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 111.

Nous savions la langue française liée à une vision du monde. Il nous restait à apprendre que l'imposition de l'une entraînait celle de l'autre. Lorsque cette vision du monde est fondée sur la discordance des classes sociales, la chose est plus grave. En s'auto-censurant par une domination de la langue académique sur toutes formes de parlers — en fait, manifestations de tous les possibles de la langue —, c'est la préservation de l'ordre établi (bourgeoisie/classe populaire) qu'assure la langue, amenuisant « les forces révolutionnaires » de l'individu, mal à l'aise, inférieur, toujours coupable, en faute dès qu'il s'exprime⁸⁶.

Cette citation d'Alain Tricnaux finalise notre démonstration visant à montrer comment la langue prend part au jeu social en « préservant l'ordre établi (bourgeoisie/classe populaire) ». Elle provient de son texte intitulé *Multiples facettes d'une écriture solitaire*, rédigé en 1985 en vue de l'organisation d'un colloque portant sur les gestes d'écriture singuliers de certains auteurs belges. Il s'agit du texte le plus complet commentant l'œuvre de Jean-Pierre Verheggen sur lequel nous nous sommes basés pour rédiger ce mémoire. Jean-Marie Klinkenberg, qui le cite également dans sa « lecture » que nous avons citée, le décrit même comme étant le « meilleur ouvrage sur Verheggen »⁸⁷. Tricnaux s'y est donné comme ambition de réaliser une étude se voulant être la plus complète au sujet de l'œuvre de l'auteur gembloutois, visant à la débarrasser des étiquettes de « poète », de « rigolo » et de « régionaliste » qui lui sont régulièrement associées afin d'en dégager une visée moderne et décroisée, commentant son acte d'écriture « solitaire ». Ce document est un inédit, repris parmi les collections des Archives et Musée de la Littérature sous la cote ML 06869, qui s'étend sur dix chapitres organisés selon des lignes thématiques à travers lesquels son auteur s'attache à déjouer les clichés associés à l'œuvre de Verheggen et à prendre position par rapport à un certain nombre de monographies sur le même sujet. La valeur de ce document se lit notamment dans la bibliographie riche qu'il présente (avec des publications allant de 1967 à 1985) et au sein de laquelle plusieurs entrées sont aujourd'hui introuvables ou difficiles d'accès. Compte tenu des multiples aspects de l'écriture de Jean-Pierre Verheggen qu'il commente, nous y ferons régulièrement référence dans les pages qui suivent.

Ainsi, opposer la langue officielle, la « belle langue française » aux variétés illégitimes, comme c'est le cas de la langue wallonne, revient à opposer bourgeoisie et classe ouvrière. Et

⁸⁶ TRCNAUX Alain, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁷ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », *op. cit.*, p. 231.

ici, comme dans la langue, le rapport de force est inégal, la première l'emportant toujours sur la seconde, sans cesse rabaissée, comme rappelé dans « M'violence, c'est m'violangue » :

On s'bat, qu'c'est l'basse continue de s'langue d'basse classe, d'bas-fond, qui n'voit les choses que d'ici-bas, de c'bas monde⁸⁸.

Cette corrélation entre bas-monde et bas peuple, langue haute et bourgeoisie verbalisée à travers *Le Degré zorro* n'est pas une invention de son auteur, mais bien l'expression d'une construction symbolique façonnée par le langage et renforcée en son sein. Ce procès est notamment exemplifié dans la cinquième partie de cet ouvrage, intitulée « Opéramoneur », qui relate la rébellion de deux ouvriers (« Clolier Coère » et « Crayat Crayat ») contre leur patron (« Fouffion Patron »), son épouse (« Lépousse Fouffion ») et leur chef-syndicaliste (« Ramoneur Très Juré »). Présenté comme un extrait d'opéra purement carnavalesque, usant d'une forme haute pour évoquer des idées basses, donnant voix au corps bas (décrivant l'acte II comme ponctué de « bruits de vomissements et d'expulsions diverses à dominantes excrémentielles »⁸⁹), ce texte raconte la rébellion des deux ouvriers partis s'enfermer dans la « Baraque Centrale » de leur annexe à outils sans que la cause exacte de leur acte ne soit précisée, alors qu'ils sont chargés de ramoner une énorme cheminée sous la surveillance des trois autres. Ces derniers tentent de convaincre ceux-là de sortir de leur retranchement afin de poursuivre leur travail. Il s'ensuit un dialogue de sourds entre les deux parties :

CLOLIER COÈRE (chantant donc à tue-tête). Ritchitchi Baptiste Poëlon ! Rapiapia
Papalaulau Gros Molon !

FOUFFION PATRON. Assez causé cucul Macaroni Wallon ! Travaillons ! Travaillons !

CLOLIER COÈRE. Combien Patron ? Combien ?

RAMONEUR TRÈS JURÉ (comme traduisant et s'excusant). Qu'il veut dire... heu...
combien vous donnez ?

CLOLIER COÈRE. Rien !

CRAYAT CRAYAT. Le chat a chi dans l'pétrin !

RAMONEUR TRÈS JURÉ. Y a d'autres moyens ! (se tournant vers Clolier et Crayat.) Ce
n'est pas ainsi que nous y arriverons !

CRAYAT CRAYAT. Je sens monter mon Tchitcholien des convulsions !

⁸⁸ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 157.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 131.

CLOLIER COÈRE. Fou Ghislain, grossir mon bâton balzin !

CRAYAT CRAYAT. Ma bête aux étrons gripper sur ma bête de somme ⁹⁰ !

Dans un premier temps, nous remarquons la position de Fouffion Patron qui commence par refuser toute forme de négociation avec ses ouvriers : « Assez causé cucul Macaroni Wallon ! »⁹¹. Il représente la bourgeoisie, le patron capitaliste sûr de lui, qui domine ses travailleurs dans une attitude méprisante et castratrice, mimant la position du légitime. Ceux-ci en ont bien conscience et refusent désormais de se soumettre, conformément à l'anagramme contenu dans le nom de Clolier Coère (« Collier Colère ») qui désigne « celui qui, jusque-là, muselé a, tout à coup, un vif déplacement cohérent vers L gauche »⁹². Entre ces deux positions, il y a le chef des ouvriers qui tente de mener désespérément à un dialogue qui est fermement rejeté par Clolier et Crayat :

RAMONEUR TRÈS JURÉ. C'est en négociant qu'on...

CLOLIER COÈRE. N'délivrera surtout pas ! Tagada !

CRAYAT CRAYAT. Le fracas !

CLOLIER COÈRE. La fusée zimboum de la langue !

CRAYAT CRAYAT. Les voyelles infirmes de bouboune ⁹³ !

Il n'y a en effet pas de compromis possible, et ces deux-là l'ont bien compris. La lutte qu'ils mènent n'est pas seulement sociale, mais est aussi langagière : l'enjeu consiste à libérer la langue. C'est là le sens de leur babil apparemment sans signification, que Lépousse prend pour des paroles d'hommes ivres. En embrassant leur langue wallonne (qui apparaît ponctuellement dans les expressions employées par les ouvriers), les associations loufoques guidées par les sons de la langue et par le détournement bannissant toute formule stéréotypée, ils « refuse [nt] dès lors tout compromis linguistique et politique »⁹⁴. Ramoneur est aux antipodes de cette posture, puisqu'il est le seul qui, dans ce texte, s'exprime en « bon français » policé, ce que soulignent ses ouvriers lorsque celui-ci se remet soudainement à parler comme eux :

RAMONEUR TRÈS JURÉ. Attendez ! Ce n'est pas d'une manière-là qu'on nous...

CLOLIER COÈRE. Qu'on nous quoi ?

RAMONEUR TRÈS JURÉ. Arriverons à quoi que ce soit ! Premier faire tabac puis parler

⁹⁰ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 132.

⁹¹ *Ibid.*, p. 132.

⁹² *Ibid.*, p. 131.

⁹³ *Ibid.*, p. 137.

⁹⁴ TRICNAUX Alain, op. cit., p. 70.

sans caca !

CLOLIER COÈRE. Ah ! Ramoneur-Très-Juré r'cause comme nous ?

CRAYAT CRAYAT. Parce qu'il a l'cul étroit ⁹⁵ !

Cette manière de rabaisser son langage pour recréer un lien factice avec ses deux ouvriers grévistes aboutit à l'effet inverse : non seulement ceux-ci ne sont pas dupes et ne s'y laissent pas prendre, mais en outre, le chef syndicaliste révèle son caractère hypocrite, se montrant tout aussi écrasant que son patron. Là s'explique peut-être le fait qu'il soit l'unique personnage de cette mise en scène à user d'une langue française plus ou moins normée. Même si Fouffion Patron est le véritable représentant de ce pouvoir castrateur, Ramoneur est celui qui expose le mieux l'aspect problématique de cette langue dénoncée comme faussement véhiculaire, et donc perniciose tandis qu'elle présente un message politique sous-jacent. Une nouvelle fois, Verheggen en vient à dénoncer l'oppression exercée par la langue légitime, photographiée par la tentative de manipulation de celui qui se fait passer pour un syndicaliste au service de ses ouvriers, alors qu'il se positionne surtout en faveur du patron. La réponse à cette tentative de dialogue sournoise est ferme :

(Ils sortent alors et déploient, l'un, un calicot sur lequel est inscrit : "— Gastronomie ouvrière ! Mangeons les patrons ! —", l'autre, une rallonge du même tissu où est ajouté : "— Et les chefs du syndicat ! —" Comme dans les manifs, ils y ont découpé des trous d'œillères qui permettent de voir sans être vus. Ils scandent.)

CRAYAT CRAYAT. Trou !

CLOLIER COÈRE. Trou !

[...]

CRAYAT CRAYAT. Nous voulons trou !

CLOLIER COÈRE. Trou d'suite ⁹⁶ !

Cette conclusion détournant l'impératif capitaliste du « tout, tout de suite » en dévoile le caractère stérile, scandé ironiquement par ceux que ce même impératif soumet. Jean-Pierre Verheggen conclut ainsi ce court récit sur la possibilité d'une libération de l'homme par le langage. C'est à travers une langue « hors-norme » que doit se jouer cette libération, à armes égales face à la domination imposée dans et par la langue française qu'elle tente de défaire. Puisque ce qui se joue dans ce texte a une signification plurielle, étant aussi en rapport avec le

⁹⁵ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 141.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 144.

refus de tout compromis dans ce qui se joue également au niveau de la structure des opérations langagières, nous y ferons référence à de multiples reprises.

2.1.4. La littérature et la poésie face à l'insécurité

Finalement, la littérature et la poésie participent à la symbolisation de ce pouvoir dominant qui appartient à la bourgeoisie. En étant rédigées dans la langue officielle, les œuvres littéraires contribuent à augmenter son prestige tout en censurant les autres variétés existantes. Les auteurs ne collaborent pas nécessairement à renforcer le pouvoir associé à la langue légitime et à ses locuteurs de manière consciente. Souvent, ils sont eux-mêmes touchés par l'insécurité linguistique et usent de la littérature pour en sortir. C'est notamment le cas des auteurs belges francophones, qui bien qu'ils soient éduqués et appartiennent souvent à la classe supérieure, sont condamnés à devoir chercher à atteindre la reconnaissance, dû à leur éloignement géographique avec le centre parisien, et à leur parler influencé par de nombreuses variétés étrangères à la norme. Klinkenberg commente cette position et les différentes réactions qu'elle suscite :

Les réactions à l'insécurité sont plurielles. La plus courante est le silence. On perd ses moyens, on ne trouve plus ses mots, on est dépossédé de sa langue. Est-ce un hasard si l'on a démontré naguère que le silence était un des thèmes majeurs de la littérature de Belgique ? En dehors de cette réaction commune et extrême, il n'y a guère, pour qui a choisi d'écrire et de parler, que deux moyens de dépasser l'insécurité. [...] Le premier, c'est le purisme. Rendu méfiant, on se surveille. [...] L'autre tendance consiste à valoriser sa peur des fautes. On a alors recours à l'artisterie verbale, au « trip de langage », à la surécriture⁹⁷.

Verheggen opte pour cette dernière solution qui constitue l'outrance, le refus de participer à la légitimation de l'oppression qu'il perçoit dans la langue. Il va écrire pour renverser cet ordre à travers le langage et la littérature qu'il va produire. En valorisant ce qui est ordinairement censuré, il cherche à pointer du doigt l'opération de censure en elle-même. Son but est de créer une nouvelle dynamique qui ne collabore plus en répétant et donc en poursuivant un système répressif, comme il le dénonce :

[...] mis donc à enseigner avec l'dernier livre qu'a en main l'classe ouvrière, qu'elle aura bien dans s'tête, attendant dans s'salle de police d'études, faisant de manière mécanique le

⁹⁷ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », *op. cit.*, p. 195.

plus grand nombre d'exercices « destinés à faire passer l'règle dans l'habitude, à créer l'automatisme, qu'bien mettre l'orthographe, c'est djà s'préparer à bien penser » — capitalistes ! —, mis à bourrer l'crâne des phrases toutes faites d'l'idéologie capitaliste, à rendre tout ça logique, à légaliser, entériner les fautes commises par les « grands » auteurs d'la même manière que les crimes historiques, politiques, du même camp dominant, mis à enseigner l'orthographe grammatical comme l'usage mentaliste, à coup d'règles hiérarchiques, [...], retraçant là comme ailleurs l'chemin d'l'idéologie capitaliste, [...]⁹⁸

Dans cet extrait de « M'violence, c'est m'violangue », il fait le lien entre l'oppression subie par la classe ouvrière et l'enseignement de la langue normée. Le lien qu'il tisse entre l'apprentissage des règles orthographiques et la soumission apprise de la classe dominée suffit à expliquer pourquoi il s'attache à ne pas respecter ces règles d'usage lorsqu'il écrit, valorisant « sa peur des fautes », comme le décrit Jean-Marie Klinkenberg. Par son écriture qui ne tient pas compte de la langue officielle et des règles qui structurent son usage, il va tenter de renverser l'ordre hiérarchique que celle-ci organise et symbolise. Les textes de Verheggen sont donc à placer sur un terrain politique, où leurs traits carnavalesques visent à renverser les règles du jeu imposant une dynamique oppressive.

En plus de dénoncer la langue littéraire, la poésie est également mise en accusation. Bien qu'elle permette de déconstruire les discours convenus, d'échapper à la norme en jouant avec la langue et ses règles, la poésie traditionnelle ne permet pas pour autant d'échapper à l'ordre mis en place :

Mais là encore, le caractère potentiellement explosif de tout langage poétique a été soigneusement encadré par la tradition : les formes fixes contrôlent les associations de signifiants, l'obligation de signifier les canalise dans des limites étroites, l'existence de genres cantonne ces techniques dans des contextes déterminés : autant de limites à la production langagière. C'est pourquoi Verheggen met le genre non seulement en accusation [...], mais encore va au travail sur le signifiant dans ce qu'il a de moins « présentable » et de moins récupérable par la tradition⁹⁹.

Klinkenberg nous apprend de ce fait que ces limites qui contiennent la poésie à l'intérieur des frontières imposées à coups de censure par l'ordre régnant sont contournées par le « poète » gembloutois. Nous verrons dans le point suivant comment celui-ci redéfinit les limites du genre

⁹⁸ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 162.

⁹⁹ KLINKENBERG Jean-Marie « Verheggen ou la naissance du langage », op. cit., p. 203.

pour y faire passer son message révolutionnaire portant sur l'abolition de la hiérarchie symbolique.

Pour Pierre Bourdieu, ce n'est pas spécifiquement la poésie, mais le champ littéraire en entier qui participe à la lutte pour l'autorité linguistique :

Ainsi, par l'intermédiaire de la structure du champ linguistique comme système de rapports de force proprement linguistiques fondés sur la distribution inégale du capital linguistique (ou, si l'on préfère, des chances d'incorporer les ressources linguistiques objectivées), la structure de l'espace des styles expressifs reproduit dans son ordre la structure des écarts qui séparent objectivement les conditions d'existence¹⁰⁰.

Cela signifie que la langue littéraire, qui a comme différence avec le « parler ordinaire plus ou moins légitime »¹⁰¹ d'être un discours officialisé par sa publication, contribue à renforcer la position légitime associée à la langue officielle. Autant du côté des auteurs que du côté des commentateurs ou des grammairiens, tous les acteurs impliqués dans la création littéraire qui sont « objectivement investis du monopole de l'usage légitime de la langue légitime qui produisent pour leur propre usage une langue spéciale, prédisposée à remplir *par surcroît* une fonction sociale de distinction dans les rapports entre les classes et dans les luttes qui les opposent sur le terrain de la langue » sont impliqués dans la « dépossession objective des classes dominées »¹⁰², qu'ils le veulent ou non. En cela sont comprises « les luttes qui opposent les écrivains sur l'art d'écrire légitime » qui « contribuent, par leur existence même, à produire et la langue légitime, définie par la distance qui la sépare de la langue "commune", et la croyance dans sa légitimité »¹⁰³. En conclusion, les usages littéraires légitimés, officialisés, contribuent à « la production, à la consécration et à l'imposition d'une langue distincte et distinctive »¹⁰⁴.

Face à cet état de fait, Jean-Pierre Verheggen, par sa participation à la sphère littéraire officielle (puisque'il est un auteur publié), ne peut pas échapper entièrement à cette légitimation. Cependant, il va en jouer en redéfinissant les limites d'une poésie qui rompt avec les associations convenues, les formes poétiques traditionnelles et les thèmes habituellement exploités. Il va pour cela inventer une langue « distincte », « spéciale » qui met en avant l'illégitime en lui associant un intérêt esthétique allant au-delà du fait de simplement « mimer

¹⁰⁰ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰² *Ibid.*, p. 49.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 48.

les parlers populaires »¹⁰⁵. Pour produire une littérature qui contribue à rompre avec l'ordre régnant qu'il dénonce, il va rompre avec la littérature traditionnelle dans une « forme carnavalesque radicale »¹⁰⁶.

2.2. Déjouer la norme par le carnavalesque

Ce qui se joue chez Jean-Pierre Verheggen quant à la lutte contre la langue légitime et le système de domination et de soumission qu'elle symbolise au niveau social tient à la mise en pratique de la théorie du carnavalesque définie par Mikhaïl Bakhtine. Cette notion est caractérisée par l'inversion des hiérarchies sociales à travers un ensemble de pratiques littéraires et culturelles, donnant à voir un ordre du monde alternatif et plus égalitaire. Elle est détaillée dans l'ouvrage écrit par Bakhtine en 1965, dont le titre, traduit en français depuis le russe, est *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. L'opposition entre la culture dominante et la culture populaire y est explorée sous un angle subversif, à travers une analyse de l'œuvre de François Rabelais, que le théoricien russe considère comme emblématique de la dimension carnavalesque.

En rappelant quels sont les traits de l'esthétique définie par Bakhtine et en les associant avec l'œuvre de Verheggen, nous tenterons de montrer comment ceux-ci contribuent à subvertir les rapports hiérarchiques déséquilibrés qu'il dénonce.

Pour rédiger cette partie, nous avons puisé dans les commentaires de Michel Biron dans « *Le Degré zorro de l'écriture de Jean-Pierre Verheggen* »¹⁰⁷, issu de son ouvrage *La modernité belge*, dans un chapitre intitulé « Écrire sur la société (1960-1980) ». Cet essayiste commente le *Degré zorro* qu'il juge représentatif des « changements en cours du côté de la modernité poétique en Belgique »¹⁰⁸. En tant que tel, cet ouvrage est caractérisé par des traits régionaux, marginaux et populaires que Biron estime représentatifs de la modernité belge des années soixante à quatre-vingt. À ce sujet, il cite quelques traits caractéristiques de cette mouvance, comme l'usage du wallon et de l'intertexte de la culture populaire. Ce sont ces aspects que nous reprendrons dans cette partie. Néanmoins, l'auteur va plus loin en analysant

¹⁰⁵ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁶ PRIGENT Christian, « Carnaval de l'Histoire », dans : *La langue et ses monstres*, Paris, P.O.L., 2014, p. 80.

¹⁰⁷ BIRON Michel, « *Le Degré Zorro de l'écriture de Jean-Pierre Verheggen* », *La modernité belge. Littérature et société*, éditions Labor, Montréal, 1994, pp. 357-370.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 357.

la réponse de Verheggen face à la « demande de sens social moderne »¹⁰⁹, que nous aborderons plutôt dans la seconde partie de ce mémoire.

Nous ferons également référence à la postface de Jean-Marie Klinkenberg, « Verheggen ou la naissance du langage » que nous avons déjà évoquée précédemment, ainsi qu'à un autre article produit par le même auteur sur le même sujet, à savoir : « L'aventure linguistique, une constante des lettres belges : le cas de Jean-Pierre Verheggen » (1996). Le linguiste verviétois y reprend en partie le raisonnement qu'il avait développé cinq ans plus tôt dans sa lecture de *Pubère, putains*, à ceci près que son but n'est plus de faire le commentaire des écrits de son contemporain, mais plutôt de s'en servir afin d'exemplifier son propos au sujet des tensions et des contraintes subies par les auteurs belges francophones à l'époque contemporaine. Pour lui, le poète gembloutois incarne la synthèse de ces tensions, et les solutions qu'il y apporte sont montrées en exemple. Il revient sur sa biographie en mettant au centre la perspective langagière, qui marque l'auteur dès son enfance. Ensuite, il reprend certains thèmes qu'il avait déjà exploités dans son article précédent, en les reformulant et en ajoutant quelques précisions.

Nous avons choisi de reprendre cet article, ainsi que le précédent produit par le même auteur afin de réaliser la synthèse la plus complète possible des études qui nous semblaient pertinentes quant à la question du rôle joué par le carnavalesque dans cette œuvre. C'est pourquoi nous ferons tantôt référence à l'un, tantôt à l'autre article de Jean-Marie Klinkenberg sur le même thème, selon les perspectives qui nous semblent les plus développées dans l'un ou l'autre texte. Soit, pour celui-ci : la fonction du mélange dans l'écriture carnavalesque, ainsi que les fonctions du calembour et de la logique de la litanie.

Enfin, nous citerons l'article d'André Bénit, « Verheggen ou l'art de mélang(u)er »¹¹⁰ qui commente le « choc des langages »¹¹¹ qui se déploie chez Verheggen, et son parti pris pour le vernaculaire. L'auteur de cet article s'interroge sur les raisons qui poussent l'écrivain à user de tournures hybrides, mêlant wallon et belle langue française, et sur le statut ambigu des noms propres dans cette poétique. Il conclut que ce « combat de langues » vise avant tout à déstabiliser les hiérarchies établies. Nous prendrons également en compte ce commentaire en deuxième partie, en relation avec les arguments avancés par son auteur sur le besoin et la

¹⁰⁹ BIRON Michel, *op. cit.*, p. 370.

¹¹⁰ BENIT André, *op. cit.*, p. 777.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 780.

manière dont le poète détourne les usages « automatiques » du langage pour « s’inventer une langue à soi » où se « renouerait l’idylle entre les mots et les choses »¹¹².

2.2.1. *Renversement*

L’intertexte carnavalesque, omniprésent dans les œuvres des Jean-Pierre Verheggen, revêt un intérêt particulier, car il offre une échappatoire à l’ordre établi que l’auteur dénonce, comme nous avons tenté de le démontrer. Son style « rabelaisien » est l’une des caractéristiques les plus souvent citées chez ceux qui écrivent à son sujet. Certains oublient pourtant qu’il ne s’agit pas simplement de provocations ou de « bouffonneries sympathiques » destinées à faire rire. L’humour est bien présent chez lui, mais il est loin d’être innocent, à l’image du carnaval décrit par Bakhtine :

À l’opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d’une sorte d’affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d’abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C’était l’authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux¹¹³.

L’affranchissement de la vérité unique, l’abolition des rapports hiérarchiques, des tabous et des règles, ainsi qu’une écriture tournée vers le renouveau, sont autant de traits présents chez Verheggen, comme nous allons le voir dans les pages qui suivent. À commencer par l’abolition des tabous imposés par l’idéologie bourgeoise dominante. Le premier d’entre eux est le tabou du corps, qui, bien qu’il soit montré tant qu’il sert les intérêts économiques capitalistes, est soumis à la censure. Le corps est considéré comme impur, car jugé sale et inférieur à l’esprit, lequel symbolise la possibilité d’élévation intellectuelle et spirituelle. Tout ce qui est lié au corps est associé à la terre et au peuple :

Le porte-parole du principe matériel et corporel n’est ici pas l’être biologique isolé, ni l’individu bourgeois égoïste, mais bien le *peuple*, un peuple qui dans son évolution croît et se renouvelle perpétuellement. C’est pourquoi tout l’élément corporel est si magnifique, exagéré, infini. Cette exagération revêt *un caractère positif, affirmatif*. Le centre capital de

¹¹² BENIT André, *op. cit.*, p. 783.

¹¹³ BAKHTINE Mikhaïl, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (traduit du russe par Andrée Robel), Paris, Gallimard, 1970, p. 18.

toutes ces images de la vie corporelle est matériel, c'est la fertilité, la croissance, la surabondance¹¹⁴.

Nous comprenons donc que le caractère corporel émane du peuple, et que c'est la voix du peuple qui s'exprime à travers cette écriture. Son caractère « exagéré, infini », souvent grotesque et associé au « vulgaire » traduit ainsi l'évolution populaire, associée à une forme de renouvellement. En d'autres termes, la vie qui jaillit du peuple apparaît à travers les métaphores sexuelles et scatologiques qui « rabaissent, rapprochent de la terre, corporalisent »¹¹⁵. Examinons cela dans *Le Degré zorro* en reconsidérant l'introduction précédant la cinquième partie, « Opéramoneur », que nous avons commentée précédemment, et qui décrit le fond sonore de cet opéra qualifié de « très prolétarien » :

Pendant toute cette partie chantée, la musique de fond est celle du groupe *Etron Fou Le Loup Blanc*. Les réparties de Crayat Crayat sont, pour leur part, ponctuées par quelques notes de *Proute de Mammouth*, interprétées par *Les Coulonneux Juleverne*. L'acte II (à paraître, chez le même éditeur) est fait — au terme d'une digestion de boa et d'une tabagie monstre de Belga sans filtre — uniquement de bruits de vomissements et d'expulsions diverses à dominantes excrémentielles. Cet acte II qui boucle la seconde et ultime partie de cet ensemble est également très sain, très prolétarien, très beau, très — comment dire ? — beau et violent, c'est ça¹¹⁶ !

Cette description frappe par la dimension corporelle exprimée à travers ses références, son lexique et ses calembours à la dimension outrageusement scatologique. Le groupe de rock *Etron Fou Leloublan*, par exemple, n'est pas évoqué ici par hasard : il s'agit d'un groupe français marginal reconnu pour son caractère insurrectionnel et subversif, aux textes mêlant érotisme et scatologie. Le titre « Proute de Mammouth » relève du même ordre, sans parler des « bruits de vomissements et d'expulsions diverses ». Ainsi, ce fond sonore qui jaillit, expulse, évoque une dimension terrestre qui rapproche l'écriture du peuple, ce pour quoi on le dit « beau », bien qu'il suggère a priori tout le contraire. Il est aussi « violent », puisqu'il est associé à une rébellion, celle des ouvriers Crayat Crayat et Clolier Coère.

Cette dimension insurrectionnelle nous porte vers un autre aspect du corporel. Encore une fois, il est lié au peuple et à son renouveau, synonyme de liberté et de révolution. Le corps est

¹¹⁴ BAKHTINE Mikhaïl, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁶ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, p. 131.

négarion de l'ordre en place. « Orienté vers le bas », il vise à « descendre » et à « retourner », comme l'explique Mikhaïl Bakhtine :

L'orientation vers le bas est propre à toutes les formes de la liesse populaire et du réalisme grotesque¹¹⁷. En bas, à l'envers, le devant-derrrière : tel est le mouvement qui marque toutes ces formes. Elles se précipitent toutes vers le bas, se retournent et se placent sur la tête, mettant le haut à la place du bas, le derrrière à celle du devant, aussi bien sur le plan de l'espace réel que celui de la métaphore. L'orientation vers le bas est propre aux bagarres, mêlées et coups : ceux-ci renversent, jettent à terre, foulent aux pieds¹¹⁸.

Ainsi, dans le carnaval, tout est « sens dessus dessous », et ce désordre est intentionnel. La métaphore de la bagarre l'illustre explicitement : l'orientation vers le bas (qui prend donc la forme du corporel à la place de l'intellectuel et du spirituel) est vouée à « renverser ». En exposant ce qui était jusqu'ici caché, refoulé, on renverse les valeurs autrefois proclamées haut et fort. Dans ce « monde à l'envers », le bouffon est roi car, chez lui, « tous les attributs royaux sont renversés, invertis, le haut mis à la place du bas »¹¹⁹. Jean-Pierre Verheggen est le bouffon de son propre carnaval, se représentant constamment dans cette position de « poète-bouffon ». Le texte que nous avons placé en annexe n° 1, et dont voici un extrait, expose ouvertement cette posture parodique :

Verheggen XIV, le Grand Skète,
Verheggen XV, le Binamé,
Verheggen XVI...

Heggen

(Le roi de ses francetasmes !)

Oui ! Coupez sa tête sans gêne,

sa queue,

son air, ses yeux d'hibou-roi-de !

Faites, hêêg !

hêêêêg ! Caca !

D'abord, la référence aux rois de France est explicite, que ce soit dans la liste parodiant leurs noms en y substituant le sien, se terminant par « Verheggen XVI... » (clin d'œil à l'histoire que

¹¹⁷ « C'est-à-dire dans le système d'images de la culture comique populaire » : BAKHTINE Mikhaïl, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 368.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 368.

nous connaissons), dans la référence faite aux têtes coupées (« Coupez sa tête sans gêne »), ou dans le calembour : « Le roi de ses francetasmes ! ». Ensuite, le détournement de ce pseudo roi-Verheggen est manifeste. Loin de se prendre au sérieux dans cette posture éminente dans laquelle il se travestit, il traduit en wallon les surnoms associés à ces monarques. C'est ainsi qu'au lieu de voir écrit « Louis II, le Bègue », nous avons « Verheggen II, le Béguaud », surnom qui traduit « le bègue » en wallon. Or, il est utile de rappeler que le wallon fait office de langue « basse », opposée à la « belle » langue française. L'utilisation de la langue basse dans ce contexte montre pour quel genre de « roi » se prend Verheggen. Il incarne ainsi cette posture de bouffon régnant sur le désordre de sa poésie.

