



HAL
open science

”Hard poétique” de Verheggen : un ”rap de fort vieux schnock” ?

Anne-Christine Royère

► **To cite this version:**

Anne-Christine Royère. ”Hard poétique” de Verheggen : un ”rap de fort vieux schnock” ?. Hugues Azérard; Michael G. Kelly; Nina Parish; Emma Wagstaff. Chantiers du poème : prémisses et pratiques de la création poétique moderne et contemporaine, 104, Peter Lang, pp.287-305, 2013, Modern French identities, 9783034308007. hal-02942627

HAL Id: hal-02942627

<https://hal.science/hal-02942627v1>

Submitted on 22 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Hard poétique »¹ de Verheggen : un « rap de fort vieux schnock » ?²

Anne-Christine ROYÈRE

Université de Reims Champagne-Ardenne

*Contre toy fault que ma langue declicque
En rhétorique car tu m'es trop inique³*

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 poétiques. « Leçon de Pésie », par exemple, en oubliant le [o], précisément lyrique, qui donne toute sa noblesse au terme « poésie », applique le principe de « gaucherie apparente » prôné par « Leçon d'inattention »⁴. Des « manifestes », parfois « cochon[s] »⁵, prodiguent de manière musclée une déferlante de conseils aux « jeunes gens » alors que des « éloges » vantent « Sauveurs de l'humidité labiale », « Écholalistes déchaînés » et autres « Praticants du hoquet lyrique »⁶ pendant qu'une « lettre », nécessairement adressée à un « Rocker » du nom de « Rainer Maria », explique comment « écrire en chaleur », « en rut », « en éruct pour ne pas dire en éructation »⁷.

Ces arts poétiques d'un genre irrévérencieux témoignent du besoin compulsif qu'a Verheggen de commenter sa pratique poétique, d'en cerner les contours. Dans « Pour en baver ! », préface d'*Artaud Rimbur*, il déclare en effet :

J'ai toujours voulu écrire sur Artaud [...] un texte, bref et fulgurant, qui puisse, d'un côté accompagner mes lectures-performances et, de l'autre, être, à mes yeux, une sorte d'art poétique violent. Hard, comme on dit aujourd'hui : un hard poétique !⁸

Expression de l' « inSONscient »⁹, cet art poétique, né d'une « réflexion [faisant] penser le son et le sens ensemble ! De leur naissance à leur profération ! »¹⁰, conduit Verheggen à situer sa pratique poétique non seulement par rapport aux grandes figures de la poésie des XIX^e et XX^e siècles (Rimbaud, Artaud et Michaux, notamment), mais également par rapport aux pratiques contemporaines de l'oralité, en particulier celles des performances de rap et de slam.

¹ Jean-Pierre Verheggen, « Pour en baver ! », *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur* (Paris : Gallimard, 2001), 21-27 (21).

² Verheggen, « Portrait de l'artiste en petit retraité toscan », *On n'est pas sérieux quand on a 117 ans* (Paris : L'Arbalète/Gallimard, 2001), 131-144 (135).

³ Jean Molinet, « Ballade de la maladie de Naples », in Jacques Roubaud, *La Ballade et le chant royal* (Paris : Les Belles Lettres, 1998), 157.

⁴ Verheggen, « Leçon de Pésie », « Leçon d'inattention », *On n'est pas sérieux quand on a 117 ans*, 107, 100.

⁵ Voir Verheggen, « Entre Saint-Antoine et San Antonio. (Manifeste cochon) », *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, 90-108.

⁶ Verheggen, « Logorrha – Bouffe/Ouverture. (Éloge de la logorrhée) », *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, 167-171 (167-8).

⁷ Verheggen, « Lettre à Rainer Maria Roker », *Entre Zut et zen* (Paris : Éditions de la Différence, 1999), 9-15 (12).

⁸ Verheggen, *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, 21-27 (21).

⁹ Verheggen, « Pour en baver ! », *Ridiculum vitae précédé de Artaud Rimbur*, 21-27 (24). Il s'agit, ajoute Verheggen, d'« un équivalent de l'inconscient pour le son ».

¹⁰ Verheggen, « Rappeurs, slameurs, encore un effort pour être poètes ! », *Sodome et Grammaire* (Paris : Gallimard, 2008), 115-121 (121).

Trois textes reposent sur cette double articulation : *Artaud Rimbur*, « Rappeurs, slameurs, encore un effort pour être poètes ! » et « À Jean-Pierre Verheggen (à propos de ‘Rappeurs Camembert et Slameurs pompiers’) »¹¹.

Qu’il privilégie la réécriture des premiers ou la distance réflexive pour aborder les seconds, Verheggen approche toujours les « anciens » et les « modernes »¹² de manière fondamentalement ambiguë. Inaptes à fonder l’art poétique de l’« inSONscient », les uns comme les autres n’en sont pas moins moteurs d’une productivité du texte : celle, écartelée, d’un « rap de fort vieux schnock ».

C’est bien en se référant aux « anciens » que Verheggen fonde un art poétique ne séparant pas la pratique de la réflexion sur le poétique. *Artaud Rimbur* s’écrit ainsi explicitement dans les sillages d’Artaud et de Rimbaud pour jeter les bases d’une poétique de l’« inSONscient ». Notre but ici est moins d’analyser l’énoncé de cette poétique, qui a déjà fait l’objet de nombreuses études, que de nous pencher sur son énonciation pour en cerner les effets.