Cette poésie entame alors un mouvement vers le bas, passant inévitablement par le bas du corps pour instaurer un programme perturbant véritablement l'ordre en place, comme l'auteur le résume lui-même dans *J'aime beaucoup ma poésie*. Cet ouvrage, publié dans le cadre de conférences données en 2009 par Jean-Pierre Verheggen à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, présente ses réflexions sur son art et les raisons qui le poussent à poser certains gestes créatifs, sous la forme de notices alphabétiques dont les titres font référence à diverses thématiques traversant l'ensemble de son œuvre. Penchons-nous sur l'article « R comme rablaiseris » :

C'est que la scatologie — sans complexe comme chez Rabelais ! — met non seulement la langue en crise mais avec elle ceux qui la pratiquent ou l'écrivent normée, socialisante, conventionnelle, clean comme disent leurs coiffeuses ou nickel leur soufflent leurs parfumeurs « in »¹²⁰.

En résumé, le scatologique, qui symbolise le peuple et accompagne l'orientation vers le bas nécessaire à un renversement des valeurs propre au carnavalesque, contribue à mettre « la langue en crise ». Autrement dit, il rompt avec la langue officielle qui, en crise, ne peut plus être considérée comme innocente, et met également en crise « ceux qui la pratiquent ou l'écrivent ». En ayant recours aux instances basses, l'auteur vise à déranger ceux qui adhèrent à la norme sans la questionner, calquant leurs valeurs sur celles promues par l'ordre social conventionnel. Il cible ceux qui préfèrent le « clean », c'est-à-dire, ce qui reste dans les limites imposées par la norme. En décrivant le corps dans ses réalités les plus triviales, le poète cherche

¹²⁰ VERHEGGEN Jean-Pierre, *J'aime beaucoup ma poésie*, op. cit., p. 73.

avant tout à forcer ceux-là à entrer en crise avec les valeurs véhiculées par la langue opprimante qu'ils acceptent sans la remettre en question.

Rappelons le message porté par Bourdieu : la linguistique saussurienne, qui considère la communication comme une opération de décodage où la place centrale est donnée au message, lequel est construit dans une langue « neutre », est responsable de cette vision « clean » communément admise. Le langage ne doit pas être considéré comme un simple acte d'intellection, mais comme une action. Cette action est produite par le locuteur, et la valeur symbolique de l'énoncé est déterminée en fonction de celui-ci. Elle dépasse la simple question du décodage d'un message par un récepteur. L'organe qui produit l'action au centre de la communication n'est donc pas l'oreille, mais la bouche :

Un texte pour en baver, en effet ! Pour écrire et parler pour la bouche ! Pour faire un *opéra-bouche* ! Pour négliger, enfin, l'oreille, ou du moins, à défaut de lui régler, définitivement, son compte, pour l'éclipser¹²¹ !

Cette citation, tirée d'*Artaud Rimbur*, exprime ce besoin de revaloriser la bouche, émettrice du message et partie active de l'acte communicant, au détriment de l'oreille et du récepteur passif. Après avoir comparé l'oreille à un simple « trou dans la tête », il ajoute ceci :

Non ! Franchement, je lui préfère la bouche ! La bouche, c'est mieux ! C'est grand comme un théâtre, et, de plus, la pensée s'y fait¹²².

La bouche serait donc, contrairement à l'oreille, à la base de la pensée qui se crée. Elle est l'organe au sein duquel naît l'expression verbale dont le bas peuple est privé. Elle est aussi celle qui représente le corps et ses besoins, puisque c'est par elle que nous buvons et que nous mangeons. Étant ainsi reliée au système digestif, elle est liée au mouvement descendant nécessaire à la production d'un son « qui vaille » :

C'est normal ! C'est normal qu'on hurle : avale ! Avale ! D'avalier ! D'ingérer ! D'engouffrer ! Puisque pour sortir de la langue un son qui vaille — fût-ce vaille que vaille ! — faut d'abord qu'on descende aux entrailles d'nos propres tréfonds¹²³ !

La bouche produit donc le son, un motif essentiel de la poétique carnavalesque illustrée par Verheggen. Ce dernier accorde une grande importance à l'aspect sonore de ses textes, mis en

¹²¹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, op. cit., p. 22.

¹²² *Ibid.*, p. 22.

¹²³ *Ibid.*, p. 47.

pratique à travers de nombreuses performances orales exécutées par lui-même ou par d'autres. Pensons notamment au spectacle *L'Oral et Hardi*, conçu et mis en scène par Jacques Bonnaffé, basé sur la lecture des textes de Jean-Pierre Verheggen. Ses écrits sont destinés à être écoutés, ou plutôt, à être « dits », comme il ne vise pas l'oreille de ses lecteurs mais leur bouche :

J'écris donc pour ma préférée, pour l'élue de mon son : la bouche. Pour cette caverne d'Ali-Babèye, comme on dit en wallon. Exclusivement pour elle. Pour aller, en lisant, dans la bouche de l'autre¹²⁴.

Dans ses tentatives pour aller rejoindre « la bouche de l'autre », on peut compter ses innombrables jeux de mots et autres calembours, dont le sens se révèle souvent lorsqu'on les prononce. Par exemple, dans ses remerciements ouvrant *Le Degré zorro*, les calembours s'enchainent et invitent à être décodés, tel que « à l'insecte parlant Croate, (ou Croatte, si c'est une mouche à merde) »¹²⁵, qui, une fois prononcé, laisse le lecteur faire le lien entre « Croatte », « crotte » et « mouche à merde ». Le calembour s'intègre d'autant plus à son programme poétique qu'il est une « forme réputée basse »¹²⁶.

De même, toutes les onomatopées et interjections ne prennent pleinement effet que lorsqu'elles sont prononcées. Ces éléments sont omniprésents dans les textes de Verheggen, dont certaines pièces sont presque exclusivement composées de bruitages, rendant leur (double) sens obscur pour qui ne ferait que les lire silencieusement. Voici un extrait illustrant ce type de procédé :

C'est là !
Beûrk ! Bratch !
Brouth-Brouth¹²⁷ !

On y trouve aussi des figures de styles plus proches de la poésie traditionnelle, comme la rime, l'allitération ou l'homéotéleute. Ces artifices littéraires sont néanmoins utilisés pour mettre en avant des thématiques rejetées par la tradition, sur lesquelles Verheggen insiste, comme dans l'extrait suivant, dans lequel il met en avant un motif culinaire et enfantin par l'intermédiaire de la répétition du terme familier « cracras », signifiant « crasseux » et l'allitération en *c* et en *r* :

¹²⁴ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, op. cit., p. 23.

¹²⁵ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 9.

¹²⁶ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », op. cit., p. 205.

¹²⁷ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 15.

Faisant des gros cracras d'fruits d'sa propriété,
Des gros cracras d'soupe au thé, cracras d'fromage,
Bondon, Clams,
Des gros cracras d'laitance de carpe,
Avalant m'anuscrit sur m'anuscrit¹²⁸

Enfin, l'utilisation du wallon contribue également à ce phénomène d'oralisation, en ce sens qu'il représente une langue foncièrement orale, comme nous le détaillerons dans les quelques pages qui suivent. Le son est donc un motif d'écriture essentiel chez Verheggen. Bien que son importance soit manifeste dans l'ensemble de ses œuvres, elle est particulièrement soulignée dans *Artaud Rimbur*, ouvrage dans lequel il définit son « inSONscient », « instrument imaginaire » et le « métronome » de son « inouïversel ». Nous reviendrons en détail sur ces concepts dans la seconde partie de notre travail.

Du reste, arrêtons-nous plus longuement sur la place qu'occupe cette langue vernaculaire en tant que représentative des instances « basses » et de l'oralité. Comme le précise Alain Tricnaux, « l'usage du wallon n'est à destination ni d'une revendication régionaliste, ni d'une volonté d'enrichir lexicalement la langue française, ni d'un quelconque usage exotico-folklorique. C'est en raison de ses caractéristiques que Verheggen l'a primé à son hit-parade personnel »¹²⁹. Nous allons maintenant explorer ces caractéristiques en détail.

Pour commencer, le caractère oral du wallon est presque une évidence. L'article de Martine Willems, « La langue et la littérature wallonnes des origines à nos jours »¹³⁰, fournit des informations précieuses à ce sujet. En effet, contrairement au français, l'enseignement du wallon — ou devrions-nous dire plutôt « des wallons » — a été très limité. Les formes que nous en connaissons aujourd'hui ont été transmises oralement, soit à travers les échanges quotidiens et familiaux dans les milieux ruraux et les milieux urbains populaires, soit via des formes littéraires centrées sur l'oralité. Il est vrai que, bien qu'il ait existé quelques romans réussis en langue wallonne, ce sont surtout la chanson et le théâtre qui auront eu le plus de succès « auprès d'un public qui dans son immense majorité ne savait ni lire ni écrire »¹³¹. La poésie vernaculaire a également suscité un certain intérêt critique, comme le souligne Willems. Pour toutes ces raisons, il n'existe pas de forme standardisée du wallon, ce qui a favorisé son maintien comme

¹²⁸ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 78.

¹²⁹ TRICNAUX Alain, op. cit., p. 101.

¹³⁰ WILLEMS Martine, « La langue et la littérature wallonnes des origines à nos jours », dans : DEMOULIN Bruno (dir.), *Histoire culturelle de la Wallonie*, Bruxelles, Fond Mercator, pp. 144-157.

¹³¹ *Ibid.*, p. 154.

langue principalement orale, ainsi que la persistance de nombreuses variétés locales et régionales.

C'est pourquoi la langue vernaculaire est l'un des traits caractéristiques de l'oralité repérables dans les œuvres de Jean-Pierre Verheggen. Elle l'est également dans la manière dont il la transcrit, comme il le résume dans *Le Degré zorro* :

Du reste, la façon dont il [le wallon] se transcrit en écriture n'est pas étrangère à l'utilisation que j'en fais dans la mienne :

l'apocope,
l'élision orale,
le phonétisme interpellant, de manière constante, le calembour,
l'orthographe volontairement incertaine que j'en ai, les expressions apparemment débiles que j'affectionne [...]¹³².

De fait, ces élisions et ces apocopes, qui occupent une place importante dans ses textes, rappellent souvent le wallon sans en être nécessairement des exemples directs (comme dans « m'n outil »¹³³ ou « r'garde »¹³⁴). Les expressions wallonnes, quant à elles, abondent ; et bien qu'elles ne soient pas toujours écrites en wallon (bien que cela se produise aussi, comme dans « t'as mètu t'casaque findu »¹³⁵, même si l'orthographe qu'il en a est toujours « volontairement incertaine »), elles sont souvent retranscrites de manière à imiter l'accent à travers les élisions ou le vocabulaire employé (« qui sait arranger les bidons, s'mettre à gens »¹³⁶). De plus, ne serait-ce que dans la graphie employée pour désigner son « oualon », Verheggen reflète la nature non standardisée de cette variété de langue :

Je suis en effet l'inventeur du mot « oualon ». Cette appellation non contrôlée n'ayant d'autre but que de me démarquer de tout un académisme « littéraire » wallon et de fuir à toutes jambes les revendications politiques identitaires wallingantes (qui ne valent guère mieux que celles des rattachistes francolâtres baisse-culotte !)¹³⁷.

Comme il le confirme donc dans cette citation, le terme « oualon » ne reflète aucune prétention académique. Il ne cherche pas à restaurer une forme dialectale spécifique à travers la littérature. Bien que l'usage du dialecte dans ses textes laisse entrevoir une empreinte locale, cette

¹³² VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, p. 20.

¹³³ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 151.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 147.

¹³⁷ VERHEGGEN Jean-Pierre, *J'aime beaucoup ma poésie*, op. cit., p. 62.

utilisation ne découle pas d'une quelconque vocation patriotique « wallinguante ». Au contraire, l'intégration du dialecte vise à représenter la diversité, voire à refléter l'altérité, comme l'observe Klinkenberg :

Altérité : le wallon de Verheggen n'est pas transcrit avec un souci de vérisme [...], ni — ce serait un comble — avec le souci puriste qui est celui de maint auteur dialectal. Il introduit ainsi le doute et la déviance au sein d'un langage déjà déviant. Comme pour l'empêcher de perdre sa force corrosive au profit d'un nouveau conformisme¹³⁸.

Cette « force corrosive » contenue dans la langue wallonne provient aussi de son assimilation aux classes les plus basses de la société. De fait, comme nous l'avons déjà évoqué, le langage véhiculaire a surtout survécu dans les classes rurales et dans les milieux urbains populaires. C'est aussi une langue du quotidien, du « très peu littéraire », liée de cette manière à des réalités basses, triviales ; elle est « le bas Wallon populaire, le parler wallon fortement teinté de cet accent de basse classe »¹³⁹. C'est aussi la langue de ceux qui l'ont perdue, puisqu'elle est elle-même refoulée, censurée :

[...], celui qui le parle permet en fait le dépassement de tous les interdits puisque le wallon se voit lui-même refoulé depuis l'enfance dans les écoles comme par la mère¹⁴⁰.

Ce refoulement de la langue vernaculaire est opéré par « la mère » et par l'école, comme nous l'avons déjà évoqué en commentant les écrits de Bourdieu allant dans ce sens :

Pour obtenir des détenteurs de compétences linguistiques dominées qu'ils collaborent à la destruction de leurs instruments d'expression, en s'efforçant par exemple de parler « français » devant leurs enfants ou en exigeant d'eux qu'ils parlent « français » en famille, et cela dans l'intention plus ou moins explicite d'accroître leur valeur sur le marché scolaire, il fallait que l'École fût perçue comme le moyen d'accès principal, voire unique, à des postes administratifs d'autant plus recherchés que l'industrialisation était plus faible ; [...]¹⁴¹

Comme nous l'avons démontré, les locuteurs eux-mêmes participent à la censure de leurs parlers « dominés », lorsqu'ils s'empêchent d'en faire usage devant leur famille ou lorsqu'ils en interdisent la pratique à leurs enfants. Toutefois, le choix de renier leur langue n'est pas pris

¹³⁸ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », *op. cit.*, p. 202.

¹³⁹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁰ TRICNAUX Alain, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴¹ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 34.

librement : il est dicté par l'« intimidation » exercée par l'institution scolaire, dont l'influence sur le marché du travail conditionne leur survie financière.

Verheggen choisit de mettre en avant sa langue orale et populaire dans ses textes non seulement parce qu'elle incarne l'opposition à l'ordre établi, mais aussi parce qu'elle est systématiquement opprimée par celui-ci. En ce sens, elle devient le symbole d'une révolution linguistique, car la rébellion émane directement de ceux qui sont opprimés :

De plus, si toute la misère ancestrale des masses s'y peut lire, toute leur capacité violemment révolutionnaire couve, gronde, sous la cendre de cette langue, en « voix » — croit-on — d'extinction. [...] Ainsi, mon écriture remonte-t-elle au déluge. À ce vaste orage intérieur, fou et illettré¹⁴².

Cet orage gronde dans la misère et l'oppression, qui rendent « fous » ceux qui les subissent. Dépossédés de tous leurs droits, y compris de leur langue, ces individus portent en eux la révolte, contenue dans cette langue même. Le théâtre de cet affrontement entre l'« orage intérieur » et l'ordre qui le réprime est la poésie que Verheggen présente ; c'est aussi pour cette raison que le wallon y possède une place centrale.

En conclusion, à l'instar des rites et spectacles comiques du Moyen Âge décrits par Mikhaïl Bakhtine, donnant à voir un « aspect du monde, de l'homme et des rapports humains totalement différents, délibérément non officiel »¹⁴³, les textes de Verheggen présentent une autre manière d'exister. En mettant en scène ceux qui sont invisibles (le peuple), dans des rôles inhabituels, en dépeignant des actions habituellement censurées (des actions triviales), et en exhibant tout ce qui est habituellement censuré (le corps) à travers une langue réprimée (le wallon), il dévoile un autre monde, un monde « renversé ». Il ne prétend cependant pas que cet ordre alternatif doit devenir un nouvel ordre. Son objectif n'est pas de renverser une hiérarchie pour en instaurer une autre : si son monde « parodique » est volontairement scabreux et imparfait, ce n'est pas pour qu'il prenne la place du premier afin d'établir un nouvel ordre où le peuple se mettrait à opprimer la bourgeoisie. Certains ont pourtant cru en cette nécessité d'établir un nouvel ordre des choses, mais le poète révèle l'impasse de cette idée : selon lui, aucune hiérarchie ne doit prévaloir. Nous allons maintenant examiner comment il s'efforce de déconstruire toutes ces ambitions dominatrices, qu'elles proviennent d'un côté ou de l'autre.

¹⁴² VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 20.

¹⁴³ BAKHTINE Mikhaïl, op. cit., p. 13.

2.2.2. *Dialogisme et abolition des hiérarchies*

Dans le *Degré zorro*, Verheggen s'attaque à une autre forme d'oppression : l'idéologie d'extrême-gauche, à laquelle il a jadis adhéré (il est à noter que *TXT* a initialement été qualifiée d'avant-garde « maoïste »). Désormais désillusionné, il expose les illusions dangereuses véhiculées par le langage stéréotypé du marxisme-léninisme. Le poète met en lumière l'ambition totalitaire hypocrite de ce mouvement prétendument dédié à la libération du peuple, en caricaturant l'idiolecte révolutionnaire qui le définit :

Tous ces lambeaux de phrases stéréotypées, je n'en donne la reproduction, ici et là, qu'à dessein de pastiche tournant sot, dans leur vide effarant. Pour moi, c'est le style chou-fleur !
Le style chou-fleur rassurant¹⁴⁴ !

Ainsi, en pastichant la langue de bois du discours idéologique, Verheggen met en garde contre elle et la considère au même titre que le discours normatif de la langue française promu par l'institution scolaire. Puisque la critique du discours idéologique se lie à une déconstruction plus large de la structure du langage, notamment dans ses dimensions paternalistes, nous ne développerons pas davantage ce sujet avant d'aborder la seconde partie de ce mémoire. Notons simplement que langage idéologique « de gauche » et langue française normée « capitaliste » partagent une assertion monologique que le carnavalesque cherche à déstabiliser. Bourdieu apporte un éclairage pertinent sur ce sujet en commentant le « prophétisme sacerdotal »¹⁴⁵ du marxisme :

[...] elle [la prêtrise] réaffirme sans cesse son monopole de la lecture légitime en instaurant une « coupure » absolue, marquée entre autres choses par le dédoublement de notions classiques [...], entre la lecture légitime et les lectures profanes [...]¹⁴⁶.

Pour ce langage qui affirme sa propre vérité comme étant la seule admissible, il n'existe toujours que deux voies possibles : la bonne, dictée par ses propres prescriptions, et la mauvaise. Ce discours monologique, par nature répressif, impose une vérité unique et inaltérable, fondée sur des valeurs rigides et préconçues. Cette rigidité totalitaire étouffe toute forme de pluralité et de dialogue, réduisant au silence les voix dissidentes. Verheggen critique avec virulence cette dimension oppressive et excluante du discours idéologique, le plaçant ainsi sur le même plan que la langue française normative que nous avons précédemment évoquée.

¹⁴⁴ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 62.

¹⁴⁵ BOURDIEU Pierre, op. cit., p. 213.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 216.

Face à ces langues répressives, le langage carnavalesque, par sa nature dialogique et subversive, ébranle les certitudes monologiques et crée un espace de liberté où diverses vérités peuvent coexister et être confrontées.

À l'image du rabaissement qu'il promeut, le carnavalesque est un principe « ambivalent », « à la fois négation et affirmation »¹⁴⁷, car il détruit et régénère simultanément, comme nous le détaillerons dans le point final de cette première partie. Suivant le mouvement du carnaval, la langue et les images employées par le carnavalesque verheggenien sont intrinsèquement dialogiques. L'auteur embrasse la vie dans toute sa complexité, intégrant toutes les voix qui la composent. Ce caractère polyphonique se manifeste dans divers aspects de son esthétique. L'un d'eux est le « mélange », analysé dans l'article d'André Bénit intitulé « Verheggen ou l'art de mélang(u)er ». Bénit commence par y rappeler, à juste titre, que l'expérience personnelle de Jean-Pierre Verheggen est marquée dès l'enfance par sa condition de « bâtard linguistique », un trait qui marquera également son œuvre :

C'est dire que d'emblée wallon et beau français s'entremêlent dans la vie — comme ils le feront dans l'œuvre — de celui qui revendique haut et clair sa condition de « bâtard linguistique »¹⁴⁸.

Ainsi, l'auteur fusionne la « belle langue française » et « bas wallon populaire » dans une écriture polyphonique, créant une sorte de fête où se rencontrent bourgeoisie et peuple ouvrier, chacun représenté par sa langue. Toutefois, le « mélange » va bien au-delà de la simple juxtaposition de ces deux variétés habituellement opposées. Verheggen mélange également les registres, comme le souligne Bénit :

On l'aura compris, l'acteur principal du théâtre de cet *obsédé textuel*, c'est la langue, et ce qui frappe dans l'écriture de notre « analphabelge », c'est avant tout son caractère composite et métissé : s'y appariant vulgarismes, régionalismes, argotismes, technicisme, néologismes, mots savants ou étrangers, préciosités, tours journalistiques, mots-valises¹⁴⁹...

Cette variété de registres compose ce qu'il nomme son « populo-lacanian », terme qui désigne « d'un côté le connu et le commun, dans les deux sens du terme [...], et de l'autre, la langue d'un individu unique, résumant tous les parlers intellectuels pleins d'afféteries pratiqués par les

¹⁴⁷ BAKHTINE Mikhaïl, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁸ BENIT André, *op. cit.*, p. 777.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 780.

sectateurs des chapelles parisiennes »¹⁵⁰. À titre d'exemple, illustrant ce mélange de registres savants et familiers, considérons l'extrait suivant :

On est dans la merde-à-communiquer ! À trouiller et tartailier ! Désarticulé, dépossédé, déglingué presque ! Comme un paillasse clownesque ! Ou suspendu comme un qu'aurait bu comme cent Père Ubu ! Et brinqueballé, dans tout ce bathyscaphe fermenté, entre des propos de rehaut, comme a cherché à nous en faire Gober Gobineau¹⁵¹.

Dans ce passage extrait d'*Artaud Rimbur*, nous repérons en effet une variété de termes provenant de registres très divers. Ainsi, on y trouve des mots triviaux, tels que « merde », de même qu'un vocabulaire familier, composé de termes comme « gober », « déglingué » ou « touiller », ou encore des termes régionaux comme « tartailier ». En parallèle, l'auteur use de mots savants, employant par exemple le terme « bathyscaphe », faisant référence à un type d'engin sous-marin destiné à la plongée en grande profondeur. Au-delà des registres, des niveaux et des variétés au sein d'une même langue, ce « mélange » assemble également plusieurs langues différentes, modernes ou anciennes. De fait, en lisant les textes de Verheggen, il n'est pas rare rencontrer de l'anglais parodique (« Fièvre ! Fièvre ô clock ! »¹⁵²), du faux latin (« Glorille in excelchie Deo »¹⁵³), ou encore des jeux de mots mêlant l'italien et le français (« Un'culo ! (Réussi !) Due culi ! »¹⁵⁴).

Le style et les formes que prend sa poésie sont également variés, mais chaque œuvre conserve une visée parodique. Les courts textes juxtaposés dans le *Degré zorro* en sont un parfait exemple, illustrant bien son écriture composite. On y trouve des listes rocambolesques, centrées sur des toponymes de la région namuroise, son lieu d'origine, ou encore « 23 titres cochons auxquels vous l'avez échappé belge ». Cette dernière liste reprend une série de titres d'œuvres littéraires produites par des auteurs belges, dont le comique réside dans la juxtaposition, qui engendre des connotations grivoises annoncées par le terme « cochons », noté dans son titre :

Les sueurs de la joie, titre déjà pris par Monsieur Robert-Lucien Geeraert/
Étude pour les deux mains, titre déjà pris par Monsieur Christian Hubin/
Dressé, actif, j'attends, titre déjà pris par Monsieur Jean de Boschère/[...] ¹⁵⁵

¹⁵⁰ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », op. cit., p. 197.

¹⁵¹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, op. cit., p. 79.

¹⁵² VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, p. 52.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

De plus, Verheggen s’empare de genres littéraires moins prestigieux, tels que la bande dessinée, qu’il parodie de manière similaire. Dans « En Russie, Milou couchait vachement avec Tintin », il reprend les dialogues d’un album d’Hergé sans les images. En superposant sa propre voix à celle du dessinateur bruxellois, le poète détourne complètement le sens du texte original, lui infusant une dimension grivoise, une fois encore :

[...] je ne suis pas trop rassuré (page 36) ; je vais voir s’il n’y a personne sous le lit (page 37) ; Tintin, prends garde, tout cela finira mal (page 38) ; mais... Tintin devient fou ! (page 38) ; allons, fais vite Tintin (page 39) ; grrr (page 39) ; ? (page 41) ; wouah (page 42) ; [...] ¹⁵⁶.

Certains passages adoptent également l’allure de chansons aux paroles simplistes et naïves :

Oui mon amour, mon amour, aime-moi comme
Je t’aime, je serai ton prince d’amour, [...]
Faisons l’amour avant de nous dire adieu,
Oh oui, avec toi c’est mieux, la, la, la, la, la ¹⁵⁷

Dans cet extrait, l’onomatopée finale accentue encore davantage le caractère insipide de l’air parodié, que Verheggen exagère avec l’ajout suivant :

Bien ! Écrivons donc le plus simplement du monde ! Poussons — profondément — la muse-i-quette ¹⁵⁸ !

Bien que *Le Degré zorro de l’écriture* regorge d’exemples similaires, comme d’autres ouvrages du même auteur, ceux que nous avons examinés illustrent bien la manière dont il intègre une variété de formes (littéraires ou non) dans ses créations. Ces exemples démontrent le caractère composite de son œuvre, qui, associé aux détournements parodiques des références, accentue son aspect dialogique. L’absence de prise au sérieux des références intertextuelles ou des discours imités révèle l’ambition profondément non hiérarchisante de l’auteur. Jean-Marie Klinkenberg résume ainsi les fonctions du mélange orchestré par Verheggen :

Dans *Pubères, putains*, la langue de Verheggen lutte contre la classification : contre les dichotomies du bon et du mauvais, du sale et du propre, du violent et du doux, de l’âge adulte et de l’enfance. Toutes oppositions qui convergent en une seule : celle du haut et du bas. [...], c’est cette opposition que le texte verheggenien prend d’assaut. Non pour lui

¹⁵⁶ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l’écriture*, p. 24.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 49.

substituer une nouvelle hiérarchie, qui ne serait jamais qu'un sous-produit de la précédente [...], mais pour contester l'idée même de hiérarchie : ce qu'il faut abattre, c'est la stabilité des structurations¹⁵⁹.

Cette fonction dialogique est manifeste non seulement dans *Pubères, putains*, dont le linguiste offre la lecture, mais aussi dans l'ensemble des œuvres de l'auteur gembloutois. Cette opération de déstabilisation ne se limite pas aux styles employés ; elle pénètre jusque dans les syntagmes, où le calembour, si souvent exploité par Verheggen, mêle le haut et le bas en associant des références diverses et en créant des doubles sens. Certains jeux de mots, comme ceux du « Poète alcoolo » (« qu'il ne touchera plus à d'autres vers »¹⁶⁰) et bien d'autres, éparpillés à travers les textes qui se succèdent dans *Poète bin qu'oui, Poète bin qu'non ?*, sont prévisibles en raison des thématiques annoncées, tandis que d'autres surprennent par leur apparition inattendue et leur piquant, à l'image du calembour « Dieu s'existe »¹⁶¹, qui révèle une critique acerbe à travers son double sens « Dieu existe — Dieu sexiste ». À côté de ceux-ci, il y a ceux qui poussent à la réflexion et qui déstabilisent le lecteur, laissant celui-ci sans repère face à l'incertitude de leur signification. Alain Tricnaux clarifie ce procédé :

Le jeu de mots peut être complètement schyzo, d'origine savante, d'origine populaire, au troisième degré, totalement incompris, private joke. Pour exemplifier, c'est toute la distance qui peut séparer Inietzchedore Ducasse et Nietzcheky Lauda. Le premier demande de savoir qu'Isodore Ducasse n'est autre que Lautréamont. Quant au second, qui ne connaît son palmarès en Formule I. Entre ces deux extrêmes, il y a Platinietzsche. D'une part, tout le monde y décèle Platini, le joueur de football de Turin. D'autre part, qui y voit une référence à la crise de mégalomanie du philosophe allemand dans cette même ville¹⁶² ?

Comme le montre l'exemple cité par Tricnaux, l'humour « au troisième degré » de Jean-Pierre Verheggen n'est pas toujours facile à suivre. À la fois (très) savant et (très) populaire, il exige une familiarité avec les références culturelles qu'il manipule pour être pleinement compris. C'est dans cette diversité que la polyphonie de son œuvre se déploie : elle est « multiculturelle ». De plus, la multiplicité des voix générées par les jeux de mots se manifeste dans leur interprétation. En effet, leur complexité et leur ambiguïté rendent leur déchiffrement

¹⁵⁹ KLINKENBERG Jean-Marie, « L'aventure linguistique, une constante des lettres belges : le cas de Jean-Pierre Verheggen », dans : *L'écrivain et ses langues*, 1996, n° 101, p. 32.

¹⁶⁰ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?*, op. cit., p. 24.

¹⁶¹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 82.

¹⁶² TRICNAUX Alain, op. cit., p. 107.

difficile, laissant place à une pluralité d'interprétations équivalentes. Cela renforce encore davantage la dimension dialogique de cette écriture.

De plus, selon l'exemple cité ci-dessus, nous observons que les calembours de Verheggen visent souvent des « figures phares des cultures et des savoirs occidentaux élaborés ou populaires »¹⁶³. Les jeux de mots dont il use ont une double fonction : non seulement ils établissent un lien entre les cultures savantes et populaires, comme nous l'avons expliqué, mais ils visent également à déstabiliser les figures ciblées. Verheggen cherche ainsi à en « rabattre avec leur prétention d'être des guides »¹⁶⁴, de sorte à « préserver le dynamisme multidirectionnel de la pensée »¹⁶⁵ qui caractérise le dialogisme carnavalesque. C'est dans cette optique que nous pouvons interpréter certains mots-valises apparemment anodins comme « Artrou »¹⁶⁶ ou « Henri Michetoque »¹⁶⁷, qui s'attaquent à des personnages pourtant pris pour modèles par l'auteur, au vu des multiples hommages qu'il leur rend dans ses écrits. Sa volonté est donc d'insérer le dialogisme et la méfiance partout, en déstabilisant tous les signifiants, y compris les noms propres. Le message qu'il porte à travers cette démarche, résumé par Jean-Marie Klinkenberg, est le suivant : « même du carnaval il faut se méfier »¹⁶⁸. Nous y reviendrons dans la seconde partie de notre mémoire.

En conclusion, nous avons décrit une série de procédés mis en place par Verheggen pour instaurer une esthétique fondamentalement dialogique dans son œuvre. Le but de cette entreprise est clair : nier la logique binaire, propre au totalitarisme, promulguée aussi bien par les mouvements idéologiques que par les défenseurs de la langue normée et des institutions qu'elle gouverne. Le carnavalesque, opposé à tout dogmatisme qui n'admet que la voix de ceux qui proclament une autorité absolue sans accepter aucune contradiction, permet au contraire de faire entendre une multiplicité de voix qui assurent la représentation du réel et de la société dans toute leur complexité. Toutefois, cette affirmation de la pluralité engendre un mouvement régressif :

¹⁶³ BENIT André, *op. cit.*, p. 781.

¹⁶⁴ KLINKENBERG Jean-Marie, *L'aventure linguistique, une constante des lettres belges : le cas de Jean-Pierre Verheggen*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁶ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁸ KLINKENBERG Jean-Marie, *L'aventure linguistique, une constante des lettres belges : le cas de Jean-Pierre Verheggen*, *op. cit.*, p. 33.

En niant désespérément la logique binaire, le carnavalesque provoque une régression qui, associée au thème du temps, rapproche des origines. S'il renverse et abaisse, c'est pour procéder à une régénération¹⁶⁹.

Or, pour que cette « régénération », cette renaissance ait lieu, il faut d'abord que s'éteigne ce qui précède. L'écriture carnavalesque produite par Verheggen est ainsi marquée par une dualité de mort et de vie, ce que nous allons examiner en détail dès maintenant.

2.2.3. Le cycle de la mort et de la vie

Le carnaval, bien qu'il bouleverse et renverse l'ordre établi, n'est destiné qu'à être temporaire. L'ordre nouveau qu'il instaure est, en quelque sorte, dérisoire puisqu'il n'existe que pour un temps limité. Lorsqu'il se déroulait sur la place publique, bien que faisant office de cérémonie subversive destinée à nier l'ordre en place, le carnaval servait principalement de « soupape ». Cette métaphore, imaginée par Pierre Piret dans son cours de littérature francophone de Belgique portant sur l'étude du carnavalesque dans *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster¹⁷⁰, interprète ce moment de fête comme un instant de relâchement nécessaire dans nos sociétés. En effet, selon Bakhtine, le carnaval permet une subversion temporaire qui ouvre la voie à une possible régénération. La thématique de la mort, intégrée dans cette perspective carnavalesque, joue aussi un rôle clé dans la déconstruction du système soutenu par la norme et le principe de la lutte des classes qu'elle renforce.

La subversion engendrée par le carnaval permet un renouveau, car pour que quelque chose puisse renaître avec force et vivacité, il faut d'abord le mettre à mort. Cette mise à mort prend ici la forme du retournement dialogique que nous avons examiné, qui permet de remettre en question la rigidité du pouvoir en place. En ce sens, le carnaval offre à l'ordre établi la possibilité de se métamorphoser et de renaître autrement. Cette idée de transformation par la mort est centrale dans la théorie de Bakhtine, qui voit dans le carnavalesque un moment de passage entre destruction et renaissance, un processus de régénérescence qui fait émerger un

¹⁶⁹ KLINKENBERG Jean-Marie, *L'aventure linguistique, une constante des lettres belges : le cas de Jean-Pierre Verheggen*, op. cit., p. 33.

¹⁷⁰ PIRET Pierre, « LROM1323 : Littérature francophone de Belgique », Université Catholique de Louvain, [notes personnelles], février 2021.

ordre nouveau à partir de l'ancien. Bakhtine illustre cette idée en évoquant le caractère unique du carnaval médiéval :

Sous le régime féodal existant au Moyen Âge, ce caractère de fête, c'est-à-dire le rapport de la fête avec les buts supérieurs de l'existence humaine, la résurrection et le renouveau, ne pouvait être atteint dans toute sa plénitude, dans toute sa pureté, sans dénaturations, que dans le carnaval et dans l'aspect populaire et public des autres fêtes. La fête devenait en l'occurrence la forme que revêtait la seconde vie du peuple qui pénétrait temporairement dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance¹⁷¹.

Cette dialectique de la mort et de la naissance est intrinsèquement liée au cycle de la vie que Verheggen explore à travers les images burlesques du corps qui est dépeint dans ses aspects les plus tabous. En effet, à l'image de la fête qui, selon Bakhtine, permettrait d'atteindre l'existence humaine « dans toute sa plénitude », « sans dénaturations », Verheggen donne à voir l'existence dans toute sa crudité. À la manière des blasphèmes médiévaux ambivalents, lesquels, « tout en une fois rabaissant et mortifiant, ils régénèrent et renouaient à la fois »¹⁷², les descriptions crues que le poète fait du vivant ont une fonction de régénération. Loin des idéalizations romantiques, il décrit la naissance dans sa dimension la plus brute et triviale, exposant l'acte procréatif dans son aspect le plus animal. Les corps qui se rencontrent sont faits de chair et de sang, avec tous les fluides corporels associés à l'acte sexuel, comme le souligne sa déclaration : « La baise la plus crue ! »¹⁷³ Cette même crudité est appliquée à la représentation de la vieillesse dans « persona non gaga »¹⁷⁴, où il s'expose comme une victime des désagréments liés à cet « âge ingrat » :

On sent très nettement qu'on ne sent plus très bon !
On est même surpris en flagrant délit de puaison !
Même à l'air libre, on sent le renfermé, c'est tout dire !
Du reste, à notre approche, on voit des nez
— des nez et des nez ! — se trousser comme s'ils venaient
de croiser le pusantier ! Pire : nos humeurs commencent
sérieusement à manquer d'humour en société !
On ne fait plus rire personne à dix mètres alentour¹⁷⁵.

¹⁷¹ BAKHTINE Mikhaïl, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁷³ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷⁴ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?*, *op. cit.*, pp. 89-110.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 99.

Cette description tragico-comique offre un aperçu du ton employé par Verheggen pour décrire les ravages du temps sur le corps vieillissant. À travers une crudité délibérée, il met en lumière la déchéance corporelle, fusionnant ainsi les notions de mort et de grotesque. Le poète illustre ici le processus de transformation continu et souvent dégradant causé par l'avancement de l'âge, rejoignant l'image du grotesque définie par Bakhtine :

L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. L'attitude à l'égard du *temps*, du *devenir*, est un trait constitutif (déterminant) indispensable de l'image grotesque¹⁷⁶.

En représentant la vie dans ses aspects les plus triviaux et dégradants, Verheggen participe à la déconstruction des normes esthétiques et linguistiques, mettant en scène un corps en perpétuelle métamorphose. Et ces transformations sont inéluctablement orientées vers la mort. Peu importe le moment capturé, chaque étape de la vie est tournée vers cette même finitude, bien que la vieillesse, qu'il surnomme ironiquement la « pré-mort »¹⁷⁷, semble davantage concernée par cet instant tragique. Néanmoins, comme tout est double dans le carnavalesque, la mort l'est aussi, comme le résume Bakhtine :

Son second trait indispensable, qui découle du premier, est son *ambivalence* : *les deux pôles du changement : l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose*, sont donnés (ou esquissés) sous une forme ou sous une autre¹⁷⁸.

La représentation de la mort dans l'œuvre de Verheggen, marquée par son ambivalence, est un thème récurrent qui peut surprendre compte tenu de l'image du poète en tant que « bon vivant » que l'on lui attribue souvent. Cependant, cette thématique trouve toute sa place dans son écriture où le rire « qui l'agite n'est pas seulement drôle. Sa gaieté est dangereuse », car à travers ce rire, la menace de la mort plane, avec laquelle le poète « danse » :

Alors, en attendant de mourir, j'essaie de danser. Je fais une danse baroque, grotesque, avec la mort¹⁷⁹.

Cette danse qu'il évoque lui permet de se mettre lui-même en scène dans la position du mort. C'est ainsi qu'il imagine sa propre mort dans chacun de ses ouvrages. Pour ceux que nous avons

¹⁷⁶ BAKHTINE Mikhaïl, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁷ VERHEGGEN Jean-Pierre, *J'aime beaucoup ma poésie*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁸ BAKHTINE Mikhaïl, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae*, cité dans : BAJOMÉE Danielle, *op. cit.*, p. 32.

sélectionnés dans notre corpus d'étude, en commençant par *Le Degré zorro*, elle est représentée de manière variée, parfois farfelue ou plus réaliste :

Ou même, écrasé sous quelques couches d'écologistes remuants,
quelques Brice Lee Lalonde volcaniques...

Bref !

Bref ! Complètement foussilisé !

Pourri !

Pourri comme pas un !

Découvert par quelque vieux paléonto de l'an 3000 !

Classé !

Rangé !

Etiqueté : fémur d'activiste

ou

zygome d'militant !

Verheggen, fin XXe siècle¹⁸⁰.

Les scénarios rocambolesques imaginés ici, qui mêlent activisme et idéologies mises à mort à travers *Le Degré zorro*, contrastent avec la vision plus concrète de la mort du « vieux poète », dans *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non* :

On a beau avoir été irrévérencieux sa vie durant, il faut
un jour tirer sa révérence et qu'en conséquence on
se demande dès à présent ce que deviendra notre corps
les jours qui suivront celui de notre dernier soupir ! Va-t-on
servir de rata à gogo pour ces rabats-joie d'asticots¹⁸¹ ?

Dans un cas comme dans l'autre, la mort est présentée comme inéluctable. Elle apparaît vers la fin de l'ouvrage, mais ne le clôt pas : les passages qui y font référence sont suivis des pièces « Opéramoneur » et « M'violence, c'est m'violangue » dans le *Degré zorro*, où l'énergie de la vie prédomine. De même, dans *Poète bin qu'oui [...]*, les réflexions sur la vieillesse et la mort sont suivies par l'« écras[ement] sans vergogne [de] quelques nouveau-nés choisis parmi nos récents néologismes abscons »¹⁸². Cela montre que, dans la vie comme en poésie, la mort fait partie d'un cycle que Verheggen met en avant, conformément à l'ambivalence qui lui est

¹⁸⁰ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., pp. 117 - 118.

¹⁸¹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non*, op. cit., p. 108.

¹⁸² *Ibid.*, quatrième de couverture.

associée dans le carnavalesque. Cette dimension cyclique est perceptible dans la composition de ses ouvrages (où un épisode morbide est suivi par l'évocation de « nouveau-nés » ou d'un texte au ton révolutionnaire, symbolisant une énergie vitale), mais également dans sa représentation même de la mort. Dans tous les cas, comme le montrent les extraits cités, la mort est surmontée : que ce soit par la découverte archéologique de son corps, ou par le fait que certaines parties de lui survivent, à travers les asticots ou les poissons qui se régaleront de son cadavre.

À partir de ces dernières considérations, nous constatons que la mort, telle qu'elle est décrite dans les textes de Jean-Pierre Verheggen, n'a rien de dramatique. Elle fait logiquement partie de la vie, et dans cette dimension, il est crucial de pouvoir y faire face. Le carnavalesque, en exploitant ce thème de multiples manières, rapproche la mort du corps et, de ce fait, la dédramatise. Par exemple, Verheggen imagine que ses cendres, jetées au vent lors de son enterrement, reviennent à la figure du lanceur sous l'effet d'un courant d'air. Aussi, la mort est liée au renversement et au dialogisme, car, face à la mort, nous sommes tous égaux, ce qui déstabilise les hiérarchies établies.

En outre, les extraits que nous avons cités montrent que le trépas est associé à des thématiques variées. Tandis que le thème de la fatalité, liée à la vieillesse, est évident dans *Poète bin qu'oui, poète bin qu'on ?*, *Le Degré zorro de l'écriture* lie la mort fictive à un champ lexical associé à l'activisme. Dans le passage sélectionné, nous trouvons des termes tels que « écologiste », ainsi qu'un jeu de mots dans lequel se cache une référence à « Brice Lalonde » (un militant écologiste français), « activiste », « étiqueté » et « militant ». Ces références sont en lien avec le thème central de l'ouvrage, qui n'est autre qu'une recherche pour tenter de répondre à la question « quelle langue inventer, qui précipite l'effondrement des "modèles" idéologiques et stéréotypes formels ?¹⁸³ » Il en ressort que la mise à mort traitée dans *Le Degré zorro* est celle de ces « modèles idéologiques » et de ces « stéréotypes formels ». Le poète se met à « tuer » ce qu'il dénonce, mais, comme nous l'avons déjà évoqué, la mort carnavalesque est tournée vers la renaissance, et il en va de même ici. En dénonçant ces modèles idéologiques rigides, il les questionne et leur offre la possibilité de se métamorphoser. La mort ouvre une voie à la littérature, qui pourrait renaître en étant libérée de tout pouvoir politique qui s'immisce en elle.

¹⁸³ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op cit., quatrième de couverture.

Artaud Rimbur, que nous n'avons pas encore cité dans ce point-ci, met en scène une autre mort, celle de l'écrivain. Il écrit :

C'est la première leçon qui gouverne mon texte : *la décomposition* ! L'idée qu'avant de composer quoi que ce soit, il faut d'abord apprendre à se décomposer ! Non seulement à faire, de tout ce qu'on nous a appris, son compost et son fumier, mais se liquéfier soi-même, à accepter de s'auto-faisander, à prendre en compte notre puanteur d'auteur, notre propre mort d'écrivain¹⁸⁴ !

Cette « mort d'écrivain » se traduit également par celle de la langue française, de la poésie et de l'écrit. Verheggen exprime ici l'un des enjeux majeurs de son écriture : mettre à mort la langue elle-même. Cela inclut le principe de la langue normée officielle et le système de domination qu'elle soutient, mais aussi, plus largement, la structure sur laquelle repose le langage. Comme il le formule : « C'est carrément mourir en soi ! »¹⁸⁵, assumant que cette mort-là implique de « désapprendre » tout ce que nous connaissons et qui nous structure. De là naît une forme de liberté : inouïe pour certains, ouvrant la voie à une possible renaissance ; négative pour d'autres, voyant dans cette mort uniquement une fin, avec un texte devenu « l'expression de l'insensé »¹⁸⁶. Nous approfondirons cette question dans la partie II.

Dans tous les cas, la mort est omniprésente et joue un rôle structurant dans sa poétique, soutenant son programme de dénonciation, sur lequel repose en partie la structure de notre mémoire. Alain Tricnaux avait déjà bien saisi ce principe en 1985, soulignant que la mort touche tout ce que Verheggen interroge ou ce dont il se méfie :

La mort est multiple. C'est celle qu'il convient de provoquer contre les idoles. C'est celle des autres. Celle de la langue. La sienne enfin. La mort touche à tout. Elle traverse l'entièreté de l'œuvre de Verheggen y pointant le museau aux moments les plus inattendus¹⁸⁷.

Son œuvre est ainsi une lutte pour redonner vie à ce qui meurt, y compris le langage qu'il représente à la fois comme vivant ou comme mourant. Les mots ont un souffle que la modernité tend à éteindre. Finalement, Verheggen est-il vraiment celui qui « tue » la langue, les modèles idéologiques et la poésie, ou se contente-t-il de photographier leur déchéance, tout en provoquant leur renaissance et leur métamorphose ? Marcel Moreau semble pencher pour la

¹⁸⁴ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, op. cit., pp. 23-24.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸⁶ BIRON Michel, op. cit., p. 370.

¹⁸⁷ TRICNAUX Alain, op. cit., p. 97.

seconde hypothèse, voyant en lui un « chirurgien de la langue »¹⁸⁸ rendant vie aux mots à travers une écriture dont le « grand mystère »¹⁸⁹ « s'identifie à la grande question de l'être »¹⁹⁰. Quoiqu'il en soit, les exemples que nous avons explorés montrent clairement comment Verheggen exploite la thématique de la mort, non pas comme une fin, mais comme une étape cruciale dans un cycle de renouveau. Voyons maintenant si ses textes, où la question du langage est plus profonde qu'il n'y paraît, liée à l'existence de l'être, peuvent-ils être considérés comme le théâtre d'une renaissance susceptible d'initier un changement, ou si cette ambition se révèle simplement utopique, réduisant son écriture à un acte de déconstruction sans perspective d'ouverture.

Avant de passer à l'analyse des circonstances de la « mise à mort » du langage et de sa structure par Jean-Pierre Verheggen, faisons le point sur ce que nous avons démontré dans cette première partie.

Nous avons constaté que Verheggen s'attaque à l'imaginaire de la langue, et plus particulièrement à la norme instituée. Cette confrontation découle de sa dénonciation des rapports de pouvoir déséquilibrés qui figurent dans les échanges linguistiques. Ces déséquilibres sont exacerbés par le rapport des locuteurs à la norme, une échelle à laquelle les variétés de langue sont mesurées et jugées inférieures lorsqu'elles s'en éloignent. Cette hiérarchisation stigmatise les usages illégitimes et leurs locuteurs, qui, honteux et conscients de leur infériorité sociale et langagière, se taisent et perdent ainsi leur pouvoir symbolique.

Face à eux, la bourgeoisie s'approprie la langue officielle et le capital littéraire et symbolique. Dans ce contexte, la littérature joue un rôle complice, aux côtés de l'institution scolaire qui stigmatise les usages déviants, renforçant ainsi ce cercle vicieux dont sont victimes les classes populaires.

C'est dans ce contexte que le poète se révolte. Il dénonce et renonce à cet ordre bourgeois que la langue symbolise. Verheggen s'emploie à le déconstruire, à le « tuer » pour le remplacer. Il détourne et retourne la « belle langue française » en lui associant des expressions qui ravagent son caractère normé, policé. La littérature qu'il produit, marquée par la destruction élaborée de toute morale capitaliste et puritaine, compose une nouvelle forme poétique où la vie effectue une percée. Il rapproche l'écriture du corps, populaire et vivant, synonyme de régénérescence,

¹⁸⁸ MOREAU Marcel, « Préface. Aux orifices du Verbe », dans : VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, Gallimard, Paris, 2001, p. 8.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 8.

contre la morbidité de la norme sacralisée et immuable. Le son de cette percée vivace provient du « bas wallon populaire », d'où gronde un orage révolutionnaire. Le vernaculaire fait des ravages, tout comme le mélange qui règne en maître dans cette nouvelle poétique. En renversant et en joignant le haut et le bas, l'écrivain ouvre une nouvelle voie, vouée à « tuer dans l'œuf » toute nouvelle tentative d'oppression langagière. À travers cette dialectique de la dénonciation et de la création, il entretient une dialectique de la mort et de la vie, aux dimensions très carnavalesques.

Notre démonstration aurait pu s'achever sur ce point. Néanmoins, il n'en est rien, car le message de Verheggen va bien plus loin. Ce n'est pas seulement l'imaginaire de la langue qu'il questionne, mais la structure même du langage. En la dénonçant, il remet en cause la validité de tous nos codes sociaux et culturels. La structure du langage qui nous façonne impose des effets de signification contre lesquels le poète s'insurge. Pourtant, peut-il vraiment échapper à cet ordre ? Il se permet en tout cas d'en jouer, ce sur quoi porte le développement qui suit.

3. Partie II — L'ordre symbolique et l'arbitraire du signe : affronter la structure du langage

La première partie de notre mémoire portait sur le rapport de Jean-Pierre Verheggen à l'imaginaire de la langue. Cette seconde partie examinera sur sa manière d'interroger la structure du langage. Cette structure, comme nous allons le voir, ne lui permet pas de s'exprimer librement, car elle impose des effets de signification qu'il ne contrôle pas. En outre, la langue « manque », comme le langage ne permet pas de représenter intégralement et sensiblement le réel. Pourtant, c'est dans ce manque que la littérature s'insère, poursuivant l'impossible quête d'une représentation intégrale. La structure du langage est aussi le lieu où le sujet crée son identité. Ce processus de réalisation de soi dans le langage s'effectue selon une dialectique de l'aliénation et de la séparation avec la structure symbolique dans laquelle baigne tout être humain. Cette dernière fait donc partie intégrante du sujet, puisqu'il ne peut pas y échapper. Cet aspect-là, Verheggen ne le remet pas en question. Certes, il joue avec cette structure en malmenant les associations convenues et rapprochant le sujet du réel sensible par une langue qu'il juge plus proche de la pulsion. Mais ce qu'il vise surtout, à travers ses « écarts de langage », c'est à défaire l'aliénation subie par le sujet lorsqu'il est soumis à l'emprise de cette structure, sous la forme de ce que l'on nomme « l'Autre tout-puissant » qui le soustrait à sa singularité. Avant d'explicitier notre propos plus en détail, commençons par expliquer certains concepts essentiels pour comprendre les enjeux de notre argumentation.

Tout d'abord, la « structure » que nous avons évoquée correspond à l'« ordre symbolique », un concept fondamental théorisé par le psychanalyste français Jacques Lacan, notamment lors de sa conférence donnée en 1955 et retranscrite dans son Séminaire II sous le titre « Psychanalyse et cybernétique, ou de la nature du langage »¹⁹¹. Dans ce texte, il développe sa théorie selon laquelle l'être humain n'est pas maître dans le langage, mais y est plongé, dès sa naissance, étant pris dans cet engrenage qui régule toute la société humaine. Les institutions, les hiérarchies et les rapports humains trouvent leur source dans le langage, qui est lui-même ordonné selon un principe différentiel où chaque mot prend son sens au sein de la chaîne signifiante. Lacan nous dit aussi que le langage humain relève du registre symbolique, c'est-à-dire qu'il prend son sens par différenciation au sein de cette chaîne signifiante, plutôt que par

¹⁹¹ Jacques LACAN, « Psychanalyse et cybernétique ou de la nature du langage. conférence », Séminaire II, Paris, Le Seuil, 1978, pp. 339-354.

une correspondance directe avec l'imaginaire ou le réel. Ce principe implique que le langage échappe toujours à celui qui l'utilise, appartenant toujours à l'Autre, et laissant ainsi place au refoulement. Comme le précise Lacan dans sa conclusion, « *la scansion est vivante, et ce qui n'est pas venu à temps reste suspendu* »¹⁹². Cela laisse donc une place au hasard dans le langage, donnant parfois lieu à des rencontres inattendues.

L'être humain est continuellement influencé par l'ordre symbolique, qui structure le langage, ce médium placé entre lui et le réel. Lacan va même plus loin : le sujet est lui-même en partie constitué par le symbolique qui pénètre jusqu'aux profondeurs de l'être, affirmant ainsi que « l'inconscient est structuré comme un langage ». Pour expliciter cette position, ainsi que la construction de la subjectivité du sujet dans sa relation à l'« Autre », nous nous appuyons sur la présentation de Pierre Piret de l'ouvrage réunissant les articles rédigés par la psychanalyste Ginette Michaux, intitulé *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, publié en 2008. Ce texte part des implications du symbolique sur la constitution du sujet pour dévoiler la « force de l'écriture » au sein de ce processus. Celle-ci permet d'explorer le langage et, à travers cette exploration, d'expérimenter la quête du destin qui engage le sujet.

Cette quête débute par la confrontation de ce dernier avec « l'énigme de sa propre division »¹⁹³. Cette énigme résulte de la conscience du dédoublement qui se manifeste dans le « circuit de la signification », révélant ainsi que le sujet « ne maîtrise pas l'ensemble des effets de signification »¹⁹⁴. Cette part signifiante qui échappe à son contrôle provient de la structure du langage, dont le sens émerge par différenciation, comme nous l'avons précédemment mentionné. Cette approche suppose que le signifiant est autonome, car il ne renvoie pas directement à un signifié, mais à un autre signifiant. C'est pourquoi « la signification n'est qu'un effet ; en tant que tel, elle s'impose au sujet autant qu'elle est constituée par lui »¹⁹⁵. En conséquence, le dédoublement qu'expérimente le sujet divise la signification en deux niveaux : « celui de l'intention et celui de l'inconscient »¹⁹⁶. L'inconscient étant ainsi à considérer comme « une structure symbolique qui représente le sujet, qui a pour origine les discours familiaux, scolaires, sociaux, et que Lacan nomme le grand Autre »¹⁹⁷.

¹⁹² Jacques LACAN, *op. cit.*, p. 354.

¹⁹³ PIRET Pierre, « Présentation », dans : MICHAUX Ginette, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2008, p. 13.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁷ *ibid.*, p. 10.

En prenant conscience du dédoublement de la signification, le sujet prend conscience de sa propre division, révélée par l'inconscient à travers les effets de ses paroles et de ses actions qui lui échappent. Il se trouve ainsi divisé par l'Autre du langage. Toutefois, cela ne signifie pas que le sujet perd entièrement sa singularité en étant absorbé dans l'Autre, comme le précise Pierre Piret :

[...] le sujet singulier qui « habite » la lettre ne préexiste pas au signifiant, mais il n'est pas pour autant intégralement représenté par le signifiant. La division du sujet par l'Autre du langage laisse en effet un résidu, une part d'être perdue car non représentée¹⁹⁸.

Ce manque du sujet est ce que l'écriture cherche à explorer. En effet, « en se confrontant à l'ordre symbolique, l'écrivain ne rencontre pas pour autant une structure signifiante capable de le dire intégralement »¹⁹⁹. Par conséquent, celui-ci va user de son instrument, l'écriture, pour tenter de saisir cette part de réel qui ne peut être traduite par l'inconscient, ce « noyau pulsionnel » – la pulsion étant considérée comme relevant d'un autre registre, celui du réel.

Dans un premier temps, nous examinerons l'approche de Jean-Pierre Verheggen, qui s'attache à explorer le manque, cette part d'être perdue lors de la division du sujet. Verheggen dévoile ce manque en rejetant les « semblants auxquels ceux-ci [la communauté des humains] voilent ce manque qui les constitue »²⁰⁰. En « refusant tout compromis »²⁰¹ et en « rejetant les idéaux imaginaires qui pourraient le satisfaire »²⁰², il cherche à créer une langue qui puisse toucher au réel par le biais de la pulsion. Toutefois, il reconnaît l'impossibilité d'une langue « toute » capable de tout exprimer de manière complète, acceptant ainsi le deuil de cette possibilité. Paradoxalement, c'est dans cette quête, malgré son caractère irréalisable, qu'il puise sa créativité.

Au-delà de cet aspect, Pierre Piret résume un autre type de discours analysé par Ginette Michaux, que l'on retrouve également dans l'œuvre de Jean-Pierre Verheggen et qui se rapporte au concept de la « primauté du champ de l'Autre ». Il s'agit d'un rapport défailant du sujet au langage où « l'Autre se manifeste sous une forme tyrannique et le sujet devient le jouet de cet Autre tout-puissant »²⁰³. Ce phénomène, ancré dans un discours monologique, rend le sujet exclave de l'Autre en l'« épinglant », tout en l'empêchant de réaliser le processus de

¹⁹⁸ PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰² *Ibid.*, p. 13.

²⁰³ *Ibid.*, p. 14.

symbolisation qui lui permettrait de comprendre que les mots, bien qu'ils le décrivent, ne reflètent pas ce qu'il est réellement, mais ne font que le représenter. Lorsque ce processus ainsi que l'équivoque font défaut, les mots « imposent [au sujet] une signification totalitaire et aliénante et, surtout, produisent des effets dans le réel, souvent ravageants pour celui qui les subit »²⁰⁴. En outre, l'Autre ne se contente pas d'imposer un rapport monologique aliénant, il pénètre aussi le manque du sujet qui se voit dès lors « identifié à un signifiant censé le représenter totalement (illusion confortable : je sais qui je suis) »²⁰⁵. Conforté dans cette illusion, le sujet se voit attribué de la part de l'Autre une « identité symbolique »²⁰⁶, d'où il résulte que ce dernier « devient ainsi maître de lui »²⁰⁷. Verheggen, en liant son écriture à des enjeux politiques, utilise son art pour dénoncer et tenter de résoudre ce rapport défailant au symbolique, en cherchant à libérer le sujet de l'emprise de cet Autre tout-puissant, afin de restaurer sa singularité.

Notre base théorique étant ainsi posée, nous allons maintenant analyser comment ce double enjeu — enquêter sur le manque et défaire la toute-puissance de l'Autre — se manifeste dans l'œuvre de Jean-Pierre Verheggen.

3.1. Dénonciation

Comme dans la première partie, nous commencerons par examiner en détail la dimension de la dénonciation dans la relation de Verheggen à la structure du langage, avant de nous pencher sur la manière dont il subvertit cette structure pour échapper à ce qu'il critique. Cette analyse se déroulera en deux étapes : la première portera sur le manque engendré par la division du sujet par le langage, ainsi que sur l'impossibilité du langage à représenter le réel de manière complète, tandis que la seconde se concentrera sur l'aliénation au pouvoir d'un Autre tout-puissant.

²⁰⁴ PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 17.

3.1.1. Du manque du langage

Ainsi, l'écriture ne peut représenter le réel dans son intégralité, car le langage est incapable de saisir entièrement le sujet. L'écriture s'oriente vers « ce point de réel qui demeure ininscriptible dans la chaîne signifiante et qui ne se traduit dès lors pas en formations de l'inconscient »²⁰⁸. Cette part de réel qui échappe à la représentation est à la fois l'objet de son désir et la source de son manque. L'« objet a », tel que le nomme Lacan, échappe tant au sujet qu'à l'Autre, et constitue un manque structurel que le langage ordinaire tend à ignorer. En ayant recours à la langue pour communiquer, nous oublions qu'elle ne permet pas une transmission parfaite et complète des idées. De même, les écrivains, en manipulant le langage, se confrontent à une lutte pour représenter le réel, lutte qui est fondamentalement vouée à l'échec.