Rappelons néanmoins que, comme l’a montré Jean-Marie Klinkenberg, le « hard poétique » de l’« inSONscient » de Verheggen est sociologiquement fondé sur la notion d’« insécurité linguistique »¹³ propre aux littératures francophones, et que son but avoué est d’« exhiber les cadavres de la langue française »¹⁴, comme le dit Verheggen, de déconstruire toutes les représentations en interrogeant la langue comme principe de production du sens. Mélange détonnant de « régression cacaboudin et [de] savoir subtil »¹⁵, selon Prigent, l’« inSONscient » passe par un retour du refoulé qui privilégie le jeu de mots, principalement le calembour, ainsi que l’utilisation du wallon, non comme une langue régionale identitaire, mais comme une langue doublement « basse »¹⁶, dont la portée critique et polémique est à la fois politique et sexuelle : langage populaire des basses classes, elle est aussi langage pulsionnel insufflant dans la langue la plus familière, l’étrangeté la plus radicale :

Ce qui me plaît par-dessus tout, n’a pas de nom, est comme anonyme. C’est une langue, ma langue de fond ; le Wallon. Le bas Wallon populaire, le parler wallon fortement teinté de cet accent de basse classe. [...]

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. J’aime beaucoup ça : cette espèce d’Arabe monstrueux, cet écart d’écriture qui me

¹¹Le premier ouvre *Ridiculum vitae* (15-83), les deux autres se situent dans *Sodome et Grammaire*, 115-121 et 151-153.

¹²Voir Christian Prigent, *Salut les anciens, salut les modernes* (Paris : POL, 2000).

¹³Jean-Marie Klinkenberg, « L’aventure linguistique, une constante des lettres belges. Le cas Verheggen », *Littérature* 101 (février 1996), 25-39 (25).

¹⁴Verheggen, « Pour en bavrer ! », *Artaud Rimbur*, 21-27 (23).

¹⁵Christian Prigent, « La Violangue de Verheggen », *Ceux qui merdRent* (Paris : P.O.L, 1991), 223-237 (232). Klinkenberg relève pour sa part le caractère composite du lexique de Verheggen qui mêle vulgarismes, régionalismes, mots étrangers, préciosités, tours journalistiques ainsi que néologismes de type savant ou plus communs, « L’aventure linguistique, une constante des lettres belges. Le cas Verheggen », 31-32.

¹⁶Cette analyse est celle de Prigent. Voir « Dans le carnaval de l’histoire », in *La Langue et ses monstres* (Montpellier : Cadex éditions, 1989), 135-152 (143).

rend passionné de la faute de frappe et de l'accouplement bestial, animal – hors nature – de mots très peu congénères¹⁷.

Litanie de l'outrance, cette remotivation physique de la langue qu'est la poétique de l'« inSONscient » est fondamentalement une poétique « au second degré », pour reprendre l'expression de Genette¹⁸. Elle se pense et s'écrit en faisant constamment référence aux grandes figures littéraires, avec lesquelles le texte entretient une relation fondamentalement ambiguë.

Parce qu'elle est emblématique d'un « débat entre la langue et le corps »¹⁹, la référence à Artaud légitime la poétique de l'« inSONscient » en offrant également, avec *Pour en finir avec le jugement de dieu*, un modèle de performance orale à Verheggen. *Artaud Rimbur* privilégie donc la figure d'Artaud en « mômô » glossolale et se présente comme « un hommage, un hymne », une véritable « paraphrase des psaumes », offrant « une série de variations sur les thèmes d'Artaud », notamment « sur son vocabulaire physiologique et scatologique »²⁰. Sous la plume de Verheggen, citation, commentaire et réécriture se mêlent :

Artaud écrit ça, texto, dans *Ci-gît* : ce mot ! Cager ! Qu'j'ai à vous dire que vous m'avez toujours fait cager, ce qui signifie, proprement, chier et même aller de corps, par cacates et kyrielles de sons de cacatelles ! D'aller tous autant que nous sommes, (êtres, zêtres, zêzêtres, zélés cagots et autres drôles de zèbres pris de la parpougnête !) d'aller, tous, nous faire entuber le trombone du troufigné, sur l'air du fa diès irae !²¹

Et renvoient à l'hypotexte :

Et maintenant,
vous tous, les êtres,
j'ai à vous dire que vous m'avez toujours fait cager.
Et allez vous faire
engruper
la moumoute
de la parpougnête
morpions
de l'éternité²².

Cette innutrition « immitant [Artaud], se transformant en [lui], [le] devorant, & apres [l'] avoir bien digere[.], [le] convertissant en sang & nourriture »²³, pour reprendre les formulations de Du Bellay qui pourraient trouver là une lecture littérale, témoigne d'une allégeance certaine que ne démentiraient pas les citations d'Artaud qui émaillent *Artaud*

¹⁷ Verheggen, « Petit texte n° 32 », « De la déception petite-bourgeoise considérée comme une œuvre d'art populaire », *Le Degré Zorro de l'écriture* (Paris : Christian Bourgois, 1978), 23-86 (73).

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes* (Paris : Seuil, 1982).