Certains, bien conscients de cet écueil et des illusions de la représentation totale, choisissent néanmoins de persévérer. Christian Prigent, dans la citation significativement placée en épigraphe d'*Artaud Rimbur*, exprime ce dilemme :

Lisant mon écrit, je n'exprime pas *ma* douleur, *mon* désir, *ma* vision. J'exprime l'obstacle de la langue, incarné, où douleur, désir et vision sont pressés et noués. Et je tends à entraîner douleur, désir et vision dans l'action d'un dénouement fugace de ce nœud : chaque séquence lue n'est rien d'autre que la brève mise en scène de cette *action*, de cet *évidement*. C'est, en ce sens, une « performance »²⁰⁹.

La langue apparaît ainsi comme un « obstacle » : difficilement malléable, elle résiste sans cesse à l'effort de représenter une vision du réel. L'écriture devient alors « douloureuse » car elle se confronte à l'impossible. Néanmoins, elle se transforme aussi en une « performance », car elle exige un courage considérable pour tenter de dénouer ce « nœud » qui mêle désir de représentation et contraintes du langage. Le fait que Verheggen fasse précéder son texte d'une telle citation souligne la nature de son affrontement avec le langage auquel il se livre dans cet écrit. Ce combat est au cœur de toute son œuvre, et particulièrement dans cet ouvrage qui se veut une réflexion continue sur les défis du langage, mettant en scène cet « obstacle de la langue ». Verheggen présente d'ailleurs *Artaud Rimbur* comme son « hard poétique »²¹⁰, qu'Anne-Christine Royère analyse comme mettant « en scène l'obstacle du "mur du

²⁰⁸ PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁹ PRIGENT Christian, *La voix-de-l'écrit (propositions, partitions)*, cité dans : VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, *op. cit.*, p. 19.

²¹⁰ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, *op. cit.*, p. 21.

symbolique», dont l'enjeu est la constitution du sujet dans les signes »²¹¹. Il représente en effet un défi qui, pour être surmonté, et donc, « pour vivre »²¹², comme le souligne la citation d'Antonin Artaud placée en ouverture de son texte, « il faut d'abord juter »²¹³ « et ne pas avoir peur d'en baver »²¹⁴ – une expression signifiant littéralement « peiner, souffrir »²¹⁵.

La chercheuse Anne-Christine Royère, dont nous avons précédemment mentionné le nom, a publié en 2013 un article intitulé « “Hard poétique” de Verheggen : un “rap de fort vieux schnock” ? », dans l'ouvrage *Chantiers du poème*, dirigé par Hugues Azérad, Michael G. Kelly, Nina Parish et Emma Wagstaff. Cet article propose une analyse d'*Artaud Rimbur* comme une exploration de la poétique de Verheggen, abordée sous un angle critique. Royère examine comment Verheggen se positionne « par rapport aux grandes figures de la poésie du XIXe et XXe siècles [...], mais également par rapport aux pratiques contemporaines de l'oralité, en particulier celles des performances de rap et de slam »²¹⁶. Il ressort de cette analyse que l'écriture du poète gembloutois remet en question les représentations établies, « notamment celles de l'auteur et de l'auctorialité »²¹⁷. Royère démontre que la création du sens repose sur cette déstabilisation, qui engage le lecteur de cette œuvre dans le processus d'élaboration du sens. Nous y reviendrons ultérieurement.

Alors, si la langue constitue un obstacle et que lutter contre elle est synonyme de souffrance, pourquoi tant d'écrivains persévèrent-ils dans cette quête ? Pourquoi « sacrifier » leur vie « à ce pur désir de savoir »²¹⁸, tout en sachant que la langue ne peut combler la perte engendrée par leur division par le langage ? Ils le font pour « jouir », car cette douleur leur procure un plaisir inégalé. Cela s'explique par leur « amour de la langue », concept emprunté à Jean-Claude Milner dans le titre de son ouvrage publié en 1978²¹⁹. Milner explore cette jouissance qui pousse de nombreux individus à consacrer leur pratique scientifique ou artistique au maniement de la langue. Il cherche à comprendre ce qui motive cette passion. En liant cet amour à la dialectique

²¹¹ ROYÈRE Anne-Christine, *op. cit.*, p. 301.

²¹² ARTAUD Antonin, *Œuvres Complètes*, cité dans VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, *op. cit.*, p. 21.

²¹³ *Ibid.*, p. 21.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

²¹⁵ « Baver », dans : *Le Robert*, [en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/baver> (consulté le 07/08/2024)].

²¹⁶ ROYÈRE Anne-Christine, *op. cit.*, p. 288.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 304.

²¹⁸ PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*, p. 13.

²¹⁹ MILNER Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Paris, Editions du Seuil (coll. « Connexions du Champ freudien »), 1978.

du désir et de l'impossible, il démontre que la langue fascine en raison de sa complexité et des défis qu'elle pose à tous ceux qui l'utilisent et l'étudient. Milner résume ainsi le questionnement fondamental qui sous-tend son analyse :

Que faut-il en effet que soit la langue pour qu'on puisse en désigner aussi bien l'objet d'une science que l'objet d'un amour²²⁰ ?

La réponse à cette question réside dans l'idée que la langue, en tant qu'objet d'un amour, est constituée par son manque. Par les possibilités infinies qu'elle laisse entrevoir, elle donne l'illusion à ceux qui la manipulent de pouvoir un jour combler ce manque. Cet espoir de découvrir, à travers la langue, une voie vers la satisfaction de leur désir explique la passion démesurée des écrivains pour elle et leurs efforts incessants pour combler ce manque. Ils continuent cette quête, bien qu'ils soient pleinement conscients de son impossibilité. Milner explique cette persistance par l'émerveillement que suscite la part d'inconscient qui réside dans la langue. Cette idée est résumée par la phrase « lalangue sait ». Il l'explique ainsi :

En cet instant singulier, ce n'est plus le linguiste qui sait, mais lalangue qui sait par lui ; car telle est la vérité de sa compétence : non pas la maîtrise, mais l'assujettissement et la découverte que *lalangue sait*²²¹.

Cette conception repose sur l'idée que la signification se divise entre l'intention consciente et inconsciente. Ce qui appartient à l'inconscient se manifeste donc lorsque nous utilisons la langue ; c'est l'idée que la langue possède une connaissance et une conscience propre, ce qui renforce son attrait pour « le linguiste » et les autres qui la manipulent. Ainsi, en luttant contre les limites du langage, les écrivains s'engagent dans une quête où ils reconnaissent et célèbrent cette « sagesse » intrinsèque de la langue. Pour Milner, ils aiment aussi la langue parce que, malgré ses insuffisances apparentes, elle recèle une profondeur de sens et de connaissance qui nourrit leur désir et leur passion.

Cependant, cette « connaissance » relève du code, elle n'est pas de l'ordre du réel et ne signifie pas que la langue est « toute ». Elle ne permet pas de résoudre l'impossible inhérent au langage, simplement d'expliquer à quoi tient cet amour que Jean-Pierre Verheggen promulgue dans *Artaud Rimbur*, en disant :

²²⁰ MILNER Jean-Claude, *op. cit.*, p. 25.

²²¹ *Ibid.*, p. 128.

Oui ! J'écris pour être son amour. Ou sa haine ! Son amour et, dans le même temps, son nocher ! Son charognard de Charon ! Pour conduire au royaume des morts ses langues de croyance, de convenances, de componctions et de civilités ! Pour les inhumer, toutes, dans un trou de ses organes et les laisser pourrir ! En finir ! Être des langues de vrai macchabée, et puer ! Surtout bien puer ! Bien se décomposer²²² !

Cet amour est ainsi entremêlé avec la haine qu'il porte à la langue qui s'affirme comme absolue. En lui portant atteinte, il lui rend son amour en tentant de la « décomposer », en « inhumant » ses dimensions mensongères, en cherchant à resituer à sa nature qui n'est pas d'être « innocemment véhiculaire »²²³, comme le formule Alain Tricnaux, suggérant de cette manière que son fond est « politique » (ce que nous expliciterons plus amplement dans le point suivant). Verheggen s'attache aussi à « dégager les mots de leur gangue instrumentale », pour « ne plus les considérer comme outils mais comme une matière »²²⁴, comme exprimé par Danielle Bajomée dans « Pornocratès ou Verheggen pris au mot ». Puisque ce dernier article décrit surtout la manière dont Verheggen parvient à transcender l'ordre du langage, nous nous y référerons donc dans la section intitulée « tricher la langue avec la littérature ».

Quelle que soit la manière dont s'exprime l'amour de Verheggen pour la langue, voyons d'abord comment il affirme à travers sa pratique d'écriture que la langue n'est pas « toute », et ce que cela signifie. D'abord, qu'entend-on par cet « impossible » du langage que nous évoquons sans cesse ? Et comment certains auteurs s'y prennent-ils pour le démontrer ? Un autre article de Pierre Piret, dont le titre est « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », répond à ces questions. Comme son titre l'indique, Piret s'intéresse aux différentes fonctions qu'occupe le verbalisme (traditionnellement défini comme l'« utilisation des mots pour eux-mêmes au détriment de l'idée »²²⁵) dans le théâtre contemporain. Ce verbalisme est considéré comme une manière de répondre aux discours du temps, il « ne permettrait donc pas de définir un courant homogène, une tradition continue ou une orientation théâtrale spécifique ; sa signification serait plurielle, ambivalente et dialogique »²²⁶. En décrivant diverses manières d'exprimer ce verbalisme au théâtre, Piret analyse leur raison d'être et, par là même, ce qu'ils dénoncent dans les discours de leur époque. L'une de ces expressions du verbalisme est donnée dans le spectacle *L'Oral et Hardi*, joué et mis en scène par Jacques

²²² VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, op. cit., p. 23.

²²³ TRICNAUX Alain, op. cit., p. 69.

²²⁴ BAJOMÉE Danielle, « Pornocratès ou Verheggen pris au mot », dans : *Textyles*, n° 14, 1997, p. 29.

²²⁵ PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », dans : *Incertains regards. Cahiers dramaturgiques*, Vol. 3, n° 3, 2013, p. 35.

²²⁶ *Ibid.*, p. 35.

Bonnaffé, et basé en grande partie sur les textes de Jean-Pierre Verheggen. Selon Pierre Piret, le verbalisme joue dans cette pièce un rôle libérateur et « apporte un éclairage remarquable sur un enjeu cardinal du verbalisme au théâtre [...]. Cet enjeu est parfaitement cerné dans le titre du spectacle, *L'Oral et Hardi*, en ce qu'il renvoie, sur le mode du calembour, à la dialectique de l'oral et de l'écrit »²²⁷. Nous y reviendrons.

Avant de citer cet exemple, Piret se réfère à la pièce de Jean Tardieu, *Un mot pour un autre* (1950) pour exprimer la nature approximative des mots qui nous oppose à un « mur de langage ». Dans cette pièce, les personnages prennent « les mots les uns pour les autres », ce qui a pour conséquence de les voir user d'un lexique « fantaisiste », n'entravant pas la compréhension pour autant, grâce à une fable stéréotypée, une syntaxe « suggestive » et un jeu sur les proximités lexicales. Le fait que la pièce reste compréhensible malgré le vocabulaire approximatif figurant dans ses dialogues, démontre que « si “les mots n'ont, par eux-mêmes, d'autre sens que ceux qu'il nous plaît de leur attribuer”, la propriété lexicale n'est pas indispensable à la communication et l'à-peu-près est notre lot à tous »²²⁸. Cela renvoie à l'arbitraire du signe et à l'autonomie du signifiant, prouvant que, si le signifiant ne renvoie pas à un signifié – et encore moins au réel –, mais à un autre signifiant, alors, la propriété lexicale n'existe pas. Dans ce cas, le manque désigné ici renverrait à l'impossibilité de désigner « véritablement » la chose, ne laissant que la possibilité de la désigner « à-peu-près ».

Nous établissons un lien entre le processus de Tardieu, qui met en avant l'inadéquation entre le langage et le réel par l'utilisation des mots les uns pour les autres, et l'analyse des procédés rhétoriques de la métonymie et de la métaphore selon Lacan, explicitée par Alfredo Zenoni²²⁹. Ce dernier cherche à expliquer ce que ces figures révèlent sur le rapport entre le signifiant et le signifié, en transformant la conception de la figure rhétorique « pour tenir compte de la primauté du signifiant que toute analyse (linguistique ou autre), une fois débarrassée de la fausse conception du langage comme reflet de la réalité, doit finir par reconnaître »²³⁰. En dévoilant ce que ces opérations de « substitution » ou de « glissement » disent du signifiant qu'elles remplacent, Zénoni démontre « le manque du code à la base du langage »²³¹.

²²⁷ PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », *op. cit.*, p. 47.

²²⁸ *Ibid.*, p. 37.

²²⁹ ZENONI Alfredo, « Métaphore et métonymie dans la théorie de Lacan », dans : *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 31-32, 1976, pp. 187-199.

²³⁰ *Ibid.*, p. 187.

²³¹ *Ibid.*, p. 191.

D'une part, ceci s'explique par le fait que la métaphore n'est pas « plus proche de la signification originale » parce qu'elle est intraduisible (comme elle dirait « beaucoup plus que le supposé sens propre équivalent »²³²) mais qu'elle est intraduisible parce qu'elle « remplace une signification qui manque, elle remplace un pur signifiant »²³³. D'autre part, la métonymie, qui substitue un élément à un autre avec lequel il est mis en relation ou en contiguïté à l'intérieur d'un discours ou d'un certain contexte effectue un « glissement » qui fait que les éléments « pris dans le filet des contiguïtés signifiantes » se « “décomplètent” mutuellement en se renvoyant l'une à l'autre »²³⁴. De cette manière, la métonymie est de l'ordre du désir, car elle n'est pas orientée vers l'objet, mais vers son manque, en « figurant » « ce qui ne cesse de faire défaut »²³⁵, en visant « l'objet qui se disloque et se déplace sans cesse »²³⁶. En connectant le signifiant au signifiant, elle « permet l'élision par quoi le signifiant installe le manque de l'être dans la relation d'objet, en se servant de la valeur de renvoi de la signification pour l'investir du désir visant ce manque qu'il supporte »²³⁷. En d'autres termes, la métonymie renvoie au déplacement continu du désir le long de la chaîne des signifiants, empêchant d'atteindre une satisfaction finale et montrant l'incapacité de faire le deuil de l'objet manquant, puisqu'elle est toujours investie du désir visant à combler ce manque. En revanche, si la métonymie se rapporte au désir, la métaphore renvoie au manque sans l'élider, en posant un objet à la place d'un manque d'objet. Elle permet d'accomplir le « deuil » de cet objet en insistant sur son manque, acceptant ainsi cette absence.

Dès lors, Jean Tardieu, en mettant en scène des personnages qui parviennent à communiquer malgré l'utilisation d'un mot pour un autre et en montrant au public qu'il est capable de saisir l'intrigue en dépit de cela, illustre bien que, comme il le dit lui-même, « si “les mots n'ont, par eux-mêmes, d'autres sens que ceux qu'il nous plaît de leur attribuer”, la propriété lexicale n'est pas indispensable à la communication et l'à-peu-près est notre lot à tous »²³⁸. Cette pièce révèle ainsi que, dans le langage quotidien, nous sommes souvent dupes des mots, contrairement au théâtre, puisque « l'on sait que tout y est langage »²³⁹. Le message de Tardieu vaut donc pour toute communication, dont il fait le deuil d'un échange parfait et de la capacité du langage à

²³² ZENONI Alfredo, *op. cit.*, p. 190.

²³³ *Ibid.*, p. 191.

²³⁴ *Ibid.*, p. 194.

²³⁵ *Ibid.*, p. 194.

²³⁶ *Ibid.*, p. 194.

²³⁷ *Ibid.*, p. 194.

²³⁸ PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », *op. cit.*, p. 37.

²³⁹ *Ibid.*, p. 37.

saisir la réalité dans son intégralité, reconnaissant que les mots restent toujours insuffisants et que « l'à-peu-près est notre lot à tous ».

Jean-Pierre Verheggen est également conscient de ces imperfections inhérentes au langage et en fait le deuil en dénonçant l'illusion qui porte à croire que les mots peuvent être directement rattachés au réel. Il montre ainsi l'impossibilité d'une communication parfaitement précise et univoque. Par exemple, en multipliant les jeux de mots, il souligne la volatilité du sens. Il ne fournit pas toujours les clés pour décoder ses calembours, assumant cette instabilité comme une partie intégrante de son approche :

Le lecteur est suffisamment adulte — éclairé ! — pour qu'on ne doive pas tout lui expliquer ! On peut — on doit [...] — l'accompagner un moment, un bout de chemin, avant de lui retirer des mains sa poignée de cailloux de Petit Poucet « rêveur ». C'est du moins mon sentiment et ma technique est souvent celle-là²⁴⁰.

Ainsi, s'il guide son lecteur un moment, il finit par l'abandonner face à l'instabilité du sens, ses jeux de mots passant du second au troisième degré avant de « faire une petite halte afin que ce cher lecteur retrouve sa route »²⁴¹. En confrontant le lecteur à cette instabilité, où chaque interprétation peut varier et où, à moins d'être guidé, il ne peut déterminer laquelle est « la bonne », Verheggen force à faire admettre que le sens n'est jamais totalement accessible ou figé, mais toujours en devenir. Par cette démarche, son écriture se tourne vers l'infini, soulignant que l'interprétation est un processus continu où chaque tentative de fixer le sens ouvre de nouvelles possibilités. Cela est illustré dans la suite de cet extrait de *J'aime beaucoup ma poésie* :

Je prends « l'embarquement pour Cythère » cher à Watteau et Verlaine, je retourne le tableau, en fais surgir une belle dame prête à rejoindre l'île pour participer à ses fêtes galantes, la rebaptise du prénom de sa destination et action ! Action ! Moteur ! Voici que Cythère embarque ou que Brise marine naît une Marine qui brise comme au karaté — une karatéka, quoi ! C'est simple, facile, enfantin presque et ça marche. Mais ça va se corser. Gobi va désert, Olivier monter (au Mont des Oliviers ? On est toujours dans la course !) et surgit Asti qui spumante, James qui dîne et Campbell qui soupe, où va-t-on ? D'autant plus que des informations nous parviennent qui nous annoncent que Eugène sue et Peggy

²⁴⁰ VERHEGGEN Jean-Pierre, *J'aime beaucoup ma poésie*, op. cit., p. 57.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

aussi. À ce croisement, il faut faire une petite halte afin que ce cher lecteur retrouve sa route, n'est-ce pas²⁴² ?

À travers cette explication, Verheggen illustre comment le sens évolue et se multiplie, empruntant divers chemins qui peuvent initialement perdre le lecteur avant de le ramener à un « croisement ». Alain Tricnaux décrit ce phénomène en disant que « le jeu de mots tourne à vide, ne renvoie le lecteur qu'à sa vacuité »²⁴³. Le terrain est instable, le sens se défaisant à mesure qu'il se fait, montrant ainsi, comme Tardieu, que la communication est toujours de l'ordre de l'à-peu-près, en ajoutant qu'il en est ainsi parce qu'elle ne peut jamais être totalement univoque.

Verheggen joue aussi sur l'instabilité du sens lorsqu'il base ses procédés d'écriture sur la fragmentation. Par exemple, dans le texte du *Degré zorro* « En Russie, Milou couchait vachement avec Tintin »²⁴⁴, il joue sur un point de vue fragmentaire en sélectionnant, au fil du récit, certains dialogues et en omettant l'image originale. Par cette technique, il montre encore que le langage ne peut être univoque et représenter le réel avec précision, puisqu'un texte peut acquérir un sens radicalement différent de celui qu'il avait initialement. Ainsi, la littérature ne peut prétendre représenter intégralement ce qu'elle vise, et il est toujours possible de faire dire autre chose à un texte, si bien que le sens échappe inévitablement à son auteur.

Cette idée que la communication est toujours imparfaite est encore démontrée d'une autre manière par Pierre Piret dans son article sur les « Fonctions du verbalisme [...] ». En commentant la pièce *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck, il met en lumière la tension entre la langue « toute » et la langue « universelle ». Cette tension se manifeste à travers son personnage principal qui, faute de mots pour décrire sa bien-aimée, se trouve pris dans un mouvement métonymique sans fin, enfermé dans un désir sans issue. Il réalise finalement que, s'il ne peut la dire « toute », c'est parce que « les mots sont à tout le monde »²⁴⁵. Pour combler ce manque qui l'empêche de la dire, il tente d'inventer une langue personnelle afin de pouvoir décrire son aimée entièrement. Pourtant, cette tentative ne résout pas son problème ; au contraire, elle met en évidence une tension entre deux désirs inconciliables inhérents au langage, comme le résume Piret :

²⁴² VERHEGGEN Jean-Pierre, *J'aime beaucoup ma poésie*, op. cit., p. 57.

²⁴³ TRICNAUX Alain, op. cit., p. 112.

²⁴⁴ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 23-26.

²⁴⁵ CROMMELYNCK Fernand, *Le Cocu magnifique*, cité dans : PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », op. cit., p. 41.

Mais en inventant ce langage qui n'appartient qu'à eux, fait de leurs propres mots, les amants se coupent de la communauté. Or, d'un autre côté, Bruno veut partager sa passion, la communiquer, comme le souligne sa manie de prendre l'autre à témoin. Tel est l'impossible auquel Bruno se heurte inexorablement : il veut combiner deux tensions antagonistes auxquelles la langue nous confronte²⁴⁶.

Ce personnage, Bruno, se trouve donc face à un dilemme : il peut soit exprimer ce qu'il souhaite sans pouvoir le partager pleinement, soit rester dans la communication (même si elle est approximative, comme illustré par l'exemple de la pièce de Tardieu). Cette tension peut être résumée en confrontant le versant universel du langage – qui est aussi de l'ordre d'un idéal, comme le souligne Piret en rappelant les innombrables jurisprudences que produit le discours juridique tendu vers cet idéal — et le versant « de la totalité » (langue de la poésie), porté par « l'idéal d'une langue qui soit substantiellement liée à ce qu'elle représente »²⁴⁷. Ces deux visions sont donc inconciliables, comme le révèle l'échec de Bruno, puisque « la langue n'est ni toute ni universelle et encore moins les deux, car privilégier un versant revient à desservir l'autre »²⁴⁸.

Dans un cas comme dans l'autre, ces auteurs révèlent l'illusion d'un langage univoque, supposé permettre une compréhension universelle et représenter fidèlement la réalité. La pièce de Crommelynck démontre clairement l'impossibilité d'une telle représentation. Cependant, la « belle langue française », que nous avons examinée dans cette première partie, se présente comme si elle possédait cette capacité. En érigeant la norme en une langue « parfaite », elle entretient l'illusion d'un langage absolu, capable de tout dire avec une précision totale, un langage donc « fini ».

À l'opposé, les œuvres de Jean-Pierre Verheggen illustrent un langage « infini », toujours en quête de nouvelles possibilités et de nouveaux liens à tisser entre les mots, les sons et les référents. En renonçant à l'idée d'une langue finie et parfaitement expressive, Verheggen explore le langage dans son potentiel créatif illimité. Cette exploration constante est une véritable déclaration d'amour pour le langage, comme le souligne également Marcel Moreau dans sa préface d'*Artaud Rimbur* :

C'est un d'un art de retourner de fond en comble le gisement verbal qu'il s'agit. L'auteur plonge dans le potentiel langagier, jusqu'au cou. Il en ramène une verve, inusitée,

²⁴⁶ PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », *op. cit.*, p. 41.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

méconnue ou négligée. Il ne fait que redécouvrir ce filon, occulté par des siècles de toilettage cartésianisé²⁴⁹.

Cette « verve » longtemps occultée se révèle désormais, tandis que le « gisement verbal » est « retourné », nous renvoyant au renversement carnavalesque qui caractérise cette écriture. Cette citation provient de la préface de l'édition de Gallimard de 2001²⁵⁰, qui rassemble *Artaud Rimbur* et *Ridiculum vitae*. Marcel Moreau y rend un hommage enthousiaste à son confrère. Bien que ce texte ne soit pas une critique formelle de l'œuvre de Verheggen, il se distingue parmi les commentaires sur son travail. Si nous avons choisi de le retenir, c'est parce que cet hommage, bien que littéraire, offre une perspective interprétative précieuse pour notre propre lecture de cette œuvre. Il exprime la force et la manière uniques dont Verheggen insufflé une nouvelle vie aux mots, souvent rendus « exsangues » par leur usage quotidien. De plus, l'auteur hennuyer analyse ce qui rend l'utilisation du calembour si distinctive dans les écrits de son contemporain.

Ainsi, la « première leçon » que Jean-Pierre Verheggen donne dans *Artaud Rimbur* consiste à désapprendre, à « décomposer » l'illusion dans laquelle la langue nous plonge, avant de pouvoir pleinement nous atteler à explorer son potentiel :

C'est la première leçon qui gouverne mon texte : *la décomposition* ! L'idée qu'avant de composer quoi que ce soit, il faut d'abord apprendre à se décomposer ! Non seulement à faire, de tout ce qu'on a appris, son compost et son fumier, mais à se liquéfier soi-même, à accepter de s'auto-faisander, à prendre en compte notre puanteur d'auteur, notre propre mort d'écrivain ! C'est bien plus que désapprendre et davantage que déconstruire ou qu'exhiber des cadavres de langue française ! [...] C'est carrément mourir en soi²⁵¹ !

Cette « leçon » dépasse la simple désillusion face à la norme linguistique en « exhibant » « des cadavres de langue française ». Elle évoque aussi l'importance de « mourir en soi », c'est-à-dire de renoncer à ses illusions et de confronter le « trou » dans la langue et dans notre être fondamentalement divisé. Verheggen invite à « faire son compost et son fumier » de tout ce que l'on a appris, à désapprendre nos codes, nos convenances et à nous défaire de nos croyances. À l'image de ses textes, qui ne cachent aucun tabou, il nous pousse à abandonner les nôtres pour

²⁴⁹ MOREAU Marcel, *op. cit.*, p. 12.

²⁵⁰ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, *op. cit.*, pp. 7-13.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

expérimenter toutes les possibilités du langage et « plonger ! Plonger ! Plonger ! Plonger sans fin ! »²⁵².

Pour conclure, Jean-Pierre Verheggen accepte le manque inhérent au langage, admettant que la langue n'est ni parfaite, ni univoque, ni universelle, et incapable d'embrasser le réel dans son ensemble.

Il a fait le deuil de la langue « toute » en choisissant de métaphoriser ce manque, en écrivant « à partir de ce trou chantourné dans le creux le plus cru de notre tour de Babel de Brueghelande »²⁵³, en abandonnant derrière lui les tabous et les illusions véhiculés par la « belle langue française », qui voudraient qu'il réprime sa langue wallonne et son identité de « babbelaar » belge dans ses écrits. Finalement, il écrit aussi « contre », comme l'explique Pierre Piret dans son analyse des fonctions de son verbalisme dans *L'Oral et Hardi* :

L'ambivalence du verbalisme est ainsi condensée dans ce spectacle, comme dans toute l'œuvre de Verheggen, où l'inventivité linguistique n'est jamais gratuite, mais vient toujours répondre à la mortification du langage au quotidien. De là ce que Verheggen appelle son « langage » : il écrit contre ceux qui pervertissent la langue, soit en en faisant un instrument d'oppression, soit en la vidant de toute substance²⁵⁴.

L'inventivité linguistique de Verheggen répond donc à ceux qui diffusent l'illusion de la perfection de la langue, en la transformant en « instrument d'oppression » ou en l'instrumentalisant en la « vidant de toute substance ». Cette tendance à vider la langue de sa substance pour la rendre exsangue est liée à une vision de la langue comme parfaite, « toute » qui persiste dans les tabous et limite l'exploration de son potentiel infini. En rendant les mots « exsangues », on masque le pouvoir de l'inconscient capable de transcender le discours. Cela revient à oublier que la langue est vivante et dynamique, et à oublier le concept de « lalangue », qui souligne la dimension inconsciente et créatrice du langage. La langue n'est donc pas simplement un outil de communication rationnelle, mais un espace où se manifestent des pulsions et des désirs inconscients. Nous reviendrons sur ce concept dans la section consacrée à la pulsion.

²⁵² VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, op. cit., p. 24.

²⁵³ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁴ PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », op. cit., p. 47.

Examinons maintenant plus en détail les mécanismes qui font du langage un instrument d'oppression, et la manière dont Verheggen s'y prend pour dénoncer ces usages à travers son « langage ».

3.1.2. De l'aliénation par le langage

Comme nous l'avons démontré dans notre première partie, le langage sous-tend des rapports de domination, symbolisés par la norme, la « belle langue française ». Placée au sommet de la hiérarchie des usages linguistiques, cette norme stigmatise et marginalise les autres variétés de langue, de sorte à générer une violence symbolique qui se traduit en violence sociale. Sans revenir sur ces constats, nous souhaitons analyser comment cette violence ne se limite pas à l'imaginaire du langage, mais s'inscrit directement dans sa structure. Autrement dit, nous examinerons comment la langue nous aliène en produisant des effets de sens difficiles à contourner, nous intégrant insidieusement dans sa logique oppressive.

Jean-Pierre Verheggen dénonce la « défaillance du symbolique »²⁵⁵ sur laquelle repose ce système d'oppression qui rend le sujet esclave de l'Autre à travers le langage. En dévoilant le pouvoir insidieux de la langue, souvent négligé dans les usages quotidiens, il met en lumière l'ignorance qui constitue la véritable source de l'oppression qui nous enchaîne. La langue française n'est pas simplement opprimante en tant qu'elle s'oppose aux variétés linguistiques jugées inférieures ; elle est également, pour reprendre les mots d'Alain Tricnaux, « exsangue, apathique, a-pulsionnelle d'une part et mensongère, manipulable et manipulée d'autre part »²⁵⁶. Nous allons tenter de justifier ce point de vue, qui semble refléter le message porté par Verheggen à travers sa poétique. Tricnaux souligne notamment que « "l'illusion d'un langage innocemment véhiculaire" ne doit pas nous aveugler plus longtemps »²⁵⁷.

L'idée que le langage serait simplement véhiculaire, fonctionnant uniquement comme moyen de communication, sans ajouts ni perte entre le message initialement envoyé et le message reçu, est également contestée par Roland Barthes. Dans la *Leçon*, reprenant son discours inaugural prononcé au Collège de France le 7 janvier 1977, le sémiologue expose le pouvoir latent inscrit

²⁵⁵ PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*, p. 14.

²⁵⁶ TRICNAUX Alain, *op. cit.*, p. 74.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

dans la structure de la langue, ainsi que la manière dont la littérature permet de s'en défaire. Il soutient que la langue est « fasciste », ce qu'il justifie en ces termes :

Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas empêcher de dire, c'est d'obliger à dire²⁵⁸.

Prenons un moment pour approfondir ce que Barthes entend lorsqu'il affirme que la langue est « fasciste » et qu'elle nous oblige à dire certaines choses. Comment la langue exerce-t-elle cette contrainte, et que nous pousse-t-elle à dire exactement ? Il explique ce « fascisme linguistique » en prenant appui sur le système de la langue, c'est-à-dire l'ordre symbolique défini au début de cette deuxième partie. Il montre que la langue française nous force à nous inscrire dans son système, qui impose un ensemble de valeurs préétablies inscrites dans sa grammaire et ses règles syntaxiques. Nous ne pouvons y échapper lorsque nous voulons communiquer, car la formulation d'un énoncé syntaxiquement correct est la condition *sine qua non* pour qu'une communication soit possible. Ces valeurs sont donc inhérentes au code de la langue, comme l'illustrent les exemples percutants avancés par Barthes :

Dans notre langue française [...], je suis astreint à me poser d'abord en sujet, avant d'énoncer l'action qui ne sera dès lors que mon attribut : ce que je fais n'est que la conséquence et la consécution de ce que je suis ; de la même manière, je suis obligé de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits ; de même encore, je suis obligé de marquer mon rapport à l'autre en recourant soit au *tu*, soit au *vous* : le suspens affectif ou social m'est refusé. Ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation²⁵⁹.

Jean-Pierre Verheggen est pleinement conscient du fardeau de significations que nous véhiculons chaque fois que nous utilisons la langue. Les valeurs intégrées dans le code linguistique sont le fruit de l'histoire et des conventions sociales, ce qui implique que parler n'est jamais un acte neutre, que nous le voulions ou non. Dans un extrait de « m'violangue », que nous avons déjà partiellement cité, il énumère une série de ces « effets de sens » enchâssés dans la grammaire, qui contraignent notre façon de penser et de communiquer. Le contenu de cet extrait résonne avec la citation extraite de la *Leçon* :

²⁵⁸ BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 14.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

[...] [...] (...) mis à enseigner l'orthographe grammaticale comme l'usage mentaliste, à coup d'règles hiérarchiques, annexionnistes, fixistes, montrant, par exemple, que l'masculin l'emporte toujours sur l'féminin, retraçant là comme ailleurs l'chemin d'l'idéologie capitaliste, l'chemin de toutes les idées sur l'infériorité des femmes, [...] ²⁶⁰.

Ces effets de sens apparaissent donc à Verheggen comme le produit d'une vision idéologique, celle de la bourgeoisie capitaliste. Vision de la langue politique, donc, qui le serait jusque dans son système. Christian Prigent souligne, dans son article « D'un nouveau réalisme », que « le premier effet de ce travail, c'est la corrosion du langage "littéraire" et la désénonciation, peu à peu exhibée, de ce qui [...] s'investit de langage *politique* » ²⁶¹. Autrement dit, en s'éloignant de la représentation poétique traditionnelle pour adopter un nouveau mode d'énonciation qualifié de « la violence écrite », Verheggen s'emploie à dénoncer et à « désénoncer » (c'est-à-dire énoncer tout en défaisant) le discours sous-jacent à « l'occident capitaliste » dans la « machinerie du texte ». Ce discours, en maintenant l'« illusion d'un langage innocemment véhiculaire », perpétue en réalité « le décor linéaire d'une "histoire" (impérialisme/colonialisme) » ²⁶².

L'article de Christian Prigent que nous venons de citer a été publié en 1975 dans le numéro 110 du *Courrier du centre international d'études poétiques*. Prigent y redéfinit les enjeux du texte poétique en prônant la violence contre un mode de représentation qui « découpe bourgeoisement le monde » ²⁶³ et en redéfinit l'enjeu, qui est désormais d'apporter la réponse « à la question du "signifié" révolutionnaire que traite, sans retour à l'illusion d'un langage innocemment véhiculaire, le travail signifiant du texte » ²⁶⁴. Selon Prigent, Verheggen réalise ce changement de paradigmes « [exposant] ce déplacement de la question de la "poésie" à celle de la "violence révolutionnaire écrite" » ²⁶⁵. Prigent illustre sa thèse au moyen du texte « Sur une chiotte monumentale : Buck Danny, Bouc damné », rédigé par Jean-Pierre Verheggen et publié dans le cinquième numéro de la revue *TXT*. Le commentaire qu'il produit sur ce texte a pour but de démontrer ce qui instaure, dans le « texte-Verheggen » un « nouveau réalisme » qui vise à la fois à lutter contre l'illusionnisme représentatif et expressif bourgeois homogène en exhibant l'hétérogénéité du réel ; tout en jouant de ce dont la psychanalyse rend compte en exhibant « ce qui "a été mis" dans l'inconscient pour en montrer le rôle politique, le transformer,

²⁶⁰ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 162.

²⁶¹ PRIGENT Christian, « D'un nouveau réalisme », op. cit., p. 10.

²⁶² *Ibid.*, p. 11.

²⁶³ *Ibid.*, p. 9.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

le dissoudre »²⁶⁶. Ce texte, bien qu'il ait été rédigé avant la parution du *Degré zorro*, qui constitue l'œuvre la plus ancienne du corpus que nous avons sélectionné, et bien qu'il s'attache à commenter un texte publié dans la revue *TXT* en 1972 (soit à la fin de la période où les publications sont en lien avec l'activisme maoïste de ses membres²⁶⁷), nous paraît rendre compte d'une perspective et d'une esthétique proche de celles que Verheggen adoptera par la suite (tout particulièrement dans le *Degré zorro de l'écriture*). Nous explorerons plus tard cette dimension subversive qui lui permet non seulement de dénoncer, mais aussi de défaire le système de représentation associé à « l'idéalisme bourgeois ».

Ces effets de sens présents dans le langage ordinaire, liés à l'ordre qui le structure et qui confèrent à la langue normée une fausse apparence de perfection, proviennent de ce que Pierre Piret appelle une « défaillance du symbolique »²⁶⁸. Pour comprendre ce concept, il est nécessaire de revenir à la théorie de la division du sujet dans le langage :

Sa venue au monde baigne l'être humain dans le langage, le confronte à une multitude de discours (place dans une filiation, attentes de ses parents, etc.) et l'inscrit dans la structure symbolique, à partir de laquelle il trouve identité et valeurs. S'il s'instaure comme sujet par le truchement de l'Autre (aliénation), à qui il emprunte les signifiants pour se dire, il s'en sépare dès qu'il reconnaît que les mots de l'Autre ne font que le représenter²⁶⁹.

Ainsi, en acceptant que le langage ne puisse pas tout dire et qu'il existe un réel hors-langage, le sujet reconnaît que bien qu'une partie de son identité découle des discours par rapport auxquels il se positionne, la langue ne le représente pas entièrement. En d'autres termes, « les mots de l'Autre ne font que le représenter ». Ce phénomène est appelé « le processus de symbolisation », qui « permet au sujet de se réaliser ». Or, il arrive que ce processus n'ait pas lieu, ce qui advient lorsque le sujet est persuadé de la toute-puissance du langage, capable de tout dire et de combler le manque qui le caractérise. Dans ce cas, le sujet devient esclave de l'Autre, comme le résume la citation suivante :

La littérature témoigne aussi parfois de ce que peut être l'emprise de l'Autre dès lors qu'elle n'est pas tempérée par la loi symbolique. [...] La première concerne l'opération de séparation, qui accomplit le processus de symbolisation et permet au sujet de se réaliser.

²⁶⁶ PRIGENT Christian, « D'un nouveau réalisme », *op. cit.*, p. 16 (dans les notes de bas de page).

²⁶⁷ Selon l'article que Prigent fait paraître en 2004 : PRIGENT Christian, « Accélérez vos particules ! », *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁸ PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*, p. 14.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 12.

Lorsqu'elle n'a pas lieu, l'Autre se manifeste sous forme tyrannique et le sujet devient le jouet de cet Autre tout-puissant²⁷⁰.

Cette tyrannie confère aux mots un « pouvoir exorbitant », décrit comme suit :

Ils épinglent le sujet, lui imposent une signification totalitaire et aliénante et, surtout, produisent des effets dans le réel, souvent ravageants pour celui qui les subit²⁷¹.

En d'autres termes, le sujet qui se laisse séduire par l'illusion d'une langue « toute » se met à croire que les mots peuvent le représenter dans son entièreté. Cela confère au langage un pouvoir tyrannique, car il se met à « épingler » le sujet ; il lui est permis de dire ce qu'il est, et tout ce qu'il est. En conséquence, le sujet se voit contraint d'obéir au langage qui l'aliène, ce qui peut engendrer des « effets dans le réel » pouvant le « ravager ». Jean-Pierre Verheggen dénonce cette tendance du symbolique que cherchent à provoquer les « camarades » du *Degré zorro de l'écriture*. En effet, au fil des textes qui s'enchaînent, ceux-ci reprochent au poète de ne pas être un bon « serviteur de la révolution ». Au début, ce dernier s'en défend, refusant de se laisser enfermer par leurs mots. Il défend sa perspective dans sa poésie qu'il considère comme rendant hommage au peuple, comme il l'exprime dans cette déclaration :

D'autant plus que je suis, moi aussi, pour la jouissance collective, et que, j'espère bien, la société bolchevique donnera à la classe ouvrière et au peuple travailleur ce que j'appellerai, si j'ose me permettre, une véritable Bolche Vita. En attendant, cessez de causer comme si vous aviez déjà le pouvoir. Prenez-le, à la lettre près²⁷² !

Le poète réaffirme ainsi sa position en rejetant les attaques qu'il subit et dévalorisant les paroles de ses détracteurs. En même temps, il remet en question leur propre action (« cessez de causer comme si vous aviez déjà le pouvoir »). Il est intéressant de noter qu'il établit dans cet extrait un lien entre pouvoir et langage (« à la lettre près ! »), suggérant que leurs mots, tout comme leur action, n'ont pas encore le pouvoir de le cerner complètement ni de concrétiser un changement réel pour la classe ouvrière.

Le discours idéologique lié au « stéréotype marxiste-léniniste » est critiqué et caricaturé tout au long de « De la déception petite-bourgeoise considérée comme une œuvre d'art populaire » (partie la plus longue du *Degré zorro*). La manière dont Verheggen expose ce que l'idiolecte révolutionnaire dissimule derrière une apparente « piété sulpicienne » est décryptée dans *La*

²⁷⁰ PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*, p. 14.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

²⁷² VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 63.

langue et ses monstres de Christian Prigent. Cet essai, dont nous considérons la réédition de 2014²⁷³, s'attache à décrire et à analyser certains parcours d'écrivains qui révèlent un cheminement qui questionne le langage. Prigent y consacre un chapitre à son ex-collaborateur de *TXT*, divisé en cinq sections, chacune examinant un de ses ouvrages.

La première commente la forme carnavalesque introduite par Verheggen dans son premier recueil, *La Grande Mitraque*, ainsi que les effets qu'elle produit. « Zorro arrive » définit ensuite le « terrain politique » qui positionne ses écrits en marge du débat entre littérature engagée et « formalisme sans contenu ». Prigent reprend et analyse les critiques sous-jacentes adressées au « stéréotype marxiste-léniniste d'époque » à travers la mise en scène des attaques formulées par les « camarades » du *Degré zorro*, que nous nous apprêtons à aborder. Il commente également le « oualon » de Verheggen dans sa confrontation avec le « français littéraire ». Enfin, il se penche sur *Vie et mort de Madame Mao*, en examinant le rôle de la fiction dans ce recueil, et en développant une théorie proche de celle d'Éric Clémens²⁷⁴, tout en soulignant que l'écriture cherche non seulement à briser une illusion politique, mais aussi une illusion sexuelle. Cet essai, bien qu'il s'appuie sur certaines idées déjà explorées par d'autres auteurs que nous avons déjà cités, offre un éclairage analytique précieux sur plusieurs aspects clés des œuvres de Jean-Pierre Verheggen, que nous allons maintenant commenter en détail.

Ainsi, Prigent explore la dénonciation qui se joue sur le terrain politique dans *Le Degré zorro de l'écriture* et qui prend pour cible le discours « stéréotype marxiste-léniniste d'époque »²⁷⁵ aliénant. Ce discours est caractérisé par les traits suivants :

Son intolérance à l'activité culturelle libre, ses interventions dogmatiques dans les conduites humaines, son refus de l'irrationnel et du jeu de langues, sa rétention « économique » face à la jouissance artistique, sa soumission à une norme discursive figée²⁷⁶.

De cette manière, il apparaît clairement que le contenu idéologique auquel Verheggen a adhéré par le passé, lors de son engagement maoïste – qu'il ne renie pas pour autant, nous dit Prigent : « Le livre ne renie rien des opérations antérieures »²⁷⁷ –, est en contradiction avec les valeurs qu'il défend désormais dans sa poétique. Cette opposition est marquée à plusieurs reprises dans

²⁷³ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, op. cit.

²⁷⁴ CLÉMENTS Éric, « La fiction politique », *TXT*, 1983, n° 16, pp. 56-63.

²⁷⁵ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, op. cit., p. 79.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 79.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 79.

les critiques formulées par les « camarades » au poète, qui lui reprochent de prôner l'irrationnel et le jeu de langue. Voici un exemple de ces critiques :

3. Une troisième voix : « — C'est un scandale ! Il prône l'éclatement violent du langage, le creusement des mots quand il y a ici des ouvriers qui ont des difficultés à lire et à écrire ! — »²⁷⁸

Le creusement des mots et l'éclatement du langage constituent en effet une grande partie de sa poétique, dont les calembours en sont une manifestation évidente. Les critiques de ses camarades que rapporte le sujet poétique révèlent également leur « intolérance à l'activité culturelle libre », qui devrait, selon eux, être guidée par des objectifs politiques en accord avec l'idéologie qu'ils prônent :

Mes camarades disent « — Puisque t'es un poète, tu devrais faire un poème sur le Chili. Il y a trois ans déjà que..., etc. — »²⁷⁹

En outre, ils lui font part de leur réticence face à la jouissance artistique, qu'ils associent à ce qu'ils considèrent comme le « cachet de la petite bourgeoisie » :

C'est bien le cachet même de la petite bourgeoisie ! Quel cachet touches-tu, Verheggen, pour faire ton cirque ? Quel cacheton ? Gros cacheton²⁸⁰ ?

En comparant l'écriture au fait de « faire son cirque », les camarades illustrent leur vision de l'activité culturelle comme étant dépourvue de sérieux, surtout si elle ne sert pas l'idéologie en diffusant son message. Selon eux, toute activité culturelle qui ne contribue pas à cette cause est perçue comme un gaspillage d'argent qui servirait mieux s'il était reversé aux ouvriers. La critique de l'auteur s'étend également à la « norme discursive figée » qu'emploient ces camarades, comme le montre la citation suivante :

Tous ces lambeaux de phrases stéréotypées, je n'en donne la reproduction, ici et là, qu'à dessein de pastiche tournant sot, dans leur vide effarant. Pour moi, c'est le style chou-fleur !
Le style chou-fleur rassurant²⁸¹ !

De cette manière, Verheggen dénonce la vacuité que ce « style chou-fleur rassurant » tente de dissimuler. Ce style rejoint le discours de l'Autre tout-puissant qui « vient occuper "illégitimement la place du manque dans l'Autre", [...] offrant au sujet l'illusion — à la fois

²⁷⁸ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 68.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 92.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 89.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 62.

confortable et dangereuse — que tout de l'expérience humaine serait signifiant, universalisable, partageable »²⁸². Effectivement, en « occupant la place du manque dans l'Autre » et en se prétendant être un discours de vérité, ce « style chou-fleur » rassure ceux qui croient en sa toute-puissance et cessent ainsi de se préoccuper du manque, pensant qu'il est comblé. En ce sens, la « langue-de-bois » communiste se positionne en « signifiant-maitre », c'est-à-dire en discours d'autorité, ne renvoyant pas à un autre signifiant mais imposant son ordre et son organisation dans le champ symbolique. En d'autres termes, ce discours figé prend la place de la norme, s'entourant à son tour de l'illusion de vérité, devenant (presque) incontestable, au nom de l'idéologie. L'objectif du travail de Jean-Pierre Verheggen dans cette partie du *Degré zorro* est de dénoncer ce discours en le « parodiant », comme le fait observer Christian Prigent :

L'opération dénonciatrice agit dans une forme carnavalesque radicale. La violence de l'écriture hypertrophie caricaturalement la langue-de-bois maoïste pour la faire gonfler jusqu'à l'éclatement : pour *l'analyser*. C'est la forme même du discours dogmatique qui se trouve ravagée²⁸³.

En conclusion, cet « éclatement », dont nous détaillerons la mise en œuvre dans notre section consacrée à la « fiction politique », a pour but ultime de révéler « l'horreur » que masque ce discours « rassurant » :

L'objectif du travail d'écriture est de révéler, photographiquement, cette horreur, doublure inévitable du comique que fixent, en clichés rapides, les « fenêtres rastaquouères » dont le livre se constitue [...] ²⁸⁴.

Cette mission que l'auteur se donne à travers le *Degré zorro de l'écriture* nous conduit à associer la force politique de son écriture au quatrième type d'énonciation analysé par Ginette Michaux, tel que présenté par Pierre Piret. L'enjeu de ce type de littérature étant la « subversion du discours du maitre », voici comment il est décrit :

Loin de la thèse de l'engagement, la valeur politique de l'écriture tient ici à son acte même : par le biais de l'artifice, de la fiction, de la forme, rendre ses droits à la singularité du sujet, le soustraire à l'emprise d'un Autre tout-puissant, lui permettre ce faisant de dénouer les

²⁸² PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*, p. 17.

²⁸³ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 80.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 80.

significations figées imposées par le maître et de restaurer ainsi l'équivoque du signifiant et donc la mouvance du sens. Ainsi est-ce la littérature elle-même qui devient analytique²⁸⁵.

Jean-Pierre Verheggen se donne donc pour mission non seulement de mettre en garde contre cette emprise qui naît dans l'illusion d'une langue « toute », mais aussi de donner au sujet les clés pour s'en libérer afin de « rendre ses droits à sa singularité », ce que nous verrons plus amplement dans la dernière partie, « tricher la langue avec la littérature ». Ce faisant, il ne s'attaque pas uniquement aux discours se voulant « révolutionnaires » ou à celui des défenseurs de la « belle langue française » qui dissimulent derrière les idéaux qu'ils revendiquent les rapports opprimants qu'ils encouragent ; il s'en prend aussi aux nouvelles formes qui naissent dans le langage. Il dénonce ainsi le vide que masque le langage de la « com' », parodié dans *l'Oral et Hardi*, analysé dans « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain ». De plus, il critique les néologismes, ces « nouveaux-nés » qu'il décrit comme « abscons et technobluffeurs » dans la partie ironiquement intitulée « Charabia mode d'emploi » de *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?*. En les faisant « tourner à vide », il s'efforce de révéler les failles et les artifices de ces discours contemporains, tout en promouvant une littérature capable de déconstruire et de subvertir toutes les formes existantes.

En reconsidérant des termes comme « accidentogène », ou « sécuritaire », l'auteur gembloutois nous fait réaliser que ces néologismes « à la mode » peuvent également nous contraindre, à l'instar du « style chou-fleur rassurant » critiqué dans *Le Degré zorro*. En déconstruisant ces mots pour dévoiler la puissance qu'ils exercent sur nous à travers l'imaginaire qu'ils suscitent, Verheggen montre comment ils nous contraignent à leur obéir. Cette obéissance est fondée sur une illusion : la puissance attribuée à ces mots est en réalité fabriquée, et la soumission qu'ils imposent est absurde. Prenons l'exemple du terme « accidentogène » :

Eh bien non, c'est juste une façon de dire, c'est juste une façon de parler pour mieux nous intimider, c'est pour que nous nous rendions compte que nous sommes en présence d'un parcours périlogène, dans la dangerosité, [...] qui au seul énoncé des menaces qu'il nous fait courir devrait suffire à nous ficher les chocotes et à nous inciter à souscrire sans délai à une assurance ad hoc — et si possible chère ! — nous suggère notre courtier [...] je te

²⁸⁵ PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*, p. 17.

l'aurai assez martelé si tu n'as pas contracté une bonne R.C. Tous Risques avec des soldes garanties, eh bien, je peux te rentrer dedans, sans gêne, ni souci, crac-boui²⁸⁶ !

L'extrait cité démontre que ce mot n'est pas employé dans le but d'informer ou de conseiller, mais sert à intimider. Le terme « accidentogène » est donc utilisé pour amplifier la menace et imposer l'autorité — ici, représentée par l'assureur — en suggérant une dangerosité omniprésente. Il sert à effrayer le sujet, à lui « fichier les chocotes » et à le contraindre à agir selon les désirs du maître, ici l'assureur qui le contraint à souscrire à une assurance. La menace implicite — « crac-boui ! » — illustre comment le langage devient un outil de pouvoir et de manipulation, et comment il sous-tend une autorité qui enferme le sujet dans une soumission aveugle.

Toutefois, la véritable indignation de Verheggen réside dans l'incapacité du sujet à résister face à ce terme et à refuser la soumission à l'autorité de l'Autre. Le discours s'empare du sujet qui n'est plus capable d'assumer sa singularité et avec elle, la possibilité de s'émanciper de la parole qui l'enferme. L'Autre tout-puissant dont l'autorité est conférée à l'assureur, qui n'en est que le porte-parole, représente un nouvel ordre social aseptisé, qui, en instrumentalisant le langage, impose son autorité de manière semblable aux autres idéologies dénoncées par l'auteur. Celui-ci dénonce ainsi une nouvelle forme de contrôle social où les mots deviennent des instruments d'oppression, limitant la liberté et la capacité du sujet à résister et à affirmer son individualité.

Ces différentes formes de langage, qu'il s'agisse de la belle langue française opprimante imposant des normes linguistiques comme la « chasse aux belgicisms » ou la « langue-de-bois » des « camarades », peuvent être regroupées sous une seule dénomination : la langue « paternelle ». Comme le décrit Alain Tricnaux, cette langue est celle « qui commande, impose, à laquelle la soumission est de rigueur »²⁸⁷. La langue paternelle ne se limite pas seulement aux formes explicites de contrôle discursif ; elle se manifeste également à travers les modèles et les idoles auxquels nous nous soumettons souvent inconsciemment. Tricnaux ajoute d'ailleurs que « la langue "paternelle" c'est bien évidemment aussi le discours paternaliste, c'est-à-dire, à la fois, émanant du père et créant le père »²⁸⁸. Cette langue est perpétuée par des figures de pouvoir, les « maodèles » ou les « Pères du discours », des personnalités stéréotypées et divinisées contre lesquelles le poète met en garde afin d'éviter de se soumettre à tout

²⁸⁶ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?*, op. cit., p. 120.

²⁸⁷ TRICNAUX Alain, op. cit., p. 63.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 65.

dogmatisme. Ce terme « maodèle » est un mot-valise inspiré par la figure de Mao Tsé-Toung, qu'il invente pour désigner ces figures autoritaires divinisées, dont on cherche à reproduire le discours. Ces « maîtres à penser »²⁸⁹ et ces « Tontons-Macouille du rêve de toutes les idéologies »²⁹⁰ sont des symboles de dogmatisme que Verheggen veut « signaler » et « désamorcer si possible »²⁹¹. En dénonçant ces discours et figures paternelles, il invite à une prise de conscience critique face aux mécanismes de pouvoir qui conditionnent et limitent la liberté d'expression et la pensée indépendante.

Cette approche explique la propension de Verheggen à jouer constamment avec les noms propres et les discours qui leur sont associés, notamment ceux auxquels il pourrait être tenté d'adhérer. Par exemple, il se moque de figures emblématiques de la psychanalyse comme Freud et Lacan, en créant des rapprochements humoristiques tels que « Freud Astaire », qui fusionne le psychanalyste avec l'acteur Fred Astaire. Il s'attaque également à de grandes personnalités de la littérature, notamment celles dans la filiation desquelles il se place. Ainsi, le nom d'Antonin Artaud, bien qu'*Artaud Rimbur* soit placé sous son autorité (« J'ai toujours voulu écrire sur Artaud »²⁹²), est détourné à plusieurs reprises par des jeux de mots tels que « Artaud-le-Crapaud »²⁹³, « Antonin Charabia »²⁹⁴, ou encore « Artrou, le beau Barbarakî »²⁹⁵. Dans *Artaud Rimbur*, Verheggen exprime son besoin de détourner ces « mythes » littéraires « dont on abuse »²⁹⁶ :

Car ce sont nos mythes, et qui durent ! Nos mythes de Littérartaud ou de Littérarthur ! Et qui nous fixent ou qui nous tuent ! Nos mythes d'être un jour, on se l'jure, l'Artaud ou l'Arthur de l'an deux-millien ! Ou rien !²⁹⁷

Il manifeste ainsi une volonté de rejeter toute forme de croyance dogmatique, refusant de se soumettre à un maître ou de vénérer des figures tutélaires. Il va même jusqu'à détourner son propre nom en « Vertigheggen »²⁹⁸ ou « vulgairheggen »²⁹⁹ pour éviter de se placer lui-même en position d'autorité. Il explique cette attitude en soulignant que :

²⁸⁹ TRICNAUX Alain, *op. cit.*, p. 65.

²⁹⁰ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, *op. cit.*, p. 68.

²⁹¹ TRICNAUX Alain, *op. cit.*, p. 66.

²⁹² VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, *op. cit.*, p. 21.

²⁹³ *Ibid.*, p. 54.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁹⁸ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 99.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 64.

D'autant, il nous le répète, qu'une écriture n'est vitale qu'à la condition expresse, que le savoir (– et *a fortiori*, le savoir avec un grand S ! –) puisse, constamment, être mis en échec par la plus petite virgulette d'élision d'apostrophette du p'tit s' [...] ³⁰⁰.

Verheggen estime donc qu'il est impératif de rejeter tout savoir établi, en particulier celui avec « un grand S » qui est vénéré et considéré comme incontestable ou sacré. Pour lui, la condition essentielle d'une écriture véritablement libre est sa capacité à toujours mettre en échec ces savoirs prétendument absolus et à être capable de déstabiliser sans cesse les fondations sur lesquelles elle repose. Il expose cette approche dans un entretien avec Éric Clémens, publié dans le numéro 16 de la revue *TXT* :

[...] c'est généralement par le jeu sur les noms (propres ! d'identité légale, judiciaire, privée ! privée de quoi ?...) que mes fictions deviennent récits où je transforme les maîtres-mots en signifiants, [...] ! J'ai travaillé ainsi les noms de Freud et de Mao hier, de Nietzsche aujourd'hui, de Sade demain. Des noms courts, implosifs, matriciels, [...] ! Tout cela est constamment en échec et en prise de possession illusoire dans la langue. Tout cela est constamment sans croyance ! Je ne crois en la langue que comme lieu où dire, radicalement, cette incroyance radicale, y compris en l'incroyance de la langue ³⁰¹ !

Verheggen exprime ainsi cette « incroyance radicale » dans ce que Michel Biron appelle son « esthétique de la dépropriation » ³⁰². Cette incroyance lui permet de ne se soumettre à aucune religion linguistique et de ne vénérer aucun de ces « prophètes » qu'il cite en les parodiant. En rejetant la permanence des discours dominants et des « maîtres à penser », Verheggen inscrit sa poétique dans une quête de liberté, dénonçant sans relâche l'aliénation du sujet par le langage. La manière dont il s'emploie à défaire cette aliénation sera détaillée dans les trois sections suivantes de notre mémoire, qui concluront notre analyse.

En définitive, la langue est le lieu où s'opère cet « asservissement volontaire » propre au totalitarisme, comme le souligne Éric Clémens dans son article « La Fiction politique » – un sujet que nous aborderons plus en détail ultérieurement. Elle est aussi le lieu où cette servitude peut se dissoudre. Roland Barthes nous rappelle néanmoins que la véritable liberté ne semble exister uniquement en dehors du langage, car il appelle « liberté » « non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne » ³⁰³. Le

³⁰⁰ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, op. cit., p. 43.

³⁰¹ CLÉMENS Éric, VERHEGGEN Jean-Pierre, « d'où vient la maladie ? », dans : *TXT*, n° 16, 1983, pp. 50-51.

³⁰² BIRON Michel, op. cit., p. 362.

³⁰³ BARTHES Roland, op. cit., p. 15.

langage, en effet, nous place perpétuellement dans une dialectique de maître et d'esclave, avec l'énonciation oscillant entre « autorité de l'assertion » et « grégarité de la répétition »³⁰⁴. Comme la modalité n'est « jamais que le supplément de la langue » par lequel nous tentons de « fléchir son pouvoir implacable de constation »³⁰⁵ et qu'en chaque signe dort un stéréotype que nous ne pouvons que « ramasser », alors, « dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement »³⁰⁶.

Dès lors, il ne nous reste plus qu'à « faire avec » les outils dont nous disposons. Verheggen, pour sa part, se consacre à « tricher la langue » afin de créer une forme de liberté dans une langue « hors-pouvoir », comme Barthes le résume :

Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*³⁰⁷.

En conséquence, nous allons détailler comment Verheggen réalise cette « tricherie salutaire » en donnant voix à la pulsion, à l'équivoque et en développant sa fiction « politique ».