¹⁹ Prigent, « La Violangue de Jean-Pierre Verheggen », 229. Artaud est une référence majeure du collectif *TXT* qui lui consacre deux numéros : *Le Chanteur en charabia*, 22 (1988) et *Artaud interdit, Artaud inédit*, 28 (1991) qui comporte des extraits d'*Artaud Rimbur* de Verheggen.

²⁰ Prigent, « La Violangue de Jean-Pierre Verheggen », 229-230.

²¹ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 33.

²² Antonin Artaud, *Ci-gît* [1947], *Œuvres complètes XII* (Paris : Gallimard, 1986), 67-100 (85). Nous soulignons.

²³ Joachim du Bellay, « Comment les Romains ont enrichy leur Langue », *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, Livre premier, chapitre VII [1549], in Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes I*, Olivier Millet (dir.), Paris : Honoré Champion, 2003, 13-85 (30).

Rimbur. Marquées typographiquement par l'emploi de l'italique, certaines sont placées en des endroits stratégiques de l'œuvre. La même citation, extraite des *Cahiers du retour à Paris*, encadre la préface, elle en légitime le titre (« Pour en baver ! ») ainsi que le « foutre homonymique » de l'énonciation, pour reprendre la formule de Verheggen :

*Je crois que pour vivre,
je ne dis même pas pour être,
je dis que pour vivre il faut d'abord juter.
Juter au sang de son sperme âcré,
pinder, pliter, paler, plonger, sous le pressoir de l'
opprimé, sous la pression du limage,
limer en outre un mucus mouché,
– il faut s'en faire pour être né à la fin –
Et ne pas avoir peur d'en baver²⁴.*

Telle est aussi la fonction des quatre citations du chapitre 9, qui prélèvent des passages des mêmes *Cahiers*²⁵, passages stratégiques pour la poétique de l'« inSONscient », car ils opposent au « français » les pratiques du « petit nègre » et du « charabié »²⁶. L'appropriation du discours d'Artaud « assure la validité, garantit la recevabilité »²⁷ de l'énonciation dans *Artaud Rimbur*. Les citations entrent donc dans une stratégie de légitimation et de régulation argumentative de la poétique de l'« inSONscient ».

De la même manière, la référence à Michaux vient justifier l'emploi du « bas wallon », élément phare de la poétique de l'« inSONscient » de Verheggen, qui déclare :

Michaux y a son *Grand Combat* !
Fait de reptations de mots vernaculaires, bassement namurois ! – Qu'on me croie ! Qu'on me croie ! – Le premier Michaux a dans son trou d'effroi, sous ses arpions, du macérat et bon puat de sous-langage wallon.
Comme Artaud, son pochon d'sous-marseillon !²⁸

Évoquer le « Grand combat », poème appartenant au premier recueil de Michaux, *Qui je fus* (1927), c'est situer la poétique de l'« inSONscient » dans la lignée des poèmes onomatopéiques que Michaux pratiqua principalement entre 1927 et 1935 dans ce recueil et dans *La Nuit remue*. Les deux figures tutélaires se rejoignent alors grâce à la comparaison du commentaire pour fonder la poétique et la pratique de l'« inSONscient ».

Mais elles s'associent également dans des dénominations amalgamantes plus ou moins révérencieuses. « C'est Artrou, le beau Barbarakî ! »²⁹, par exemple, opère par découpage et recomposition du nom d'Artaud, grâce à l'attraction sonore entre sa deuxième syllabe et le substantif « trou ». Quant au titre de Michaux, *Un barbare en Asie*, il est contracté en un « Barbarakî », jouant de la paronomase entre le substantif « Asie » et l'adverbe espagnol

²⁴ Verheggen, « Pour en baver ! », *Artaud Rimbur*, 21-27 (21-22 et 27). Une note au bas de la page 22 donne la source de la citation d'Artaud, sans en mentionner la page. Lorsqu'on se réfère au texte d'Artaud (380), on s'aperçoit que Verheggen a légèrement modifié la disposition.

²⁵ Artaud, *Cahiers du retour à Paris 26 mai-août 1946*, *Œuvres complètes XXII*, 415-416.

²⁶ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 61. Ces citations en italiques sont rapportées au style direct ou indirect, en ce cas Verheggen a fait les modifications de personne et de temps qui s'imposaient.

²⁷ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation* (Paris : Seuil, 1979), 12.

²⁸ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 47-48.

²⁹ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 48.

« aquí ». Finalement, Artaud et Michaux sont aussi bien « l'*Artautre* inouï » qu' « Henri Michetouque »³⁰. Leur référence dans le texte est fondamentalement ambiguë : cautionnant le dire, ils sont dans le même temps objets de la fiction qui s'énonce. Leur traitement parodique par la poétique de l'« inSONscient » arase leur valeur d'autorité en insufflant du multiple dans le référent unique du nom propre.