3.2. Tricher la langue avec la littérature

Après avoir démontré que la notion d'une langue « toute » – une langue parfaite, capable de représenter le réel dans son entièreté — est une illusion qui permet à certains pouvoirs de s'emparer du sujet à travers la puissance des mots, et après avoir expliqué en quoi la langue est « fasciste » dans sa structure même, il est temps d'explorer comment échapper à cet ordre d'autorité et de soumission par le biais de la littérature. À cet égard, Jean-Pierre Verheggen nous offre un exemple d'émancipation en « trichant la langue » par sa poétique.

Dans cette partie, nous allons donc observer comment se déploient les véritables enjeux politiques de son écriture, « en tant qu'elle permet, non pas tellement de délivrer un message contestataire – ce qui s'avère souvent inopérant et parfois simplement suicidaire –, mais plutôt d'inventer des modes d'énonciation subversifs ». La valeur politique de son écriture réside ainsi

³⁰⁴ BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 14.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

dans « son acte même »³⁰⁸. Ces modes d'énonciation, conçus pour défaire les discours contraignants contre lesquels ils se dressent, visent d'abord à faire entendre la « pulsion » dans la langue, en écrivant à partir du « trou » laissé vacant dans le sens pour en faire la source d'une créativité infinie. Ensuite, Verheggen s'attache à rétablir l'équivoque, réanimant ainsi la mouvance du sens et se libérant des significations imposées par le discours du maître. Enfin, nous aborderons la « fiction politique », un mode d'énonciation qui consiste à déconstruire le discours dénoncé en le répétant.

3.2.1. Pulsion

Pour éviter de sombrer dans l'abîme qu'engendre la quête de cette part manquante de l'être – et pour empêcher l'Autre tout-puissant de combler ce vide en nous enfermant dans son discours –, Jean-Pierre Verheggen explore la pulsion à travers l'écriture. Cette langue « pulsionnelle » qu'il va inventer explore un « trou » dans le sens, une ouverture vers le réel qui permet de symboliser le manque constitutif de notre existence. Contrairement à la langue « toute », qui prétend combler ce manque, la langue pulsionnelle s'oriente vers l'infini. Elle ne cherche pas à remplir ce vide, mais à le métaphoriser, en faisant de ce « pas tout » la source d'une créativité sans limite. Ainsi, après l'opération de « décomposition » qu'il recommande dans *Artaud Rimbur*, le poète gembloutois se pose une question fondamentale : « comment écrire à partir de ce trou [...] ? »³⁰⁹ Cette interrogation ouvre la voie à une poétique où l'écriture devient un acte de création perpétuelle, une façon de générer du nouveau en se situant délibérément à la frontière du sens, là où le manque devient la matrice de l'invention.

Le langage pulsionnel, qui opère une « père-cée »³¹⁰ dans le réel, permet à la fois de s'affranchir du langage « tout fait » qui nous enferme « dans les discours convenus, les automatismes, les idéologies »³¹¹, tout en se rapprochant du corps. Comme il fait « éclater les moules de la convention »³¹², ce langage est caractéristique d'une « écriture attentive aux relations entre signifiants »³¹³ axée sur la déconstruction. Jean-Marie Klinkenberg, dans son article « Verheggen ou la naissance du langage » que nous avons déjà évoqué, explore ce thème

³⁰⁸ PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*, p. 17.

³⁰⁹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, *op. cit.*, p. 25.

³¹⁰ TRICNAUX Alain, *op. cit.*, p. 65.

³¹¹ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », *op. cit.*, p. 203.

³¹² *Ibid.*, p. 203.

³¹³ *Ibid.*, p. 203.

de la langue pulsionnelle. Il y montre que le calembour, en tant qu'une des « meilleures expressions possibles du carnavalesque » grâce à sa force dialogique et à sa capacité à ruiner le discours normatif, donne également voix à la langue pulsionnelle. Par son ancrage dans le son, le calembour permet de « mettre l'accent sur le "corps" de la langue, sur son enveloppe matérielle »³¹⁴, reliant ainsi la langue au réel en jouant avec l'arbitraire du signe.

De plus, le linguiste explore la logique de la litanie, omniprésente dans le texte verheggenien, qui contribue à « briser les associations convenues » en laissant « vivre un langage pulsionnel »³¹⁵. Cet aspect litanique se manifeste tant dans les refrains qui ponctuent certains de ses textes, comme le « c'est bête c'est que j'aime » répété en marge du petit texte n° 9 extrait de « De la déception petite-bourgeoise considérée comme une œuvre d'art populaire » du *Degré zorro* (que nous avons reproduit en annexe n° 2), que dans les nombreuses listes ou « listanies »³¹⁶ disséminées dans ses œuvres. Dans ces « éloges de la diarrhée verbale et de l'incontinence sonore »³¹⁷, il enchaîne des toponymes, des termes culinaires, ou encore les éléments constitutifs d'un tank militaire, comme dans l'exemple suivant :

- 1) Levier de commande de direction,
- 2) Changement de vitesse,
- 3) Blindage avant,
- 4) Poste de pilotage,
- 5) Porte avant,
- 6) Canon,
- 7) Stabilisateur du canon, [...]

TANK YOU, Gentlemen !

Ça suffira pour aujourd'hui³¹⁸ !

Ce type de procédé permet à Verheggen de se soustraire, en quelque sorte, à la structure rigide de la langue, en défaisant les relations traditionnelles entre signifiant et signifié. Il montre ainsi, comme dans l'exemple précédent, qu'un seul objet peut renvoyer à une infinité de signifiants, chacun se renvoyant l'un à l'autre. De même, en produisant des textes dépourvus de verbes, il « défai[t] ainsi l'offre du sens monologique »³¹⁹, puisque le verbe, comme l'explique Jean-

³¹⁴ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », *op. cit.*, p. 205.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 207.

³¹⁶ VERHEGGEN Jean-Pierre, *J'aime beaucoup ma poésie*, *op. cit.*, p. 57.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

³¹⁸ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 107.

³¹⁹ PRIGENT Christian, « D'un nouveau réalisme », *op. cit.*, p. 11.

Marie Klinkenberg, « avec son temps, son mode et son aspect, oriente nécessairement l'interprétation »³²⁰. Dans ces textes sans verbes, les syntagmes nominaux s'enchaînent par association d'idées, éliminant les rapports de subordination, et donnent ainsi naissance à une langue pulsionnelle. Cette dernière ne cherche pas à renouer avec un hypothétique « langage primitif », comme l'explique le linguiste verviétois :

Mais il s'agit de laisser vivre un langage pulsionnel. Non pas un langage primitif qui serait — on se demande bien comment — négation de la pensée : on est loin de tout pujadisme anti-intellectuel. Mais un langage qui puisse exprimer une pensée pulsionnelle elle-même, ou qui permettrait de penser la pulsion³²¹.

Penser cette pulsion reviendrait donc à faire vivre un langage qui incarne le manque, le « trou ». Un langage qui ne se berce pas dans l'illusion de la représentation, mais qui, au contraire, expose l'impossibilité de dire parfaitement le réel, contribuant à « l'ouverture du texte et à l'engendrement foisonnant de ses sens »³²². Le calembour participe également à cette fonction, renforçant l'idée d'un langage fertile, capable de générer des significations à l'infini.

Ces procédés instaurent également un rythme au sein de cette écriture où les signifiants s'enchaînent et se renvoient l'un à l'autre, où les interjections, les interruptions, les allitérations, les phrases courtes, les rejets, les exclamations et autres figures « brisant le texte » se multiplient. Le rythme est « énergie », selon Alain Tricnaux, qui le voit comme le « moteur » de cette œuvre, qu'il décrit comme une « tentative que le texte soit cœur et corps, qu'il vive et batte de la même manière, qu'il s'accélère, au gré des peurs, des désirs et des moindres excitations »³²³. Le rythme est aussi étroitement lié à l'oralité, comme le montre l'exemple suivant, où les interruptions miment un langage oral saccadé :

Vous saisissez toute la différence, Monsieur
Monsieur le Pousseur à la Méchante consomm
Consommation ? Dites-le ? Et dites-moi : est-c
Que vous pouvez, décemment, appeler ça un wh
Whisky ? [...]

Dans cet extrait, le rythme créé par les interruptions, les répétitions et les rejets apporte une forme de musicalité au texte, tout en mimant l'oralité, comme si l'énonciateur était pris d'un

³²⁰ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », *op. cit.*, p. 207.

³²¹ *Ibid.*, p. 207.

³²² *Ibid.*, p. 207.

³²³ TRICNAUX Alain, *op. cit.*, p. 89.

hoquet causé, sans doute, par une consommation excessive de whisky. Si nous insistons sur le caractère oral de cette écriture, c'est parce que l'oralité est également liée à la pulsion, étant la face sensorielle de la langue, connectée au réel. Comme le souligne Jean-Claude Milner dans *L'amour de la langue*, la linguistique structurale nie la substantialité de la langue, ce qui se traduit par une autre forme de dédoublement que Pierre Piret résume ainsi :

Dans la perception commune, ce déni se traduit par une forme de dédoublement : d'un côté, le système de la langue et sa fonction de communication ; de l'autre, la langue venue de l'enfance, langue substantielle habitée par la jouissance, qui échappe aux normes, aux bienséances, aux significations abstraites et universelles, pour faire droit au désir du sujet. [...] En passer par la langue, c'est toujours se confronter à ces deux faces, pour en privilégier une, mais sans pouvoir exclure l'autre³²⁴.

Ainsi, lorsque nous communiquons, nous sommes toujours confrontés à ces deux faces avec, d'un côté, la langue codifiée dédiée à la fonction communicative (la langue), et de l'autre, la face substantielle qui échappe aux codes de la langue et fait droit au « désir du sujet » (*lalangue*). Or, « pour que la langue acquiert sa valeur significative et communicative, il faut en dénier la substantialité »³²⁵. Communiquer avec la langue implique donc de faire abstraction de la *lalangue*, qui représente « le réel de la langue », son enveloppe sonore, substantielle et fonctionnelle, et « ce point où langue et désir se corrompent l'un l'autre »³²⁶. En ce sens, une tension naît entre la langue et la *lalangue*, car le langage échoue à embrasser à la fois la langue codifiée et *lalangue* pulsionnelle, comme « la *lalangue* ne cesse de corrompre la langue »³²⁷.

Jean-Pierre Verheggen explore cette tension entre la langue et la *lalangue* en offrant une place prépondérante à l'oralité dans ses écrits. Ses « expressions apparemment débiles »³²⁸ sont de l'ordre du désir et de la jouissance, car ils rappellent le réel sensible de la langue. Pierre Piret examine cette dimension de l'écriture de Verheggen, qui tend à « atteindre le réel de la langue, rejoindre la *lalangue* »³²⁹ par le lien entre l'oral et l'écrit mis en avant à travers le spectacle *L'Oral et Hardi*, mis en scène par Jacques Bonnaffé à partir de ses textes. Le verbalisme de ce spectacle vise à « inventer une langue charnelle, substantielle, pour renouer avec l'être »³³⁰. Il

³²⁴ PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », *op. cit.*, p. 39.

³²⁵ *Ibid.*, p. 39.

³²⁶ MILNER Jean-Claude, *op. cit.*, p. 66.

³²⁷ PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », *op. cit.*, p. 40.

³²⁸ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 20.

³²⁹ PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », *op. cit.*, p. 47.

³³⁰ *Ibid.*, p. 45.

repose sur la dialectique de l'oral et de l'écrit, au sein de laquelle la force des calembours se déploie pleinement. L'auteur de cet article l'explique ainsi :

[...] si c'est vrai que le lecteur de ces vers doit les oraliser (Arthur > As-tu) quand le spectateur doit en quelque sorte les écrire mentalement pour restaurer des unités signifiantes distinctes (la suite phonique [aty] se divisant en Arthur et As-tu). C'est l'écrit qui lève l'homophonie (en tant qu'elle est le réel de la langue) comme c'est l'oral qui l'établit — c'est donc bien dans l'intervalle de l'oral et de l'écrit que tout se joue³³¹.

Ce « télescopage de l'oral et de l'écrit » permet ainsi, une nouvelle fois, d'embrasser la langue pulsionnelle et de renouer avec la part de réel manquant au sujet, sans pour autant prétendre à combler ce manque. Tout cela est lié à ce qu'il nomme sa « poétique de l'inSONscient », visant à procurer « l'ouïssance » – deux concepts qu'il définit dans *Artaud Rimbur*.

Pour résumer la théorie qu'il expose dans son « hard poétique », après « s'être décomposé » et avoir laissé derrière nous les codes, les normes et les interdits qui nous ont été transmis, ainsi que nos illusions, il s'agit de partir du « trou » de la langue pour écrire. Il faut alors faire entendre son « inSONscient », un concept lié à la jouissance et à cette face sensible de la langue, qu'il décrit de cette manière :

La seconde découverte [...] c'est celle de l'existence d'un son, plus profond que toute métaphore d'ultra-son, et que ne percevraient pas nos indigentes oreilles ! La « pré-science » que nous aurions un *inSONscient*, comme on dit un inconscient ! Un équivalent de l'inconscient pour le son ! Un son qu'on pressent que lorsqu'on laisse, vraiment, l'être de notre gnê-gnêtre nous parler gnan-gnan, tout en nous voussoyant³³² !

L'inSONscient relève donc du domaine de l'inconscient, échappant à toute intentionnalité tout en nécessitant une volonté consciente pour être atteint. Il se rattache à la *lalangue*, puisqu'il échappe aux normes, tout en liant, de manière paradoxale, « voussoyement » et « parler gnan-gnan », un mélange dialogique qui renvoie au carnavalesque, capable de déstabiliser la hiérarchie langagière imposée par la norme. Par ailleurs, il est à la fois « abstrait et universel » en tant que « pré-science » à laquelle chacun a accès, une perception que l'on peut « pressentir ». Ce concept rappelle également la *lalangue*, par son lien au désir du sujet, et se connecte à

³³¹ PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », *op. cit.*, p. 48.

³³² VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, *op. cit.*, p. 24.

l'« ouïssance » (« C'est ça qui procure l'*ouïssance* ! »³³³), un jeu de mots évoquant la jouissance, mais spécifiquement liée au son.

En tant qu'il permet de « produire nos propres sons dans notre propre langue »³³⁴, l'inSONscient s'oppose au système « fasciste » de la langue. Il est l'expression de la jouissance de la *lalangue* et devient le signe d'une expression personnelle et corporelle. L'inSONscient représente cette pulsion qui échappe à l'ordre établi ; il est une remontée de fond, le résultat d'une exploration qui plonge jusqu'aux tréfonds de notre être : « Puisque pour sortir de la langue un son qui vaille — fût-ce vaille que vaille ! — faut d'abord qu'on descende aux entrailles d'nos propres tréfonds »³³⁵. En étant lié à l'inconscient, en libérant les refoulés et en exprimant le corps et la pulsion, l'inSONscient qui guide les jeux de mots de Verheggen est un signe de jouissance, à laquelle il invite son lecteur à participer. Alain Tricnaux résume cette fonction des jeux de mots en ces termes :

Récapitulons. Outre produire du sens à l'encontre du langage paternaliste insidieusement politique, le jeu de mots participe à cette grande fête qu'est la pratique carnavalesque, par la libération qu'il implique des refoulés. En miner chaque texte de cent à cinq cents, c'est inciter le sujet parlant à produire lui-même de LA langue, pulsionnelle, rythmique, etc. Il ne s'agit pas d'imposer le jeu de mots au lecteur mais de l'amener à l'oser sans retenue quand ça « fait du bien », quand il y a plaisir et jouissance. Et s'il est intellectuel ou « intellectualiste », il est signe du Gai Savoir³³⁶.

En ce sens, le jeu de mots se rattache à la « langue basse », au wallon, qui exprime également cette pulsion, permettant de voir au-delà de la belle langue apprise, comme Verheggen l'exprime : « les langues basses, c'est toujours pour élever la pensée d'un ton ! »³³⁷.

Le wallon ne se limite pas à être subversif en tant qu'expression du populaire et du régressif ; il agit également comme une langue pulsionnelle. Tout d'abord, la langue wallonne est la « première apprise, réservée aux relations intimes, langue privée donc »³³⁸, comme le souligne Klinkenberg en rappelant que ce dialecte est la langue maternelle de Jean-Pierre Verheggen. Cette dimension maternelle contraste avec la « belle langue française », qu'Alain Tricnaux nomme « langue paternelle ». Le wallon, langue de l'intime, est profondément lié à l'oralité,

³³³ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, op. cit., 55.

³³⁴ *Ibid.*, p. 55.

³³⁵ *Ibid.*, p. 47.

³³⁶ TRICNAUX Alain, op. cit., p. 111.

³³⁷ *Ibid.*, p. 55.

³³⁸ KLINKENBERG Jean-Pierre, « Verheggen ou la naissance du langage », op. cit., p. 202.

une caractéristique que nous avons déjà soulignée en première partie. Cette langue non standardisée se distingue par ses élisions, apocopes, et autres signes oraux, ce qui en fait une langue vivante et pulsionnelle.

Pour Christian Prigent également, « le *oulaon* verbalise un retour oralisé vers la mère »³³⁹ et symbolise la lutte linguistique, politique et sexuelle qui se crée entre un français « châtié »³⁴⁰, langue puriste qui censure le corps et un wallon débridé, langue des besoins charnels et corporels. Cette articulation entre langue paternelle, langue maternelle « est sa loi, celle d'une lutte dans la langue [...] et ce que dégage cette lutte, c'est la possibilité d'un chant libre, celui d'une langue de part en part sexualisée dans sa matière sonore »³⁴¹.

Quant à Michel Biron, il souligne le caractère trivial et subversif de cette langue d'enfance. Il met en lumière le rôle du wallon en tant que langue de l'altérité, en considérant le point de vue du lecteur français :

Le wallon suppose une familiarité, une immédiateté qui sont absentes des langues standard ; si le lecteur comprend le dialecte, il se sent aussitôt en relation de connivence avec le texte et partage avec lui une expérience linguistique qui a pour caractéristique d'exclure ceux qui ne sont pas familiers avec un tel code. Publié chez Christian Bourgois, *Le Degré zorro* s'adresse forcément à une classe de lecteurs français pour qui les graphies wallonnes, prises séparément, demeurent obscures. Elles n'ont, en définitive, qu'une signification commune qui est leur « régionalité », autour de laquelle gravitent les images du marginal, de l'illégitime, du populaire et du corporel³⁴².

Cette observation met en exergue la manière dont le wallon, en tant que langue marginale, établit une connexion intime entre le lecteur qui la comprend et le texte, tout en excluant ceux qui ne partagent pas cette familiarité. Pour Biron, l'utilisation du dialecte ne se contente pas de marquer une différence ; elle sert aussi à « exploiter le pouvoir de redistribution dont dispose le langage »³⁴³, à l'image du mélange carnavalesque qui vise à neutraliser les hiérarchies établies et à « rebattre les cartes » du langage. Le fait d'« incorporer le trivial, le régressif dans le langage de la communication, c'est-à-dire de transposer le langage de la *Gemeinschaft* (communauté) dans celui de la *Gesellschaft* (société) »³⁴⁴ joue un rôle important dans la résistance contre les

³³⁹ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, op. cit., p. 81.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 82.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

³⁴² BIRON Michel, op. cit., pp. 363-364.

³⁴³ *Ibid.*, p. 364.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 364.

Nous ajouterons enfin le commentaire d'Alain Tricnaux sur la puissance pulsionnelle de la langue wallonne, qui révèle comment cette langue libère le sujet de l'emprise de l'Autre tout puissant et des illusions d'une langue « toute ». Tricnaux voit dans le wallon une manière de manifester l'inadéquation ressentie par Verheggen vis-à-vis de la langue française : « user du wallon est à la fois désaveu d'une langue inadéquate et affirmation d'une autre voix toujours possible »³⁴⁵. Cette langue, selon Tricnaux, est aussi une expression directe de la pulsion, car elle « pulse », comme elle se « comprend sans traduction »³⁴⁶, et se caractérise par une anarchie, car « tout y bourgeoine, tout y fleuri[t] en toute anarchie »³⁴⁷. Tout cela explique qu'elle soit tournée vers l'infini.

[illegible]

94

wallon l'emporter sur un français déjà teinté de patois. Le texte suit également la logique de la litanie, tandis que les allitérations, les répétitions s'enchainent sur un rythme qui emporte le lecteur, accentué par les occlusives. La ponctuation est minimale, d'où il résulte ce flux ininterrompu. La succession de « ê » intensifie l'impression de tempête que mime le texte, imitant le bêlement d'un mouton que l'opprimé refuse d'incarner plus longtemps, comme le confirme la phrase finale de l'ouvrage (« n'étant jamais le mouton de personne »³⁵¹). Enfin, le sens de cet extrait, loin d'être complètement limpide dû au wallon – bien que suggestif puisque guidé par les expressions imagées qui précèdent les passages en langue vernaculaire –, évoque la violence ressentie par l'opprimé qui a été contraint au silence. Celui-ci explose violemment le « trop plein de s'langue » qu'il ne peut plus réprimer plus longtemps. Désormais, il ne compte plus « clouer s'bec », refusant que sa volonté (« voltî ») ne soit réduite au silence (« clawer »).

Ainsi, cette « violangue » « pulse » à travers son rythme, marqué par les élisions caractéristiques de la diction wallonne, l'absence de ponctuation forte et les courtes phrases juxtaposées par association d'idées ou de sons. La langue wallonne imprègne chaque aspect du texte, que ce soit à travers les expressions traduites ou non, l'élision des pronoms personnels ou les graphies approximatives. Comme le texte traite de la violence et de la rébellion du sujet opprimé, il « explose » tant dans sa forme que dans son fond. À l'image de la pulsion et de l'inSONscient qui demeurent enfuis jusqu'à ce qu'on les révèle, cet orage symbolise l'éclatement violent du poète, qui refuse tout compromis après avoir discerné la position d'opresseur et d'opprimé imposée par la langue qu'il chérit.

En conclusion, la langue de Verheggen subvertit le discours illusoire et fasciste de la langue ordinaire. Grâce à son rythme, son lien avec la *lalangue*, en raison de son caractère oral, et son intégration du wallon, elle se dresse contre la langue normée et provoque la jouissance du sujet. Cette langue, en tant qu'expression personnelle de ce dernier, lui permet de jouir en révélant son « son intérieur », son « inSONscient ». Elle offre également la possibilité de « communier », c'est-à-dire de communiquer sans être enchainé et sans enchaîner à son tour, échappant ainsi au fascisme linguistique pour accéder à une forme de liberté dans la langue.

C'est ainsi que Verheggen « triche la langue » en donnant voix à la pulsion, qui, tout en métaphorisant le manque inhérent au sujet sans prétendre le combler, entretient un lien avec le réel. Il construit ses écrits autour de procédés qui repoussent les dynamiques d'oppression et de soumission caractéristiques des discours de la langue « toute », et des « langues-de-bois »

³⁵¹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 169.

idéologiques. En écrivant la pulsion, il revitalise une langue devenue « exsangue », « prostituée par les usages »³⁵², telle que décrite par Marcel Moreau, agissant en véritable « chirurgien de la langue sorti tout droit, ou en titubant, de la médecine dionysiaque »³⁵³.

3.2.2. *Equivoque*

L'équivoque constitue l'un des traits distinctifs de l'œuvre de Jean-Pierre Verheggen. Nous avons déjà eu l'occasion d'aborder ce concept à de multiples reprises, en raison de sa place prépondérante au sein des textes que nous étudions, et des diverses fonctions qu'il occupe dans le programme poétique de Verheggen. L'équivoque nous renvoie immédiatement aux jeux de mots, omniprésents dans son écriture, au point de presque devenir un « lieu commun ». C'est du moins ce que suggère Jean-Marie Klinkenberg, avant de se raviser en précisant qu'« une quelconque stéréotypie est d'emblée détruite par deux techniques : d'une part la profusion même du procédé, de l'autre le choix systématique de l'expression basse »³⁵⁴. Quoi qu'il en soit, Verheggen se plaît à provoquer des rencontres incongrues, que Marcel Moreau décrit de cette manière :

Il ampute en dansant, il greffe en cadence. Il ne recoud jamais, sauf les disparates entre eux. Il ne referme pas, puisque ce qu'il ouvre, sans répit, c'est la parole, l'espace dû à la parole³⁵⁵.

Ainsi, en pratiquant cette « chirurgie des mots » où il assemble les éléments disparates, le poète ouvre un champ de parole qui, jusque-là, avait été fermé et balisé par ceux qui en détenaient le contrôle. Explorons maintenant comment se déploie ce « sacerdoce »³⁵⁶.

Les procédés que Verheggen met en place pour faire émerger l'équivoque sont multiples et variés. Ils vont des mots-valises aux calembours, en passant par les phrases à double sens, les contrepèteries, les fausses traductions, et bien d'autres figures que nous avons déjà illustrées et que nous continuerons d'explorer dans ce point. Cependant, cette « ivresse rhétorique » ne se réduit pas à un simple exercice ludique, comme le souligne Pierre Piret dans sa préface à *J'aime beaucoup ma poésie* :

³⁵² MOREAU Marcel, *op. cit.*, p. 7.

³⁵³ *Ibid.*, p. 11.

³⁵⁴ KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », *op. cit.*, p. 205.

³⁵⁵ MOREAU Marcel, *op. cit.*, p. 11.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

Mais, si tout son travail poétique procède de cette jouissance du signifiant — auquel il ne manque pas de rendre hommage [...] —, son ambition n'est pas simplement celle, somme toute rassurante, de l'amuseur public qui joue avec les mots par plaisir et pour notre plaisir. [...] Car la langue que Verheggen a en ligne de mire, c'est bien celle qui détermine nos vies, qui conditionne le lien social, qui nous soumet à la loi de cette communauté³⁵⁷.

En ce sens, l'écriture de Verheggen revêt une dimension « morale », comme l'affirme l'auteur de cette préface, qui commence par cette observation : « Dans le fond, Verheggen, c'est un moraliste »³⁵⁸. Cette dimension morale découle du fait que l'ensemble de ces artifices, en apparence innocents et humoristiques, a en réalité pour fonction de mettre en avant des valeurs « de contrebande » que l'auteur ne cesse de défendre, face à celles que nous impose la langue, laquelle conditionne notre pensée et nous « soumet à la loi de la communauté ». Le jeu de mots n'échappe pas à cette ambition ; il en est même l'une des expressions les plus puissantes, s'inscrivant dans une tentative de subversion du discours de l'Autre « tout-puissant ».

En imbriquant les sens des mots les uns dans les autres et en multipliant les significations à l'infini, Verheggen « ouvre le discours » pour mieux combattre l'illusion d'une langue « toute », c'est-à-dire parfaite, univoque, transmise et imposée par un discours totalitaire. L'illusion d'une langue parfaite alimente le fantasme de pouvoir tout dire, et de le dire parfaitement, tout en renforçant l'illusion fallacieuse d'un discours monologique capable de saisir pleinement le réel comme le sujet. Pour lutter contre ces illusions en vue de « rendre ses droits à la singularité du sujet »³⁵⁹, le poète recourt à la fiction (que nous aborderons plus loin), mais aussi à l'équivoque :

Loin de la thèse de l'engagement, la valeur politique de l'écriture tient ici à son acte même : par le biais de l'artifice, de la fiction, de la forme, rendre ses droits à la singularité du sujet, le soustraire à l'emprise de l'Autre tout-puissant, lui permettre ce faisant de dénouer les significations figées imposées par le maître et de restaurer ainsi l'équivoque du signifiant et donc la mouvance du sens. Ainsi est-ce la littérature elle-même qui devient analytique³⁶⁰.

Ainsi, en restaurant la « mouvance du sens », l'équivoque se présente comme une voie possible pour libérer le sujet de son emprise de l'Autre. Son apport réside avant tout dans le fait qu'elle éclaire sur l'illusion qu'est le discours monologique et qu'elle rejette l'idée inadmissible du langage comme simple reflet de la réalité. En ce sens, elle démontre également que le langage

³⁵⁷ PIRET Pierre, « Préface », *op. cit.*, p. 5.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 5.

³⁵⁹ PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*, p. 17.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

est incapable d'épingler fondamentalement le sujet, qui, lorsqu'il l'admet, reste destiné à vivre dans l'incertitude de ne jamais savoir véritablement qui il est. En révélant qu'un signifiant ne renvoie jamais à un seul signifié, mais bien à un réseau de signifiants, Verheggen brise ainsi l'emprise de ce discours monologique aux ambitions totalitaires.

Le calembour ne se contente pas de faire apparaître le dialogisme en mélangeant les références et en mettant l'accent sur le « corps » de la langue par l'association des sons ; il est aussi, par nature, une source d'équivoque comme il joue sur la multiplicité des sens. Ainsi, le double sens qui surgit à travers le jeu des sonorités a pour vocation d'« ouvrir la parole », révélant que l'univocité à laquelle aspirent linguistes et grammairiens de la langue française est une chimère. Ces derniers s'efforcent constamment de repousser l'équivoque, de purifier la langue, en multipliant les stratagèmes pour réduire la confusion. Un exemple de cette quête de clarté est le maintien de l'accent circonflexe sur les voyelles « i » et « u », même dans le cadre de la nouvelle orthographe, afin de différencier les mots :

La seconde exception prévoit le maintien de l'accent circonflexe dans les mots où il apporte une distinction de sens utile : *dû* (qui s'oppose à *du*), *jeûne* (qui s'oppose à *jeune*), les adjectifs *mûr* (qui s'oppose à *mur*) et *sûr* (qui s'oppose à *sur*), [...] ³⁶¹.

Ce passage illustre comment la grammaire normative cherche à tendre vers l'univocité. Toutefois, Jean-Claude Milner, qui se revendique lui-même puriste, reconnaît que cette ambition, si chère aux linguistes et aux grammairiens, est en réalité utopique. Il rappelle que ces derniers nient l'existence d'« un certain lieu de langue » ³⁶², celui des équivoques, que Jacques Lacan nomme *lalangue* et que le puriste définit de cette manière : « Lalangue est, en toute langue, le registre qui la voue à l'équivoque » ³⁶³. En reconnaissant cette dimension intrinsèque du langage, Milner démontre que « l'équivoque, loin d'être contingente ou accessoire, est donc inhérente au réel de la langue » ³⁶⁴. En définitive, il est impossible d'y échapper, car pour tout énoncé, il y a « corruption potentielle de la langue par *lalangue* » ³⁶⁵.

Comme Jean-Pierre Verheggen a bien saisi ce constat, il le réaffirme sans cesse dans son écriture, en jouant avec les significations pour mieux déjouer les utopies entretenues par tous ceux qui cherchent à « polir » la langue. En multipliant les calembours, en développant une

³⁶¹ FAIRON Cédric, SIMON Anne-Catherine, d'après l'œuvre de GREVISSE Maurice, *Le petit Bon usage de la langue française*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2018, p. 37.

³⁶² MILNER Jean-Claude, *op. cit.*, p. 21.

³⁶³ *Ibid.*, p. 22.

³⁶⁴ PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », *op. cit.*, p. 40.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 40.

poétique fondée sur le télescopage de l'oral et de l'écrit — une dynamique que nous avons précédemment explorée à travers l'article de Pierre Piret sur le verbalisme dans la pièce *L'Oral et Hardi* —, le poète met en lumière la manière dont la *lalangue* corrompt inévitablement la langue.

De plus, Milner souligne que tout énoncé est composé de plusieurs strates, ce que nul ne nie, comme il le fait remarquer :

Que ce soit entre nom et verbe qu'il faille distinguer, on peut en disputer, mais qu'il faille distinguer, nul n'y échappe : autrement dit, comme l'écrivait déjà Platon (*Sophiste*, 262 a), la langue, même si on l'imagine totalité dénombrable, est aussi nécessairement marquée d'hétérogène et de non-superposable³⁶⁶.

Ainsi, même dans sa structure, la langue est intrinsèquement hétérogène. Les différentes strates qui la constituent sont distinguées par abstraction. Leur fonction est double : si d'un côté, elles permettent de classer et d'interpréter un même mot de multiples façons, d'un autre côté, elles ont également pour vocation de repousser l'équivoque. La citation suivante décrit les manières d'exploiter ces strates pour « pourchasser l'équivoque » :

Sans doute, on peut par des procédures déterminées pourchasser l'équivoque : si c'est pour le son qu'elle se constitue, recourir au sens ; si c'est pour le sens, recourir au son ; si c'est pour l'écriture, etc., en un mot s'appuyer sur ceci qu'il y a des strates³⁶⁷.

En résumé, Milner identifie le son, le sens et l'écriture comme des strates essentielles. Verheggen, quant à lui, pourrait ajouter l'oralité à cette liste. Bien que ces éléments soient perçus dans la réalité sensible (entendus, lus ou prononcés), ils se distinguent par abstraction, comme l'illustre le puriste :

Cette différence qui fait que *Paris* est à la fois un groupe nominal, un nom, une suite de phonèmes, qu'il peut s'entendre comme mention ou comme usage, rien ne la requiert — sinon la demande que la langue ne soit pas équivoque : cercle imaginaire où ce qui permet de satisfaire la demande n'a d'autre fondement que la demande elle-même. Mais le réel de l'équivoque résiste : la langue ne cesse pas d'en être déstratifiée³⁶⁸.

Ainsi, lorsque Jean-Pierre Verheggen recourt au calembour, il opère une « déstratification » du langage, en faisant passer le lecteur d'une strate à l'autre, ce qui génère l'équivoque. Prenons

³⁶⁶ MILNER Jean-Claude, *op. cit.*, p. 29.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

un exemple concret : dans le poème « Poète avec Andrée et Sortie »³⁶⁹, extrait du recueil *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?*, l'auteur joue sur l'homophonie entre le prénom « Andrée » (le poème étant un hommage au poète français André Velter), et le nom « entrée » et le verbe « entrer ». Parmi cette série de jeux de mots, on trouve le calembour « Andrée des artistes », que l'on associe aisément à l'expression « entrée des artistes », désignant l'accès réservé aux artistes dans un théâtre ou une salle de spectacle.

Ici, le lien entre « entrée » et « Andrée » se fait d'abord par l'homophonie, mais aussi par le sens, puisque l'expression « entrée des artistes » nous est familière. En nous conduisant à considérer simultanément la strate écrite (le prénom Andrée, qui évoque André Velter), la strate orale/sonore (l'homophonie entre « entrée » et « Andrée ») et la strate sémantique (la signification de l'expression idiomatique), Verheggen parvient à superposer plusieurs strates de sens, chacune renvoyant à une interprétation distincte (l'Andrée que nous lisons n'est pas l'« entrée » que nous entendons). Ce procédé démontre que la langue est constamment sujette à la déstratification et que l'équivoque est inévitable.

Dans cet exemple, nous constatons également que même les noms propres, censés désigner un lieu ou un individu unique et disposant « plus que d'autres unités verbales d'un privilège référentiaire »³⁷⁰, n'échappent pas à l'équivoque dans l'univers de Verheggen. Qu'il s'agisse de noms de personnes, de lieux, d'œuvres ou de titres de films, le poète s'amuse à les détourner pour les faire participer à cette infinité de significations que la langue peut produire dans son écriture. En voici d'autres exemples, en guise d'explication : la « tête à claques Gable »³⁷¹, un jeu de mots sur le nom de l'acteur « Clark Gable », où l'homophonie introduit un sens nouveau ; les titres parodiés dans « 23 titres cochons auxquels vous l'avez échappé belge »³⁷² où seul le contexte du poème transforme leur signification ; ou encore « Mouche tsé-tsé, toung ! toung ! toung ! »³⁷³ qui évoque à la fois la mouche tsé-tsé, source de graves maladies, et Mao Tsé-toung, dirigeant chinois responsable de la mort de millions de personnes. En jouant de cette manière avec les noms propres, Verheggen dissipe toute illusion d'univocité ou de « pureté » de la langue.

³⁶⁹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?*, op. cit., pp. 36-37.

³⁷⁰ BIRON Michel, op. cit., p. 361.

³⁷¹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, p. 41.

³⁷² *Ibid.*, p. 17.

³⁷³ *Ibid.*, p. 60.

De surcroît, le poète gembloutois ne se contente pas de rompre l'univocité des mots ; il ébranle également la structure de la phrase, perturbant l'ordre syntaxique que Roland Barthes qualifie de « fasciste » en ce qu'il « oblige à dire », comme nous l'avons mentionné précédemment. Danielle Bajomée, professeure à l'Université de Liège, explore cet aspect de l'œuvre de Jean-Pierre Verheggen dans son article « Pornocratès ou Verheggen pris au mot ». Elle analyse la manière dont il déconstruit et brouille les limites inscrites dans le langage quotidien pour faire jaillir la jouissance, poursuivant ce qu'elle décrit comme l'« aspiration absolue à partager l'enjeu rimbaldien : trouver une langue »³⁷⁴.

Bajomée ne perçoit pas dans cette œuvre un simple jeu d'esprit ou un désir de « créer des images, de sonder l'inconscient »³⁷⁵, à la manière des surréalistes ou de Queneau. Au contraire, elle relève la dimension profondément subversive de cette œuvre qui vise à « dégager les mots de leur gangue instrumentale, ne plus les considérer comme des outils mais comme une matière »³⁷⁶. Pour atteindre cet objectif, Verheggen emploie deux méthodes principales : « travailler sur la brusquerie de l'imprévisible, opérer un rapprochement maximal entre écriture et parole »³⁷⁷. La première renvoie aux glissements sémantiques, déformations et autres associations d'idées qui « pulvérisent l'usage »³⁷⁸, la seconde concerne la « respiration », le rythme de ses textes, ponctués par un ensemble de procédés qui focalisent l'écriture sur « le sensible, sur le son »³⁷⁹. Cette approche donne naissance à une écriture proche du corps, libérée de toute contrainte, qui plonge « à fond dans l'infini d'un discours qui rend à l'humain son animalité primale, sa sauvagerie, sans morale, ni hiérarchie »³⁸⁰.

Ce commentaire met en lumière plusieurs stratagèmes employés par Jean-Pierre Verheggen pour rompre avec l'ordre du langage en « ouvrant » la phrase, renversant ainsi le discours monologique. Tout d'abord, il y a la « dislocation des mots », déjà mentionnée, qui vise à « les ouvrir au sens, encore et encore »³⁸¹. Mais c'est surtout dans la rupture avec la structure même de la phrase que l'auteur se distingue :

Autrement dit, il y a, à l'origine de ce travail, un évitement maximal des structures syntaxiques, sapées, tempêteusement mises à mal, au profit d'une pensée de la propulsion,

³⁷⁴ BAJOMÉE Danielle, *op. cit.*, p. 28.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 29.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 34.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

de l'ellipse, du détachement. Aucun souci de hiérarchisation dans la phrase, des points de bascule seulement. Un refus absolu de l'ordre auquel la formulation verbale est astreinte (ah ! Hanse ! ah ! Grevisse !), une respiration, un martèlement, une scansion³⁸².

Cette déstructuration syntaxique se manifeste dans la plupart des listes qui figurent dans les ouvrages de Verheggen, caractérisées par l'absence de ponctuation forte, une faible présence de verbes conjugués à des modes personnels, et un usage minimal de phrases simples composées d'un sujet, d'un verbe et d'un complément. Cette déstructuration est également amplifiée par une rupture délibérée avec les normes grammaticales et lexicales, comme en témoigne l'exemple suivant tiré du *Degré zorro de l'écriture*, que nous avons reproduit dans son intégralité en annexe n° 3 :

Dès qu'à peine son four fermé,
Dès la fin de son repas totémique,
Dès,
Dès,
Dès...
Faisant des gros cracras d'fruits d'sa propriété,
Des gros cracras d'soupe au thé, cracras d'fromage,
[...]
Des gros soufflés d'cracra Rothschild :

R. R.
"De l'air ?
De l'air ?"

Ah ! Lui, non plus !
un coup de déodorant jamais n'abolira le fond
de son merveilleux falzar³⁸³ !

Ce texte semble être soit un pastiche, soit un hommage au poète français du début du XXe siècle, Raymond Roussel, dont le nom est mentionné sous l'extrait. Nous remarquons que ce texte ne comporte aucun point final, la ponctuation se limitant à des marques expressives (points de suspension au début, points d'exclamation dans le discours rapporté et à la fin du texte, ainsi que des points d'interrogation), et à l'abondance des virgules qui viennent rythmer

³⁸² BAJOMÉE Danielle, *op. cit.*, p. 31.

³⁸³ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, *op. cit.*, pp. 78-79.

le texte. Les ruptures syntaxiques sont nombreuses et surprennent le lecteur, venant rompre le développement linéaire attendu, empêchant que le texte évolue en un récit.

De fait, le texte débute par une subordonnée circonstancielle (« Dès qu'à peine [...] »), mais la construction sujet-verbe-complément attendue n'apparaît jamais. D'abord reportée par une autre circonstancielle, elle-même prolongée par ses compléments (« faisant [...] des gros cracras d'laitance de carpe, [...] »), avant d'être interrompue par une incise (« M', M', [...] »). La proposition principale est finalement remplacée par un discours rapporté au sens ambigu (« R. R. »), suivi d'une nouvelle incise qui commente ce « R. R. » avec une interrogation (« De l'air ? »). De plus, le seul verbe conjugué à un mode personnel dans ce passage est « n'abolira », situé dans l'incise finale. Cela souligne que le récit attendu ne démarre jamais vraiment, et que le sens se dilue dans une syntaxe fragmentée, incapable de soutenir un discours linéaire et univoque. Cet effet est accentué par des ruptures lexicales, où des associations de termes loufoques et disparates (« des gros cracras d'subric d'épinard ») empêchent le lecteur de saisir pleinement le sens du texte.

Le sens finit par se diluer dans cette énonciation chaotique, le texte « roulant sur lui-même », phénomène accentué par les répétitions et les allitérations. La seule logique qui semble subsister est celle des sons et des thèmes exploités, tels que la nourriture et le trivial. Verheggen fait véritablement échouer le récit et, avec lui, le discours monologique et linéaire, au profit du fragmentaire et du dialogique. En effet, les répétitions, l'assemblage arbitraire, la focalisation sur le son et le corps refoulé comme principe de structuration conduisent à un « naufrage du sens »³⁸⁴ qui renvoie au « désordre » :

Tel Quel l'affirmait dans les années 60 : toucher à la langue et au système symbolique, c'est toucher à l'ordre, au système politique et social dont cette langue « calibrée » est le symptôme. Quitter le code du traçage textuel « correct », [...], produit, bien sûr, un questionnement aigu, car répété, sur la maîtrise qu'aurait le discours à propos du réel et renvoie à un monde d'avant l'ordre (ou d'après ; l'ordre évacué), à un magma sans contours, au *Désordre*. [...] Les textes de Verheggen exacerbent ainsi et déçoivent toute demande de sens, d'univocité et, donc, de sécurité : certes, le contexte est réducteur d'équivoque. Mais quand le contexte lui-même est désamarré³⁸⁵...

³⁸⁴ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 34.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

En désordonnant la syntaxe, Verheggen rompt avec ce « code du traçage textuel “correct” », ouvrant ainsi le discours à un « désordre » qui défie la quête d’univocité à laquelle la langue est traditionnellement soumise. En sortant son texte du cadre du discours ordonné, il se libère également du système politico-social que cet ordre impose et renforce. Par conséquent, défaire les structures syntaxiques devient un acte révolutionnaire dans l’œuvre de notre poète.

Christian Prigent aborde également cet effet obtenu par Verheggen en brisant le discours monologique, soulignant que la vitesse contribue à « pulvériser les clichés grotesques de l’assentiment social »³⁸⁶, et favorise l’effondrement des rêveries idéologiques. Cette vitesse résulte de l’enchaînement continu de ces « jaculations verbales », balancées depuis la *Grande Mitraque*, son tout premier recueil publié, dans une projection de « sons, syllabes, onomatopées, interjections et borborygmes divers dans un jeté moqueur où chacun d’eux, redistribué, jouit d’une sorte de liberté désengluée de la prise discursive »³⁸⁷. L’univocité du sens est ainsi dévastée par un propos non discursif, où tout ce qui pourrait faire lien est évacué par les cahots de l’énonciation, la rapidité du rythme, les dérapages et la multiplication des calembours. Dès lors, le discours monologique perd prise et le sens s’envole, propulsé à l’infini.

En somme, par la multiplication des jeux de mots qui mettent en avant *lalangue* (ce registre qui voue toute langue à l’équivoque), par l’exercice de la déstratification (opérée notamment par le télescopage de l’oral et de l’écrit), par une « esthétique de la déappropriation »³⁸⁸ (qui aboutit à l’annulation du privilège référentiaire du nom propre), par la rupture des structures syntaxiques, et par la vitesse et la brusquerie du propos, Jean-Pierre Verheggen réussit à fonder une poétique basée sur le principe de l’équivoque. Cette démarche vise à restaurer la mouvance du sens, dans le but de « dénouer les significations figées imposées par le maître », pour finalement se « soustraire à l’emprise de l’Autre tout-puissant » et « rendre ses droits à la singularité du sujet »³⁸⁹.

³⁸⁶ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, op. cit., p. 77.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 79.

³⁸⁸ BIRON Michel, op. cit., p. 362.

³⁸⁹ PIRET Pierre, « Présentation », op. cit., p. 17.

3.2.3. *Fiction politique*

Finalement, l'ensemble de ces éléments constitutifs du travail analytique de Jean-Pierre Verheggen sur la langue se manifeste dans ce que certains qualifient de « nouveau réalisme », de « fiction politique », ou tout simplement de « fiction », terme que préfère Alain Tricnaux :

S'il me fallait interpellier une telle œuvre par un unique terme, c'est « fiction » que je choisirais. Définir cette appellation, c'est en quelque sorte résumer le travail de Verheggen, du moins tel qu'il m'est apparu³⁹⁰.

Et ce travail consiste à dénoncer tout en créant, comme nous cherchons à le démontrer, car, comme le souligne Tricnaux : « si la fiction reflétait seulement la violence continue, elle n'inventerait rien »³⁹¹ ; « or, chez Verheggen, elle est bel et bien créatrice »³⁹². En effet, la fiction s'engage non seulement à déconstruire les illusions de langage qui sont instrumentalisées par le pouvoir pour opprimer et soumettre le sujet, mais aussi à imaginer une langue qui échapperait à cette domination. Toutefois, comme « l'utopie, bien entendu, ne préserve pas du pouvoir »³⁹³, Verheggen garde son autonomie et empêche toute récupération de son utopie linguistique par le pouvoir en « s'entêtant », un concept que Roland Barthes définit de cette manière :

S'entêter veut dire affirmer l'Irréductible de la littérature : ce qui, en elle, résiste et survit aux discours typés qui l'entourent [...]. Un écrivain — j'entends par là, non le tenant d'une fonction ou le servant d'un art, mais le sujet d'une pratique — doit avoir l'entêtement du guetteur qui est à la croisée de tous les autres discours, en position *triviale* par rapport à la pureté des doctrines [...]. *S'entêter* veut dire en somme maintenir envers et contre tout la force d'une dérive et d'une attente³⁹⁴.

Sa fiction politique est donc guidée par un « entêtement », qui vise à se défaire des illusions de langage, de sorte à maintenir une position alternative, constamment en « dérive ». Éric Clémens, ex-collaborateur de Verheggen à *TXT*, définit cette « fiction politique » à partir de l'œuvre de ce dernier dans son article intitulé significativement « La Fiction politique », paru en 1983, dans le numéro 16 de la revue *TXT*. Il y examine l'aspect novateur de cette approche dans des œuvres telles que *Le Degré zorro de l'écriture*, *Divan le terrible* et *Vie et mort pornographiques de Madame Mao*. Clémens définit la « fiction politique » qui lie ces trois

³⁹⁰ TRICNAUX Alain, *op. cit.*, p. 122.

³⁹¹ CLÉMENTS Éric, *op. cit.*, p. 59.

³⁹² TRICNAUX Alain, *op. cit.*, p. 123.

³⁹³ BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 25.

³⁹⁴ *Ibid.*, pp. 25-26.

textes comme une entreprise visant à détruire « la violence du lien de la servitude et de la puissance »³⁹⁵. Verheggen, en mimant la violence elle-même, la réduit à néant grâce à la répétition, à un rythme effréné et à un rire qui indique chez lui une « déformation de compromis »³⁹⁶. Clémens observe qu'en abattant le lien entre puissance et servitude, le poète anéantit nos croyances, nos illusions et nos désirs, laissant place à la liberté. Il aborde ainsi cette œuvre sous un angle original en analysant les effets du rythme à travers le prisme de la mimésis et du concept de « dés-énonciation ». Il définit l'action visée par la « fiction politique » de cette manière :

[...] — si le grincement de l'écriture répète la violence de l'apprentissage linguistique et social, c'est pour transgresser en instituant, pour libérer en dépensant le *contenu* : la violence à figure de sens. Faire défiler les pères du discours [...] — cette exhibition obscène de l'écriture ne répète pas leur posture que pour en désigner la violence. D'un seul geste, elle répète et défait les croyances qu'elle répète. [...] La fiction dit la fiction qui nous suture, déviolente, désénonce les porteurs de morts dans nos têtes³⁹⁷.

Ainsi, la fiction politique de Verheggen combine une analyse critique et une démarche créatrice. Elle cherche à « déviolenter » et « désénoncer » les « porteurs de morts dans nos têtes » en mimant les croyances qu'il dénonce afin de les défaire. En d'autres termes, la fiction politique est une synthèse du travail de Verheggen, mêlant destruction et création, comme l'indiquait Tricnaux. C'est cette dualité, entre dénonciation des croyances opprimantes et usage de cette dénonciation comme source de créativité, que ce mémoire s'efforce de démontrer. Examinons donc comment cette dynamique se manifeste concrètement à travers les mécanismes de la fiction politique.

Commençons par ce que sa fiction énonce — et par conséquent désénonce, puisque ces deux actions sont intrinsèquement liées dans la structure de la fiction politique. Verheggen fait défiler les « pères du discours » : « Président, Roi, Docteur, Vedette, Écrivain, Philosophes... et d'abord le "Père absolu" (Lacan), la Mort, dont les petits pères voudraient bien exorciser et substituer la puissance, attributs compris ! »³⁹⁸. En les citant, en les dénonçant et en les parodiant à travers le détournement de leurs noms et de leurs discours (« il est divan tard, docteur Lacan ! »³⁹⁹), il les dépouille de leur autorité, ne répétant « leur posture que pour en désigner la

³⁹⁵ BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 57.

³⁹⁶ CLÉMENS Éric, *op. cit.*, p. 56.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 59.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹⁹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 102.

violence »⁴⁰⁰. Parmi ces figures, on trouve les fétiches de la langue française : patrons, dirigeants politiques, instituteurs et professeurs de français, profession qu'exerce l'auteur lui-même, conscient de sa position dominante, comme nous l'avons déjà mentionné. De même, le propos idéologique est caricaturé jusqu'à l'éclatement, ce que Prigent analyse avec perspicacité dans son essai *La langue et ses monstres*. Il y livre son analyse du *Degré zorro*, dans lequel il voit un travail visant à exposer une « horreur » latente :

Chaque texte du livre expose ce genre de situations où l'on voit l'idiolecte « révolutionnaire » se figer en piété sulpicienne, en romantisme éculé, en dogmatisme inquisitorial — et préparer les obsessions répressives, l'étiquetage « psychiatrique » des déviations et les inéluctables issues goulagisées. L'objectif de ce travail d'écriture est de révéler, photographiquement, cette horreur, doublure inévitable du comique que fixent, en clichés rapides, les « fenêtres rastaquouères » dont le livre se constitue⁴⁰¹.

Le livre tend ainsi un miroir déformant aux figures qu'il dénonce à travers la fiction, un miroir qui révèle au grand jour leurs véritables intentions répressives, dissimulées sous une apparente piété. L'exemple suivant illustre comment cette violence latente, tapie dans l'imaginaire révolutionnaire, est exposée :

Au fond — au fond de ton trou, disent mes camarades — tu es comme ces types que tu dis détester et dont tu connais si bien l'histoire navrante. [...] Or, disent mes camarades, tu sais très bien que la rouerie de leur histoire a tourné en arrière !

Mais assez parodié, sinon paradé !

Paon-Paon !

Paon-Paon !

Tue-toi !

A mort Verheggen⁴⁰² !

Cet extrait montre comment l'opération dénonciatrice agit à travers la répétition du propos ciblé par la fiction. L'auteur enclenche une mécanique qui finit par faire « éclater » l'idiolecte révolutionnaire, poussant les camarades « hors de leurs gonds », et dévoilant ainsi la répression qu'ils cachaient derrière un discours moralisateur. Ce qui était dissimulé devient une menace

⁴⁰⁰ CLÉMENTS Éric, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁰¹ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁰² VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, *op. cit.*, pp. 111-112.

explicite, révélant les « issues goulagisées » évoquées par Prigent. On remarque également une touche métalittéraire dans le texte (« assez parodié »), qui insiste sur le mécanisme à l'œuvre.

Le poète ne se satisfait pas de dénoncer le fond de la pensée révolutionnaire dans ses aspects les plus sombres, mais il s'attaque aussi à la forme de son discours. Nous avons déjà évoqué la mise en garde du poète contre ce qu'il appelle le « style chou-fleur rassurant »⁴⁰³. Il ne se limite pas à cet avertissement ; il va jusqu'à faire « éclater » cette langue de bois, la réduisant à néant dans son propos et dans sa forme, comme l'indique Prigent :

L'opération dénonciatrice agit dans une forme carnavalesque radicale. La violence de l'écriture hypertrophie caricaturalement la langue-de-bois maoïste pour la faire gonfler jusqu'à l'éclatement : pour *l'analyser*. C'est la forme même du discours dogmatique qui se trouve ravagée⁴⁰⁴.

Quant à la manière dont cet éclatement du discours idéologique est exprimé, il repose sur l'esthétique carnavalesque (retournement, mélange dialogique, pénétration du corps dans la langue), ainsi que sur l'ouverture de la parole que nous avons évoquée dans le point précédent. La fiction dévaste ainsi le propos idéologique, tout en refusant le récit traditionnel en excluant les éléments qui renforceraient la cohésion du texte. Le propos discursif s'efface avec la disparition des phrases, les dérapages se multiplient, et le rythme s'intensifie.

C'est dans ce rythme que la fiction puise son énergie, notamment à travers les interruptions et les interjections qui créent un « effet de dérision sur les délations politiques »⁴⁰⁵ subies par la veuve de Mao Tsé-toung, comme le montre cet exemple repris aussi par Clémens, parodiant les délations subies par Kiang Tsing :

Elle possédait (*oh !*) une collection privée quasi complète de films de Greta Garbo (*oh !*) une nuit (*huées*) elle se fit projeter *La Reine Christine* tourné (*huées*) en 1933 par la M.G.M. à la fin de la projection ses yeux étaient (*huées*) humides.....Vipère lubrique⁴⁰⁶ !

Cet extrait illustre comment ces interruptions sous forme d'interjections sabotent le sérieux de la délation reproduite, qui est renversée par l'ironie. Verheggen fait ici référence à des faits historiques survenus dans la Chine communiste des années 1970. Après la mort de Mao Tsé-

⁴⁰³ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 62.

⁴⁰⁴ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, op. cit., p. 80.

⁴⁰⁵ CLÉMENTS Éric, op. cit., p. 59.

⁴⁰⁶ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 109.

toung, fondateur de la République populaire de Chine, ses adversaires ont arrêté sa veuve, ainsi que d'autres de ses partisans. Elle fut jugée et condamnée pour les crimes commis sous le régime communiste, dans lequel elle joua un rôle majeur, et on l'accusa également d'avoir secrètement visionné des films interdits par le régime. Cet événement, symbolisant l'effondrement de la révolution culturelle chinoise, a semble-t-il tellement fasciné Jean-Pierre Verheggen qu'il en a fait le sujet de son livre *Vie et mort pornographiques de Madame Mao*, révélant « que l'énergie de la puissance est sexuelle et sa misère est triomphante »⁴⁰⁷.

Selon Prigent, cet épisode, qui a accompagné la révélation du bain de sang perpétré par ces mêmes acteurs, a retourné l'opinion publique sans pour autant modifier la violence de son discours :

Les sectateurs les plus zélés sont devenus les critiques les plus acerbes. Mais leur langue est toujours la même : elle sait, elle déclare, elle tient le discours de la vérité. Elle est toujours aussi cohérente, aussi fidèle, aussi pieuse, aussi terroriste. Elle a changé de contenu, de croyance. Elle n'a pas changé de forme⁴⁰⁸.

Ce discours teinté d'une certitude écrasante et « terroriste » est la véritable cible de Verheggen. Peu importe le contenu qu'il véhicule, c'est sa forme déclarative, monologique, totalisante qu'il rejette. La fiction lui permet de défaire les illusions que cette langue porte en elle par le rythme que complètent « l'élision, l'allitération, le rajout d'une lettre, la répétition »⁴⁰⁹ qui ruinent le propos monologique. Ce texte, « brisé et brisant »⁴¹⁰, déstabilise à la fois le lexique et la syntaxe, comme nous l'avons déjà démontré.

Toutefois, la fiction de Verheggen ne se contente pas de déconstruire les discours idéologiques, presque religieux. Elle permet aussi d'exhiber l'oppression sociale et politique qui imprègne le langage quotidien. L'ensemble de son œuvre vise à ouvrir les yeux du lecteur, lui révélant que le langage n'est pas simplement un outil de communication « innocemment véhiculaire » :

L'objet de la violence écrite serait alors l'exposition pratique, dans le langage, de l'affrontement des forces contradictoires qui hantent le sujet dans l'espace historique qui est le sien. Voilà pourquoi, contre tout formalisme, l'enjeu c'est aujourd'hui la réponse à

⁴⁰⁷ CLÉMENTS Éric, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰⁸ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁴¹⁰ PRIGENT Christian, « D'un nouveau réalisme », *op. cit.*, p. 11.

donner à la question du « signifié » révolutionnaire que traite, sans retour à l'illusion d'un langage innocemment véhiculaire, le travail signifiant du texte⁴¹¹.

L'exposition de cet affrontement entre les « forces contradictoires » du bas peuple opprimé et de la bourgeoisie opprimante constitue l'enjeu de ce « nouveau réalisme » qui s'exprime sous la forme d'une « violence écrite » selon Christian Prigent en 1975. Nous établissons un lien entre cette « violence écrite » et la « fiction politique », deux termes qui, selon nous, désignent une même dynamique chez Verheggen : une énonciation qui répète, parodie et déconstruit ce qu'il dénonce. Pour Prigent, l'auteur gembloutois vise à rompre avec les modes de représentation littéraires et poétiques qui véhiculent des « représentations du monde investies par l'idéalisme dominant »⁴¹². Ce n'est pas seulement la langue française qui est en cause, mais la littérature elle-même, comme le souligne Christian Prigent :

Ce qui en effet se joue avec le texte « moderne », c'est ce renversement de l'idéale convergence des mots et des choses, cette démolition de la complicité où s'annule, dans la brume poétique, le procès de production textuelle, cette fin de la réduction tendancielle de tout acte écrit aux représentations qui découpent bourgeoisement le monde [...]. C'est aujourd'hui d'une *violence* qu'il est question : destruction d'une « poésie » véhiculant des représentations du monde investie par l'idéalisme dominant⁴¹³.

Le renversement de la production textuelle que le poète français discerne dans l'œuvre de son contemporain est ancré dans la déconstruction de la langue normée et de l'idéalisme bourgeois qui lui est associé, tous deux submergés dans un propos dialogique, comme nous l'avons déjà développé dans la première partie de ce mémoire. Ce renversement s'opère également à travers un rythme qui désamorce les représentations sérieuses et oppressives par des procédés comme les interjections et les répétitions, de manière analogue à la façon dont l'auteur traite le discours idéologique. Toutefois, dans ce contexte précis, le rythme ne se contente pas de désamorcer : il devient une force à laquelle le texte est livré, notamment dans le passage « M'violence, c'est m'violangue », déjà évoqué à plusieurs reprises, où est exprimée avec une intensité particulière l'oppression subie par le bas peuple.