Le fonctionnement particulier de la référence, prise entre déférence et arasement parodique, est particulièrement sensible dans le chapitre 6 d'*Artaud Rimbur* qui est une réécriture du poème « Glu et Gli »³¹. Évoquant la difficile légitimation poétique et existentielle de la voix de l'« inSONscient », ce chapitre s'ouvre sur un acte d'allégeance à Michaux, mais annonce aussi son intention de le pasticher, « gli » et « glu » servant de signaux de la réécriture :

Hé oui ! Pas facile, pour un poète en herbe, d'être un poète de ce niveau. Sonore ! Et de corps !
[...] Le problème, pour nous poèteaux, c'est que l'cri qu'est pris dans l'*gli*, – qu'est, lui-même, pris dans l'*glu* d'école – puisse arriver à décoller !³²

Comme le conseille Verheggen : « Débutez par des pastiches parfaitement mis au point ! Décernez à Michaux trois toques au Michelin ! »³³. C'est bien ici ce qu'il fait en employant des procédés divers. Tout d'abord, celui de la citation, de temps à autre approximative, mais explicitement annoncée : « *comme* l'homme d'Henri Michaux, qui n'avait que son pet pour s'exprimer »³⁴ renvoie à « un homme qui n'aurait que son pet pour s'exprimer » dans la troisième strophe du poème de Michaux ; « Ah ! que je te hais Boileau / Boiteux, [...] » de Michaux se retrouve dans la citation, « *le qu'ah* que je te hais Boileau, Boiteux »³⁵ ; « *jusqu'à* : Bois de travers *et* Bois ça ! »³⁶ reprend la fin d'un vers et le début du suivant du poème de Michaux. Le second procédé privilégié par Verheggen est le commentaire : « Mais ça suffit ! Assez ri » glose le vers « pas de rire » du poème de Michaux. Par ailleurs, les syllabes « glu » et « gli », qui font la force percussive du poème de Michaux, sont utilisées comme principe de production de la fiction dans le texte de Verheggen, participant ainsi du pastiche en tant qu'il est imitation d'un style : un paragraphe entier suit la progression vocalique et consonantique de la première strophe de « Glu et Gli » :

et glo
et glu
et déglutit sa bru
gli et glo
et déglutit son pied
glu et gli
*et s'englugliglolera*³⁷

³⁰ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 50, 45.

³¹ Henri Michaux, *Œuvres complètes I* (Paris : Gallimard, 1998), 110-112.

³² Verheggen, *Artaud Rimbur*, 44. Nous soulignons.

³³ Verheggen, *Ridiculum vitae*, 93-94.

³⁴ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 44. Nous soulignons.

³⁵ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 45. Nous soulignons.

³⁶ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 45. Nous soulignons.

³⁷ Michaux, « Glu et Gli », 110. Nous soulignons.

Et glotte ! Et gluth de luth ! – Comme s’il s’agissait d’un rut ! – Et dégrossit sa brute ! Et glimery et glodemiché ! Et dégourdit les vers de son pied ! Et glulliver et s’met à glimacer ! Et s’enghuliglobe d’inouïversalité !³⁸

Enfin, de façon plus lâche, un vers ou plusieurs du poème de Michaux inspirent un épisode du texte de Verheggen, l’amplification s’inscrivant dans la lignée de l’hypotexte retravaillé, ici la deuxième strophe du poème :

les glous glous
les sales rats
tape dans le tas !
il n’y a que le premier pas !
il n’y a que ça !
dans le tas ! [...] ³⁹

Tous ces sons d’crocs d’magmas d’magnons que repoussent *les sales rats, tape à tata !*
Les sales rats qui nous maroufflent (*sic*) la bouche pour qu’on en reste baba, mais nous, on *tape dans l’tas !* Taratata !⁴⁰

L’amplification peut aussi s’inscrire à rebours de l’hypotexte, lorsque « que je vous aime » du texte de Verheggen contredit le « que je te hais » de Michaux :

Ah ! que je te hais Boileau
Boiteux, Boignetière, Boilous, Boigermain,
Boirops, Boitel, Boivéry,
Boiscamille, Boit de travers
*Bois ça*⁴¹

Et âââââhh *que je vous aime !* Âââââhhh ! Balubas et Bande, à *Boideer !* Ou *Boisochiens, Boivards et Boiveux,* d’une autre ère ! Bas des poches ! Bas du cul ! bas du clouk ! *Bois-sans-soif ! Bardouches et Bamboches, bachi-Bouzouks ! Et Boicanaille ! Bois d’traviole et Bois d’tivial !*⁴²

La transposition de « Glu et Gli » oscille donc entre déférence et insolence et ressortit pleinement d’un humour que nous pourrions, avec Breton, qualifier de « noir ». Résultat dialectique des efforts que l’« expression bouffonne »⁴³ a mené pour s’affirmer et se nier, dans un mouvement qui nous semble correspondre à la pratique particulière à Verheggen de réécrire, cet humour noir résiderait dans la conscience de l’acceptation et du refus conjoints de l’héritage littéraire. Conscience douloureuse, cette réécriture serait ce que l’auteur nomme « [s]on écriture du côté de la mort »⁴⁴, mort de l’auteur, préciserions-nous avec Roland

³⁸ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 45. Nous soulignons.

³⁹ Michaux, « Glu et Gli », 110. Nous soulignons.

⁴⁰ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 45. Nous soulignons.

⁴¹ Michaux, « Glu et Gli », 111. Nous soulignons.

⁴² Verheggen, *Artaud Rimbur*, 45. Nous soulignons.

⁴³ André Breton, *Anthologie de l’humour noir, Œuvres complètes II* (Paris : Gallimard, 1992), 863-1176 (867). Notons que Verheggen a obtenu le Grand Prix de l’Humour noir en 1995 pour *Ridiculum vitae*.

⁴⁴ Verheggen, « Un goulag pour les archéologues de l’enfance. Entretien entre Gérard-Georges Lemaire et Jean-Pierre Verheggen », *Le Degré Zorro de l’écriture*, 137-145 (140).

Barthes, puisque, selon Verheggen lui-même, il faut se défaire du « mythe [...] de Littérartaud », en dépit du désir d'être « l'Artaud [...] de l'an deux-millien ! / Ou rien ! »⁴⁵.

La poétique de l'« inSONscient » se fonde et s'exerce dans la réécriture, ce qui la rend profondément ambiguë : les maîtres à penser l'autorisent mais sont, dans le même temps, ridiculisés par le ton de dérision qui sévit dans le texte et touche indifféremment ce qui est abhorré et ce qui est révééré. Cette pratique compulsive fait de Verheggen un véritable forçat de la réécriture, celle-ci se rapprochant alors de l'intertextualité telle que l'a définie Kristeva dans les années soixante-dix. Davantage que l'imitation ou la transformation d'un texte antérieur, elle est une dynamique textuelle indéfinie⁴⁶, impliquant de fait la « mort de l'auteur ».

L'appel aux figures tutélaires est donc apte à fonder une pratique poétique de l'« inSONscient », mais la réécriture sur laquelle celle-ci se fonde échoue à instaurer une auctorialité et par conséquent à légitimer un art poétique, fût-il un « hard poétique ». Qu'en est-il de la distance réflexive caractérisant les textes consacrés à la poétique rap et slam ?

Dans *Sodome et Grammaire*, trois textes abordent la question des poétiques contemporaines. « GSM ? Toi non plus ! SMS ? Moi non moins ! » fustige la création numérique et la « Cybernouveauité » induisant une « rhétorique du yaKa, yaKapa » prélude à « la pensée unique des dictatures soft-informatiques »⁴⁷. Deux autres forment explicitement un binôme s'intéressant à la poétique et à l'esthétique du slam et du rap : « Rappeurs, slameurs, encore un effort pour être poètes ! » et « À Jean-Pierre Verheggen (à propos de 'Rappeurs camembert et Slameurs pompiers') »⁴⁸. Le premier pourrait aisément servir de repoussoir à la poétique de l'« inSONscient », lui assurant en creux une assise, puisqu'il condamne la poétique et l'esthétique du slam et du rap en faisant implicitement appel à des notions phares du collectif *TXT*. Pourtant sa force argumentative est ruinée par le second, qui met en accusation son bien-fondé.

L'exhortation « Rappeurs, slameurs, encore un effort pour être poètes ! », en rappelant le titre du numéro 17 de la revue *TXT*, « Critiques, encore un effort ! » situe d'emblée les propos de Verheggen dans un contexte polémique dont on sent nettement les effets dans le texte. Adoptant la forme d'un discours argumentatif fortement structuré par l'alternance de conseils et de défenses, par la répétition des impératifs énoncés dans une déferlante verbale et par l'abondante modalisation en première personne, le texte critique le caractère faussement transgressif d'un discours formellement et thématiquement stéréotypé : les « compulsives déferlantes [...] verbo-dysentri[ques] » des rappeurs passent « apparemment sans problème à l'audition » mais « ne résiste[nt] pas un seul instant à la lecture de leurs écrits sans le son ! »⁴⁹

⁴⁵ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 40.

⁴⁶ Voir Roland Barthes, article « Texte (théorie du) », *Encyclopædia Universalis*, volume 23 (Paris : Encyclopædia Universalis, 2008) : « L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets », 518-521 (520).

⁴⁷ Verheggen, *Sodome et Grammaire*, 97-100.

⁴⁸ Situés respectivement dans les sections « Rappeurs camembert et slameurs pompiers » et « Salut l'Autiste ! », *Sodome et Grammaire*, 115-121 et 151-153.

⁴⁹ Verheggen, *Sodome et Grammaire*, 115-121 (118, 119).

Les « rimes essentiellement rythmiques », c'est-à-dire coïncidant avec le retour des accents de groupe de mots, les « approximatives assonances » et les « calembours [...] de bas niveau » des textes de rap et de slam ne véhiculent en effet que « truismes » et « évidences », autrement dit des stéréotypes thématiques que Verheggen ne manque pas de relever : « misogynie », « haine de la bourgeoisie », « pognon facile » et « autoproclamation pour la révolution »⁵⁰. Ce faisant, le rap se contente d'imiter les discours dominants dont il se veut pourtant le pourfendeur : les paroles scandées des rappeurs ne cessent de renvoyer « à celles qu'on psalmodie dans toutes les Églises de toutes les religions ! » Et Verheggen de s'étonner de cette « étrange union » entre « la tchatche » des rappeurs et les discours politico-religieux cherchant à dominer le monde : « Déroutante unité de ton de tribuns qui mérite elle aussi interrogation ! »⁵¹

Verheggen reproche donc au rap son caractère faussement transgressif. Le rap se veut rebelle, mais la transgression n'a pas lieu dans le discours : elle demeure de l'ordre du fantasme, de l'imaginaire. Elle se résume à l'exploitation de thèmes et par conséquent le discours demeure, dans son fonctionnement propre, de l'ordre de la représentation, renvoyant à une réalité extérieure dont il se propose d'être l'imitation. De tels reproches ne sont pas sans rappeler ceux de Prigent dans « Carnaval : inflation, réaction », article publié en 1972 dans le numéro 5 de la revue *TXT* pour répondre à celui de Le Clézio, « La Révolution carnavalesque », publié dans *La Quinzaine littéraire* du 1 février 1971. Selon Prigent en effet, l'auteur du *Procès verbal* ne voit dans le carnavalesque, tel que l'a formulé Bakhtine à propos de Rabelais, qu'une thématique ludique, une représentation théâtrale et élude par là même le travail sur le signifiant et la problématique lacanienne du sujet selon laquelle :

L'aliénation propre au champ du langage procède de ce que le sujet se constituant dans le langage (qui est sa cause) ne peut « être » dans le discours que représenté. C'est dire que son être (comme authenticité existentielle) « disparaît », masqué dans les signifiants qui le représentent sans jamais le saisir tout à fait⁵².

Occultant la division interne du sujet, Le Clézio se rapproche étrangement des rappeurs et slameurs que Verheggen prend à partie : tous font de l'interdit, et par conséquent de la transgression, des données extérieures au sujet et à son discours. Pour Prigent, qui s'appuie dans son article sur la lecture de Bakhtine par Kristeva⁵³, le carnavalesque est au contraire une pratique poétique interrogeant les représentations et traversant l'ordre symbolique du discours par un travail du signifiant⁵⁴.

Tel est bien l'interdiscours du texte « Rappeurs, slameurs, encore un effort pour être poètes ! », dans lequel Verheggen glisse une allusion à Lacan lorsqu'il affirme :

⁵⁰ Verheggen, *Sodome et Grammaire*, 115-121 (116, 118, 119, 120).

⁵¹ Verheggen, *Sodome et Grammaire*, 115-121 (116-17, 120).

⁵² Christiane Van Vaerenbergh « La négation comme principe fondateur de la structuration psychique dans la théorie psychanalytique », in Ginette Michaux et Pierre Piret (dir.), *Logiques et écritures de la négation* (Paris : Kimé, 2000), 11-49 (30).

⁵³ Voir Julia Kristeva, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Paris : Éditions du Seuil, 1969).

⁵⁴ Cette « percée dans l'ordre symbolique », comme le dit Prigent dans « Carnaval : inflation, réaction ». Cette lutte contre « l'homogénéité représentative » a été analysée par Hugues Marchal dans « Le trou de Roger Rabbit : poétique et refus de la représentation dans l'œuvre de Christian Prigent », in Daniel Guillaume (dir.), *Poétiques et poésies contemporaines* (Cognac : Le Temps qu'il fait, 2002), 329-342.

Ni l'air ni le bruit de fond ne feront jamais les paroles qui décollent du terre à terre ! C'est *la musique* intérieure – *avant toute chose* comme disait le Grand Autre de référence ! – qui donne du corps à la langue et lui confère sa mouvance !⁵⁵

Le célèbre vers liminaire de l'« Art poétique » verlainien (« De la musique avant toute chose »⁵⁶) voisine ici avec Lacan, de manière explicite quoique codée, puisqu'il faut d'une part reconstruire le vers de Verlaine et, de l'autre, attribuer à sa source le « Grand Autre de référence », expression qui joue, quant à elle, à deux niveaux : métonymie de Verlaine et de Lacan, elle renvoie aussi à la notion désignant l'ordre symbolique qui constitue le sujet : le « Grand Autre ». L'ensemble de l'expression fonctionne également de manière allusive, dans une sorte de jeu de mots *in absentia*, aussi amusant qu'érudit, entre le symbolisme de Verlaine et la réflexion lacanienne sur le Symbolique.

L'argumentation de Verheggen, implicite mais suffisamment codée pour être lisible à l'aune des théories de *TXT*, condamne la transgression de façade de la poétique du rap et du slam et assure, en creux, les fondements de la poétique de l'« inSONscient ». Aussi, paraît-il un peu hasardeux de dire, à l'instar d'Eliane DalMolin, que Verheggen :

[...] s'apparente dans le domaine de la musique populaire au rappeur, car comme lui, il fait défiler une combinaison extensive de rapprochements phonétiques qui convie la triple présence du son, du souffle et du sujet lui-même⁵⁷.

Si l'étymologie du verbe *to rap*, qui désigne initialement « l'action de porter une succession de coups brefs et vigoureux distribués à une cadence élevée »⁵⁸, n'est pas sans affinités avec la « violangue »⁵⁹ de Verheggen ; si les rappeurs et Verheggen ont en partage une pratique certaine de l'outrance langagière, en particulier dans l'utilisation hyperbolique des échos sonores, de la paronomase et de la litanie, c'est confondre les moyens et les fins que d'assimiler leurs poétiques en passant sous silence l'historique et l'esthétique du rap ainsi que les soubassements théoriques de la poétique de Verheggen. Et pourtant, ce silence est peut-être moins une méconnaissance qu'un effet du texte lui-même, comme nous le verrons.

Si l'argumentation de Verheggen semble condamner la stéréotypie formelle et thématique du rap, elle s'en prend également à sa poétique de la performance orale. Celle-ci repose sur trois principes : l'imitation, le conflit théâtralisé et le brio, autant de pratiques récusées par Verheggen.

L'imitation est en effet un des piliers de l'esthétique rap. Comme le souligne Béthune : la « mimétique musicale et verbale confère aux propos tenus un réalisme à l'impact inattendu et entretient l'illusion d'une dimension testimoniale du propos »⁶⁰. La poétique rap est donc essentiellement cratyléenne, rythme vocal et syntaxe se mettant au service d'une expressivité, celle du « tram-tram de mélodrame »⁶¹, selon Verheggen. Les assonances et les allitérations

⁵⁵ Verheggen, *Sodome et Grammaire*, 115-121 (120). Nous soulignons.

⁵⁶ Paul Verlaine, *Jadis et naguère* (Paris : L. Vanier, 1884), 23.

⁵⁷ Eliane DalMolin, « Histoire de langue(s) : Jean-Pierre Verheggen, de la *francologomachie* à la *francacophonie* », in Élisabeth Cardonne-Arlyck et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 7, Effractions de la poésie* (Paris/Caen : Minard, 2003), 295-308 (297).

⁵⁸ Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap* (Paris : Klincksieck, 2004), 33.

⁵⁹ D'après le titre « m'violence c'est m'violangue », Verheggen, *Le Degré Zorro de l'écriture*, 109-127.

⁶⁰ Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, 105.

⁶¹ Verheggen, « Rappeurs, slameurs, encore un effort pour être poètes ! », *Sodome et Grammaire*, 115-121 (118).

raillent ici l'harmonie imitative qu'*Artaud Rimbur* condamne par ailleurs : « Pas d'imitation ! [...] Pas d'contrefaçon d'sons d'aucune sorte ! », s'exclame-t-il⁶².

Par ailleurs, plongeant ses racines dans les « cercles de chants et de danses caractéristiques des cultures noires », le rap fait, selon Béthune :

du *conflit théâtralisé*, de la rivalité mise en scène, de l'insulte rituelle, un élément majeur de sa poétique. [...]

Dans la pratique de la joute, l'individu *manifeste son moi de manière ostentatoire, s'affirme en tant que personne et accède à la reconnaissance de son identité* par la communauté des pairs⁶³.

Cette oralité expressive est radicalement opposée à la performance telle que la conçoit Verheggen, comme le souligne l'extrait de « La voix-de-l'écrit », de Prigent, qui sert d'épigraphe à *Artaud Rimbur* : « Lisant mon écrit, je n'exprime pas *ma* douleur, *mon* désir, *ma* vision. J'exprime l'obstacle de la langue [...] ». À l'expression subjective et plénière du rap s'oppose une voix totalement redevable à la théorie lacanienne du sujet. Si « conflit théâtralisé » il y a dans « la voix-de-l'écrit », « le couple bagarreur *phrase/phrasé* » est « le seul personnage mis en scène », affirme Prigent, qui ajoute :

Et il faut que le haut degré de *stylisation* de l'écriture soit capable de mettre à distance les effets d'émotion et d'identification empathique qui feraient s'évanouir la voix *de l'écrit* derrière la voix *du lecteur*⁶⁴.

À l'instar de l'écriture, la voix de la performance met en scène l'obstacle du « *mur du symbolique* »⁶⁵, dont l'enjeu est la constitution du sujet dans les signes.

Enfin selon Béthune, le rap déploie une « poétique de la technique »⁶⁶ pour attester de la virtuosité du rappeur devant ses pairs. Tout au contraire, le « haut degré de *stylisation* de l'écriture » de la « voix-de-l'écrit » a pour but :

[...] d'exhiber le passage obstrué dans les langues, et de dénier du même coup l'illusion d'une communication pleine, d'un langage lisse, aisé et convivial, du style comme brio volubile⁶⁷.

À la performance mimétique et technicienne du rap, s'oppose donc la « merde-à-communiquer » de la poétique de l'« inSONscient », pour reprendre une formule d'*Artaud Rimbur* dans lequel Verheggen met d'ailleurs en garde contre le « piège fondamental de l'oral » :

C'est qu'à un moment donné, on n'arrive plus à distinguer la caque, du caquet de virtuosité ! [...]

Trier dans tout ce paquet sursaturé et ne pas venir tremper, avec la plus légère des légèretés, un tel os, d'une telle intimité, dans un tel merdier, en ignorant, superbe, où l'on est et à quoi on est occupé !⁶⁸

⁶² Verheggen, *Artaud Rimbur*, 54, 55.

⁶³ Christian Béthune, *Le Rap, une esthétique hors la loi* (Paris : Autrement, 2003), 93, 97. Nous soulignons.

⁶⁴ Christian Prigent, « Demain je meurs dans la voix-de-l'écrit », *Grumeaux* 1 (2009), 116-121 (120).

⁶⁵ Christian Prigent, « La voix-de-l'écrit, lectures publiques », *TXT* 17 (1984), 33-38 (34).

⁶⁶ Christian Béthune, *Le Rap, une esthétique hors-la-loi*, 43.

⁶⁷ Prigent, « La voix-de-l'écrit, lectures publiques », 33-38 (36).

⁶⁸ Verheggen, *Artaud Rimbur*, 78, 79.

Prolongement argumentatif d'*Artaud Rimbur*, « Rappeurs, slameurs, encore un effort pour être poètes ! » semble asseoir les principes d'une performance orale qui s'autorise avant tout des réflexions théoriques de Prigent. L'essai serait-il apte à énoncer un art poétique de l'« inSONscient » ? Il n'en est rien, puisque son binôme, « À Jean-Pierre Verheggen (à propos de 'Rappeurs Camembert et Slameurs pompiers') »⁶⁹ vient détruire ce bel édifice argumentatif.

Contrepied du précédent, il adopte en effet la forme d'une lettre ouverte à l'auteur, nommément interpellé, et développe une argumentation ayant pour effet de congédier l'auteur en tant qu'individu, mais également de créer une auctorialité contradictoire court-circuitant toute possibilité de tenir un discours sur le poétique.

Verheggen, accusé d'être sourd à la modernité, de « caricature[r] plein tube », d'« amalgamer massif » ou encore d'adopter un « ton péremptoire de professeur vieux style », bref, de pratiquer « un rap de fort vieux schnock », est *in fine* congédié par une plaisante paronomase : « Salut l'Autiste ! Salut ! » Les éléments biographiques sont évoqués à charge : son origine modeste le rapprochant des slameurs et des rappeurs et son goût pour les « grands numéros de provocation » auraient laissé supposer davantage d'ouverture d'esprit. « Où est donc votre bon humour proverbial ? », interroge le locuteur, reprenant ici une image fortement attachée à Verheggen. Ce dernier déclare en effet dès 1978 à Gérard-Georges Lemaire : « On parle toujours de mon écriture, comme de moi-même, en évoquant la vitalité, la robustesse, le rire, la force. [...] je pense même que c'est sur ces bases que j'ai été engagé chez Bourgois »⁷⁰.

Mais au-delà du discrédit plutôt amusant jeté sur l'auteur en tant qu'individu, « Rappeurs, slameurs, encore un effort pour être poètes ! » et « À Jean-Pierre Verheggen (à propos de 'Rappeurs Camembert et Slameurs pompiers') » ont une manière bien particulière de pratiquer la mémoire du texte dans le texte, et de solliciter celle du lecteur pour éradiquer toute velléité auctoriale. Alors que la réécriture d'*Artaud Rimbur* s'attache à l'extratextualité, celle d'Artaud et de Michaux, ces deux textes jouent sur l'intratextualité : en retournant l'énonciation argumentative contre elle-même, ils fragilisent la position du « je » énonciateur, interdisent son assimilation à l'auteur en tant qu'individu et minent l'auctorialité du texte. Comme le dit Verheggen dans *Artaud Rimbur*, il s'agit de « prendre en compte notre puanteur d'auteur, notre propre mort d'écrivain ! »⁷¹ Autrement dit, si le binôme argumentatif ne grève pas la pratique poétique, il court-circuite tout discours du poétique.

Par ailleurs alors que la réécriture travaille directement, dans la productivité même du texte, à la destitution de l'auctorialité, les deux textes opèrent de manière oblique : c'est au lecteur, par la mémoire qu'il a des textes, de construire la destitution de l'auctorialité, accomplissant par lui-même ce que la réécriture accomplit ailleurs. Le lecteur se voit donc, en quelque sorte, remettre les clés de l'auctorialité, puisqu'il prend en charge cette destitution, les textes, pour leur part, se contentant d'une juxtaposition antithétique qui semble valoir pour un acte de dénégation, le discours répugnant à s'identifier en pourfendeur du rap et du slam.

⁶⁹ Verheggen, *Sodome et Grammaire*, 151-153. Les citations suivantes sont extraites de ces pages.

⁷⁰ Verheggen, « Un goulag pour les archéologues de l'enfance », *Le Degré Zorro de l'écriture*, 137-145 (140).

⁷¹ Verheggen, « Pour en bavé ! », *Artaud Rimbur*, 21-27 (24).

Force est donc de constater que l'art poétique ou mieux, le « hard poétique » de l'« inSONscient », compris comme une pratique d'écriture et une pratique de la performance orale, se légitime toujours de manière ambiguë dans l'œuvre de Verheggen.

Dans la réécriture, pratique poétique et pratique du poétique ne sont pas disjointes : le poétique est constamment passé au crible de la poésie, la pratique poétique mêlée à la réflexion sur le poétique. Cette imbrication a pour fonction de mettre en crise les représentations, notamment celles de l'auteur et de l'auctorialité. S'ils mettent également en crise la figure de l'auteur en tant qu'individu et l'auctorialité de manière générale, les textes « Rappeurs, slameurs, encore un effort pour être poètes ! » et « À Jean-Pierre Verheggen (à propos de 'Rappeurs Camembert et Slameurs pompiers') » sollicitent différemment la mémoire du texte dans le texte et plus particulièrement la participation du lecteur à l'élaboration du sens. Dans la réécriture comme dans les textes argumentatifs la crise de l'auctorialité empêche la pratique poétique de se référer à un art poétique, qui devient, de fait, un « hard poétique », tant il est dur à asseoir !

Fût-elle en creux, la mise en relation de la poétique du rap et du slam avec celle de l'« inSONscient » nous semble en tout cas riche d'enseignement. Elle nous apprend que l'interdit et la transgression, en se déplaçant du champ social à celui de la langue