La « violence écrite » offre donc une voix aux opprimés en dénonçant avec force la violence qu'ils endurent, qu'il s'agisse du « dressage familial et scolaire »⁴¹⁴ qui censure le corps et le

⁴¹¹ PRIGENT Christian, « D'un nouveau réalisme », *op. cit.*, pp. 9-10.

⁴¹² *Ibid.*, p. 9.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

wallon au profit du français « correct ». La fiction permet de dénoncer les rapports de force historiques qui imprègnent les discours quotidiens. Le texte « vidange »⁴¹⁵ et livre les contradictions que recouvre « la logique névrotique du discours »⁴¹⁶, tout en permettant au corps et aux masses de s'exprimer. Prigent expose enfin la manière dont sont maintenues et accentuées ces mêmes contradictions dans le discours courant, mises en scènes et décryptées dans le « texte-Verheggen » :

Son développement montre comment, dans l'espace de l'hétérogénéité maintenue, les contradictions objectives (exploitation des basses classes wallonnes par la bourgeoisie francophone) deviennent des contradictions subjectives (clivage du sujet dans son rapport à la langue, au sexe, à la structure œdipienne) ; et comment les contradictions subjectives écrites (expérimentation textuelle) dénudent les contradictions objectives dans leurs effets différenciés, dans le réel et leurs instances concrètes.

Verheggen explore ainsi dans ses textes la manière dont les contradictions sociales et économiques sont intériorisées et transformées en expériences personnelles et psychologiques. Par la fiction, ces « contradictions objectives », qui représentent la lutte des classes, sont « dénudées », c'est-à-dire exposées dans les effets concrets qu'elles ont sur les individus, comme la censure de la langue wallonne. Une fois cette dynamique mise au jour, la « violence écrite » s'attèle à la défaire de la manière suivante :

La mise au poste de commandement du politique dans le travail du texte détruit l'autonomisation dans laquelle l'idéologie bourgeoise cherche à maintenir et à accentuer les contradictions subjectives pour masquer les contradictions objectives (psychologismes contre lutte des classes). Si le travail d'écriture a un effet politique, c'est à cet impact-là qu'il se reconnaît, c'est à ce renversement que se mesure son « réalisme ».

Ce « nouveau réalisme » se révèle profondément politique en ce qu'il démontre que la bourgeoisie est responsable de détourner l'attention de la lutte des classes, en vue de maintenir les contradictions personnelles et sociales. Celle-ci s'exécute en faisant passer les conflits sociaux pressentis pour des psychologismes. Cette action est cependant empêchée par le texte de Verheggen qui met le politique au « poste de commandement », révélant ainsi la nature véritable de ces conflits sociaux. En résumé, la fiction politique met en lumière les mécanismes en place qui soutiennent des croyances liant puissance et servitude dans le langage. En les

⁴¹⁵ PRIGENT Christian, « D'un nouveau réalisme », *op. cit.*, p. 11.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

exposant, elle contribue à les désamorcer grâce à l'exploitation des ressources rhétoriques qui fondent le rythme du texte, permettant ainsi à la fiction de faire s'effondrer les représentations figées.

À nouveau, nous observons que cette dynamique tend vers une forme de libération du langage. Effectivement, Jean-Pierre Verheggen poursuit son « langage », qui désigne, souvenons-nous, sa lutte contre les usages qui « pervertissent » la langue, soit en en faisant un instrument d'oppression, soit en la vidant de toute substance. Sa fiction lui permet ainsi de révéler les rapports sociaux et leur causalité dans le langage, de sorte à rendre caduque l'utilisation de celui-ci comme vecteur d'oppression. De plus, elle s'attache à dévoiler la puissance contenue dans la langue, empêchant de cette manière qu'elle ne soit rendue exsangue.

Néanmoins, Verheggen se méfie. Conscient du risque d'être lui-même récupéré par le pouvoir — un danger auquel s'expose tout écrivain qui tente de produire une langue échappant à toute forme de domination. Ainsi, pour éviter que son « utopie de langue » ne soit récupérée « comme langue de l'utopie », en plus de « s'entêter » en maintenant une dérive, il se « déplace ». Roland Barthes explique ce mouvement propre à la littérature de la manière suivante :

Car le pouvoir s'empare de la jouissance d'écrire comme il s'empare de toute jouissance, pour la manipuler et en faire un produit grégaire [...]. *Se déplacer* peut donc vouloir dire : se porter là où l'on ne vous attend pas, ou encore plus radicalement, *abjurer* ce qu'on a écrit (mais non forcément ce qu'on a pensé), lorsque le pouvoir grégaire l'utilise et l'asservit⁴¹⁷.

Il s'agit donc de rester insaisissable, de ne pas se laisser réduire ou instrumentaliser par le pouvoir, même si cela implique d'abjurer ses écrits passés. Verheggen accomplit cette opération grâce à une poétique qui refuse toute position stable. Cela est rendu possible par le rire, que Christian Prigent qualifie de « dangereux », pour cette raison :

Le rire qui l'agite n'est pas seulement drôle. Sa gaieté est dangereuse. Elle noie toute position stable dans une catastrophe de mots hoquetés, de séquences rompues, de récits décousus. Dans la mobilité ultrarapide de son énonciation, rien ne « prend », tout s'active à apparaître et à disparaître en toute pompe, aspirant et vidant toute lecture⁴¹⁸.

⁴¹⁷ BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 26.

⁴¹⁸ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 83.

Le rire permet alors au poète de se déplacer et d'échapper au pouvoir, dans la « mobilité ultrarapide » qu'il engendre. Ce rire constitue le mécanisme ultime par lequel la fiction politique parvient à défaire ce qu'elle dénonce. Plusieurs auteurs, outre Prigent, associent l'humour de Verheggen à cette fonction de déstabilisation. Parmi eux, Éric Clémens le décrit comme une « déformation du compromis », créant une forme de fiction en soi :

Le rire [...] provoque une division du langage déjetant les sujets qui croyaient s'y refléter — le rire est une déformation du compromis. Il déforme la loi dans la langue, il dévaste le sens commun : il est une fiction de la langue⁴¹⁹.

Le rire se transforme en fiction comme il fait imploser la violence tout en mimant la complicité qu'il rejette. Il ridiculise toutes les figures d'autorité, toutes les croyances associées au langage. Ce rire « dangereux » est voué à la liberté tout en provoquant l'effondrement de nos repères. En « déjetant les sujets qui croyaient s'y refléter » du langage, il force ces derniers à rompre avec l'idée d'une langue « toute », renonçant ainsi à l'illusion d'une complétude. Toutefois, cette liberté a un prix. Et, pour Michel Biron, le coût à payer est élevé : il ne s'agit pas seulement de renoncer au sens, mais également à l'art. Selon cet essayiste, les choix esthétiques de Verheggen s'orientent vers une langue qui échappe à la communication traditionnelle pour devenir une forme de « communion », aboutissant à une « exténuation quasi complète de sens »⁴²⁰. Ainsi, contrairement à ce que suggèrent les deux autres critiques, Biron avance que le rire formerait un lien fondamental sur lequel reposerait ce langage « de la communion » :

Le rire verheggenien ne comporte pas l'idée d'une fonction sociale précise — contrairement au rire carnavalesque avec lequel on serait tenté de le confondre —, mais plutôt celle d'une connivence entre individus sur base d'un « monde vécu quotidien »⁴²¹.

Cette vision du rire soutenant une relation de « connivence » s'oppose directement aux interprétations de Clémens et Prigent. En effet, selon Michel Biron, les écrits de Verheggen répondent à la « demande de sens social formulée par la modernité référentiaire », c'est-à-dire à la quête d'un référent littéraire capable d'évoquer les problématiques de la lutte des classes. Biron suggère que cette écriture, en cherchant à s'immerger « dans le langage de la communion »⁴²², entraîne « l'exténuation quasi complète de sens »⁴²³. Pour cet essayiste, cette

⁴¹⁹ CLÉMENS Éric, *op. cit.*, p. 56.

⁴²⁰ BIRON Michel, *op. cit.*, p. 369.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 368.

⁴²² *Ibid.*, p. 369.

⁴²³ *Ibid.*, p. 369.

perte de sens ne serait pas souhaitée par Verheggen, mais relèverait plutôt des « dommages collatéraux » de sa démarche. Il lui semble qu'en se tournant vers une écriture fragmentaire, orientée vers un idéal de communion dans un langage habituellement divisé par les rapports de pouvoir, Verheggen condamne son texte à l'insensé, ce qui aboutit à son échec de répondre à cette demande de sens social. Il souligne que Verheggen, en essayant de déroger à l'injonction de la modernité, voit son texte sombrer dans « l'expression de l'insensé ».

Mais, obsédé par la demande de sens social moderne dont il dévoile l'aporie, il ne parviendra finalement à y déroger qu'en faisant mourir l'art. En vidant de son sens l'injonction de la modernité, le texte de Verheggen devient lui-même l'expression de l'insensé⁴²⁴.

Ainsi, comme cette perte de sens est vue comme un « prix à payer », Verheggen passe à côté de son objectif pour Michel Biron. Toutefois, les théories de Christian Prigent, Éric Clémens et Alain Tricnaux, offrent une perspective différente. Ces théoriciens ne voient pas une perte de sens, mais plutôt une perte de repères, provoquée par le rire et la fiction, résultat de la destruction de nos illusions, de nos croyances et de la révélation de notre manque, que la langue de l'Autre ne pourra jamais combler. La langue de Verheggen ne vise pas la communion ; certes, il joue avec le lecteur, il écrit pour lui, mais il ne cherche pas à s'attirer sa complicité au travers de son action. Au contraire, il le met au défi de la langue :

Loin de protéger le lecteur donc, elle « le replace d'emblée en position d'exercer pour son propre compte lecture et écriture, l'amenant ainsi à se saisir non comme possesseur, non comme propriétaire, mais comme effet de texte »⁴²⁵.

Le lecteur est donc confronté à sa liberté retrouvée, dans la destruction de toutes ses croyances. Cette perte de repère, souhaitée consciemment par l'auteur, oblige le lecteur à affronter son incomplétude, en acceptant la disparition des illusions et de croyances qui lui permettaient jusque-là de repousser cette confrontation :

Les cadences d'enfer de Verheggen détruisent nos dernières religions en date, analytiques et politiques. Des mêmes éclats, sa fiction politique, son mime et son rire de la violence instituée, engendre des vies gaies où se brisent nos illusions, où le désir reste béant, sans

⁴²⁴ BIRON Michel, *op. cit.*, p. 370.

⁴²⁵ TRICNAUX Alain, *op. cit.*, p. 123.

foi en rien, pas même en soi, où l'alternance de la mort et du désir rythme l'énigme de notre naissance, histoire de langue de liberté⁴²⁶...

En conclusion, les textes de Verheggen offrent « la possibilité d'un chant libre »⁴²⁷ en menant une percée dans l'imaginaire de la langue aussi bien que dans sa structure, qu'ils déstabilisent volontairement. Son but de créer une liberté dans la langue et non plus uniquement « hors-langage » est atteint, bien qu'il en résulte une perte de repères, voire une perte de sens pour certains. Le fait d'avoir opté pour un mode d'écriture fictionnel, dévoilant les rapports politiques s'insinuant dans la langue, lui permet d'y intégrer son programme poétique résolument tourné vers l'obtention de cette liberté. Dans le but de « tricher la langue » par la littérature, il s'entête et se déplace, cherchant sans cesse à ouvrir la parole, à déstabiliser, à empêcher toute prise de pouvoir dans la langue, allant jusqu'à se méfier de lui-même et de ses propres croyances. Mais reste-t-il, au fond, un « moraliste », comme le suggérait Pierre Piret dans la préface du numéro de la Chaire de poétique de l'Université Catholique de Louvain qui lui était consacré ? Après tout, il est vrai que Verheggen « ne cesse de défendre des valeurs, des valeurs de contrebande, évidemment »⁴²⁸. Quoi qu'il en soit, il demeure un auteur attentif au pouvoir des mots, ayant créé une œuvre marquante dans sa tentative acharnée de résister à toute prise de pouvoir dans la langue, ce dont nous espérons avoir rendu compte de manière suffisamment convaincante tout au long de ce mémoire.

⁴²⁶ CLÉMENTS Éric, *op. cit.*, p. 63.

⁴²⁷ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 82.

⁴²⁸ PIRET Pierre, « Préface », *op. cit.*, p. 5.

4. Conclusion

Pour conclure ce mémoire, nous avons voyagé à travers les textes de Jean-Pierre Verheggen en vue de mettre en lumière sa conscience aiguë des rapports de pouvoir qui s'immiscent dans le langage. Cet auteur travaille la langue de manière singulière, dans le but de dévoiler et de subvertir les rapports de force qui traversent la société à travers le langage. En analysant les stratégies qu'il met en œuvre pour atteindre cet objectif, nous avons dégagé trois thèmes principaux : le langage, la poétique et la politique, introduits par notre titre et sur lesquels nous allons maintenant formuler des conclusions.

L'étude de cette œuvre nous a d'abord révélé que le langage peut générer et consolider certaines formes de violence, tant sur le plan de l'imaginaire de la langue que dans sa structure. D'une part, nous avons montré que notre rapport à la norme, incarnée par la « belle langue française », produit des rapports de pouvoir déséquilibrés entre les locuteurs, selon leur maîtrise des usages prescrits. Notre perception du langage est hiérarchiquement structurée, divisée entre des variétés linguistiques « légitimes » et « illégitimes ». Les premières se rapprochent de cette norme qu'incarne le « beau français » et qui est aussi considérée comme langue « officielle », car étroitement liée au pouvoir. Les secondes, qui s'en éloignent, sont les variétés « illégitimes » ou « basses » qui ne procurent qu'impuissance à leurs usagers. Cette hiérarchie, intégrée par les locuteurs comme en témoignent les phénomènes de correction, d'hypercorrection et d'hypocorrection, entraîne une « insécurité linguistique » chez ceux qui la subissent. Le langage, en tant qu'incarnation du pouvoir symbolique, soumet à sa censure les instances et les variétés « basses », comme le wallon, privant ainsi ceux qui les pratiquent non seulement de leur pouvoir, mais aussi de leur langue.

D'autre part, nous avons constaté que cette violence qui imprègne le langage trouve sa source dans la structure même de la langue. Celle-ci est régie par l'ordre symbolique, qui structure le langage et la société. Comme n'importe quel système de classification, cet ordre est oppressif, imposant des effets de sens sur lesquels nous n'avons pas de prise, et qui entravent notre liberté, imposés par la grammaire, les stéréotypes et les associations convenues qui contaminent tout énoncé. Nous avons également démontré que le langage échoue à représenter complètement le réel, et que le sujet faisant face à ce manque substantiel de la langue était confronté à « l'énigme de sa propre division ». Toutefois, certains usages linguistiques sont entourés d'une illusion de perfection et d'univocité qui pousse certains à penser que la langue peut tout dire, et qu'elle peut le dire parfaitement. Or, le danger lié à cette conception mensongère réside dans le fait

qu'un sujet qui en vient à penser que la langue est « toute » et qu'elle peut dans ce cas le dire en entier finit par laisser l'Autre combler illusoirement le manque qui le constitue. Cette « défaillance du symbolique » provoque l'aliénation du sujet à l'Autre, qui en devient maître et se met à l'« épingler ».

Nous constatons ainsi que l'étude du langage chez Jean-Pierre Verheggen révèle que celui-ci est loin d'être purement véhiculaire, mais qu'il possède des caractéristiques qui le rendent profondément opprimant. La poétique qu'il met en place vise à subvertir les rapports de domination et de soumission qu'il entraîne, sur base de son « langage ».

C'est ainsi que l'esthétique carnavalesque qu'il transpose dans ses textes contribue à subvertir la hiérarchie langagière, afin de libérer le peuple opprimé par ces rapports de force symboliques et de lui rendre la parole dont il avait été dépossédé. Le renversement des valeurs qu'il opère, faisant ressurgir les instances basses, corporelles, soumises à la censure de la langue officielle, vise à installer un « dés-ordre » permettant de révéler d'autres manières d'exister qui échappent aux normes et aux valeurs prescrites par l'ordre établi. De même, le « mélange » dialogique permet de faire coexister un ensemble de valeurs ordinairement opposées, et, refusant toute logique binaire, il empêche ainsi l'établissement d'une quelconque hiérarchie. Un cycle de mort et de vie, propre à la dimension carnavalesque, s'imprime également au texte, marqué par l'éphémère, visant à « tuer » nos représentations et nos valeurs établies le temps de la lecture, offrant l'opportunité de les questionner et de les faire renaître de manière plus consciente et plus égalitaire.

De même, la poétique de Verheggen joue avec la structure de la langue pour neutraliser l'illusion d'une langue « toute », qui tend à épingler le sujet et à l'empêcher de déployer sa singularité. Il accomplit cette subversion en créant une langue « pulsionnelle », nourrie par le wallon, le rythme et les calembours. Cette « poétique de l'inSONscient » remonte au « trou » de la langue pour provoquer la jouissance, réveiller les mots « exsangues » et rapprocher du réel sensible dans un rapprochement entre écriture et corps. Ses textes, qui multiplient les renvois vers des significations multiples, déstructurent la grammaire « fasciste », « déstratifient » et introduisent l'équivoque jusque dans les noms propres, lui permettant ainsi de dénouer les significations imposées par l'Autre tout-puissant et de prouver que la langue est toujours sujette à l'équivoque. Cette orientation vers l'infini l'aide à « ouvrir » la parole. Par ailleurs, le mode d'énonciation dont il use, la fiction, lui permet de défaire ce qu'il dénonce en le parodiant. En faisant « exploser » l'idiolecte révolutionnaire, le discours monologique, les « Pères du discours », la fiction exhibe la violence investie dans le langage et la littérature, tout en

redonnant la parole à ceux qui en sont habituellement privés. Le rire et le rythme qui structurent sa poétique lui permettent de se « déplacer ». Ce « déplacement » et cet « entêtement » qui marquent son écriture entraînent la perte des repères du lecteur. Ce dernier, livré à lui-même face au texte, est confronté à la perte de ses croyances, de ses illusions et de ses certitudes, devant faire face à son propre manque, et ainsi rendu à sa liberté.

Pour finir, la politique, entendue comme un rapport de force insidieux visant à soumettre l'autre pour l'amener à agir selon ses désirs, telle que définie dans notre introduction, imprègne le langage. Que ce soit dans l'image que nous avons, qui distingue les oppresseurs et les opprimés, ou dans la structure même de la langue, qui confère à l'Autre, ainsi qu'à ceux qui cherchent à occuper sa place, les pleins pouvoirs sur le sujet dans une langue qu'il considère comme « toute ». Ce sont ces rapports politiques insidieux que la poétique de Jean-Pierre Verheggen s'efforce de subvertir par les diverses méthodes que nous avons détaillées. Ainsi, notre analyse a tenté de montrer que celui-ci avait développé une pratique d'écriture subvertissant les rapports hiérarchiques inhérents au langage ; et, en dévoilant l'inadéquation entre le langage et le réel, nous avons constaté que sa pratique poétique visait à se soustraire à l'emprise de l'Autre. Notre objectif premier a donc été atteint, à savoir de démontrer que cet auteur apporte un éclairage singulier sur les rapports entre langage et pouvoir.

Nous avons également essayé de montrer dans quelle mesure cette écriture échappe aux dynamiques de pouvoir qu'elle dénonce. Si Verheggen résiste à la force d'attraction de la norme par le biais du carnivalesque et ne se laisse pas duper par l'illusion d'une langue « toute » ou par des principes idéologiques, il ne peut cependant pas complètement se soustraire à représenter le pouvoir symbolique, que ce soit dans sa fonction de professeur ou dans sa position d'auteur publié. Aussi, en cherchant à échapper aux préceptes communs, il en devient, presque malgré lui, précepteur à son tour, un « moraliste » défendant des valeurs « de contrebande ». Ces constats ouvrent la voie à un autre questionnement : peut-on vraiment échapper au pouvoir lorsqu'on use du langage ? Même lorsque la littérature « triche la langue », peut-elle vraiment faire émerger une langue « hors-pouvoir » ? Si ces réflexions nécessitent des approfondissements que nous ne pouvons poursuivre dans le cadre de ce mémoire, nous pouvons néanmoins considérer la tentative de Jean-Pierre Verheggen de résister à ce pouvoir comme un succès. Bien qu'il n'échappe pas totalement à ce qu'il dénonce, nous constatons que sa démarche a tout de même permis d'ouvrir la voie vers une forme de liberté à travers la littérature.

5. Bibliographie

Sources primaires

Œuvres étudiées

VERHEGGEN Jean-Pierre, *Artaud Rimbur*, La Différence, Paris, 2013.

VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, Bruxelles, Éditions Labor, 1997.

VERHEGGEN Jean-Pierre, *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?*, Paris, Éditions Gallimard, 2011.

Autres œuvres et autres éditions

VERHEGGEN Jean-Pierre, « Interprétation érotique du O mouillé », dans : *TXT*, 1969, n° 1, p. 29.

VERHEGGEN Jean-Pierre, *J'aime beaucoup ma poésie*, Louvain-La-Neuve, Lansman éditeur, 2010, Chaire de poétique deuxième série (n° 7).

VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, Gallimard, Paris, 2001.

Sources secondaires

Préfaces des œuvres de Jean-Pierre Verheggen

MOREAU Marcel, « Préface. Aux orifices du Verbe », dans : VERHEGGEN Jean-Pierre, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, Gallimard, Paris, 2001.

PIRET Pierre, « Préface », dans : VERHEGGEN Jean-Pierre, *J'aime beaucoup ma poésie*, Louvain-La-Neuve, Lansman éditeur, 2010, Chaire de poétique deuxième série (n° 7), pp. 5-9.

Articles de presse à propos de Jean-Pierre Verheggen et notices biographiques

« Jean-Pierre Verheggen », *bela*, [en ligne : <https://bela.be/auteur/jean-pierre-verheggen> (consulté le 12/08/2024)].

DANZE Hugues, « Jean-Pierre Verheggen, le “mazycien” des mots », dans : *La Meuse*, 02/03/1996, p. 35.

PRIGENT Christian, « Accélérez vos particules ! », dans : *Le Carnet et les Instants*, 2004, n° 131, pp. 7-8.

VERHEGGEN Jean-Pierre, « Jean-Pierre Verheggen : porc ou sanglier ? », article de presse [non daté, non signé], Archives et Musée de la littérature (cote : MLCP 410).

Entretiens

CLÉMENS Éric, VERHEGGEN Jean-Pierre, « d’où vient la maladie ? », dans : *TXT*, n° 16, 1983, pp. 47-53.

PRIGENT Christian, *TXT, bilans. Entretien avec Nathalie Quintane*, Paris, P.O.L, 2008.

VERHEGGEN Jean-Pierre, « L’inouïversel », GAUVIN Lise, *L’écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, éditions Karthala, 1997, pp. 163-182.

Etudes critiques sur Jean-Pierre Verheggen

BAJOMÉE Danielle, « Pornocratès ou Verheggen pris au mot », dans : *Textyles*, n° 14, 1997, pp. 27-38.

BENIT André, « Verheggen ou l’art de mélange (u) er », dans SANTA Àngels (dir.), SOLÉ CASTELLS Cristina (dir.), *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas, Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica*, Lérída, Universitat de Lleida, 2009, Archives et Musée de la littérature (cote : MLA 27369), [imprimé], pp. 776-785.

BIRON Michel, « *Le Degré Zorro de l’écriture* de Jean-Pierre Verheggen », *La modernité belge. Littérature et société*, éditions Labor, Montréal, 1994, pp. 357-370.

CLÉMENTS Éric, « La fiction politique », TXT, 1983, n° 16, pp. 56-63.

KLINKENBERG Jean-Marie, « L'aventure linguistique, une constante des lettres belges : le cas de Jean-Pierre Verheggen », dans : *L'écrivain et ses langues*, 1996, n° 101, pp. 25-39.

KLINKENBERG Jean-Marie, « Verheggen ou la naissance du langage », dans : VERHEGGEN Jean-Pierre, *Pubères, putains. Porches, porchers. Stabat Mater*, Bruxelles, Labor, 1991, pp. 193-231.

PIRET Pierre, « Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain », dans : *Incertains regards. Cahiers dramaturgiques*, Vol. 3, n° 3, 2013, pp. 35-50.

PRIGENT Christian, « Carnaval de l'Histoire », dans : *La langue et ses monstres*, Paris, P.O.L., 2014, pp. 77-91.

PRIGENT Christian, « D'un nouveau réalisme », dans : *Courrier du centre international d'études poétiques*, 1975, n° 110, pp. 9-16.

ROYÈRE Anne-Christine, « "Hard poétique" de Verheggen : un "rap de fort vieux schnock" ? », dans : AZÉRAD Hugues, KELLY Michael G., PARISH Nina, WAGSTAFF Emma (éds), *Chantiers du poème*, Oxford, Peter Lang, « Modern French Identities, n°104 », 2013, pp. 287-305.

TRICNAUX Alain, « Multiples facettes d'une écriture solitaire : Colloque organisé le 16 mars 1985 en la salle du Conseil du Palais des Beaux-Arts : Pistes de lecture pour les textes de Jean-Pierre Verheggen proposées par Alain TRICNAUX », Archives et Musée de la littérature (cote : ML 06869), [tapuscrit].

Théories de la langue et de la littérature

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (traduit du russe par Andrée Robel), Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES Roland, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

FRANCARD Michel, « Hypercorrection », dans : MOREAU Marie-Louise, *Sociolinguistique*, Liège, Mardaga, 1997, pp. 158-160.

HOUDEBINE Anne-Marie, « De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel », *La linguistique*, vol. 51, n° 1, 2015, [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2015-1-page-3.htm#pa17> (consulté le 02/07/2024)].

Jacques LACAN, « Psychanalyse et cybernétique ou de la nature du langage. conférence », Séminaire II, Paris, Le Seuil, 1978, pp. 339-354.

MILNER Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Paris, Editions du Seuil (coll. « Connexions du Champ freudien »), 1978.

PIRET Pierre, « Présentation », dans : MICHAUX Ginette, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2008.

PIRET Pierre, « LROM1323 : Littérature francophone de Belgique », Université Catholique de Louvain, [notes personnelles].

WILLEMS Martine, « La langue et la littérature wallonnes des origines à nos jours », dans : DEMOULIN Bruno (dir.), *Histoire culturelle de la Wallonie*, Bruxelles, Fond Mercator, pp. 144-157.

ZENONI Alfredo, « Métaphore et métonymie dans la théorie de Lacan », dans : *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 31-32, 1976, pp. 187-199.

Dictionnaires et ouvrages de référence

FAIRON Cédric, SIMON Anne-Catherine, d'après l'œuvre de GREVISSE Maurice, *Le petit Bon usage de la langue française*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2018.

FUCHS Catherine, « Actes de langage », *Universalis.fr*, [en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/actes-de-langage/2-la-force-illocutoire/> (consulté le 13/08/2024)].

Larousse.fr, [en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/po%C3%A9tique/61965> (consulté le 02/08/2024)].

Le Robert, [en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/baver> (consulté le 07/08/2024)].

Trésor de la Langue Française informatisé, Paris, ATILF, [en ligne : <http://atilf.atilf.fr/> (consulté le 01/08/2024)].

6. Annexes

6.1. Annexe n° 1⁴²⁹

Verheggen I,
Verheggen II, le Béguiaud,
Verheggen III,
Verheggen IV, dju d'là,
Verheggen V, l'asto, long cul, le pestèlaud,
Verheggen VI, le gros Soufflé,
Verheggen VII, le fin jeuniat,
Verheggen VIII, le lion,
Verheggen IX, Saint-Verheggen,
Verheggen X, le Randachaud,
Verheggen XI,
Verheggen XII,
Verheggen XIII, le jusse, tout jusse Augusse,
Verheggen XIV, le Grand Skètè,
Verheggen XV, le Binamé,
Verheggen XVI...

Heggen

(Le roi de ses francetasmes !)

Oui ! Coupez sa tête sans gêne,

sa queue,

son air, ses yeux d'hibou-roi-de !

Faites, hêêg !

hêêêg ! Caca !

⁴²⁹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 86.

6.2. Annexe n° 2⁴³⁰

C'était une pédale de luxe j'insiste qui couchait	C'est bête
Avec une pédale de luxe j'insiste Anglaise	c'que j'aime
qui voulait	c'est bête
Déjà vers 17 heures, elle prétextait :	c'que j'aime
" – Fièvre !	c'est bête
Fièvre ô clock ! —"	c'que j'aime
Ou bien, faisant la roue : "– I	c'est bête
Velo you ! – "	c'que j'aime
Ou encore — si c'était en	c'est bête
Chien de fusil — elle caressait son vers dans le sens	c'que j'aime
Du poil, elle disait : "–	c'est bête
I velo youky !	c'que j'aime
I velo youky ! —"	c'est bête
Et l'autre répondait : "– Oh ! oui !	c'que j'aime
tandem !	c'est bête
tandaime !	c'que j'aime
tendaime ! —"	c'est bête

⁴³⁰ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 52.

6.3. Annexe n° 3⁴³¹

Dès qu'à peine son four fermé,
Dès la fin de son repas totémique,
Dès,
Dès,
Dès...

Faisant des gros cracras d'fruits d'sa propriété,
Des gros cracras d'soupe au thé, cracras d'fromage,
Bondon, Clams,
Des gros cracras d'laitance de carpe,
Avalant m'anuscrit sur m'anuscrit,
 "M', M',
 miam miam,
 scratologique m'hum ! m'hum !"

Faisant des gros cracras d'subric d'épinard,
Du gros cracras d'champignons sautés, Saint-Honoré Chiboust,
Des gros cracras d'sorbet au citron, du cracra d'glace feuillantine,
Des gros cracras d'consommé d'racines d'tapioca, crème d'huître, pilaf,
Des gros cracras d'escalopes de riz, du cracra d'Cavansback, gros cracra
D'pomme Anna, Oxalis,
Des gros soufflés d'cracra Rothschild :

R. R.

"De l'air ?

De l'air ?"

Ah ! Lui, non plus !
un coup de déodorant jamais n'abolira le fond
de son merveilleux falzar !

⁴³¹ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., pp. 78-79.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial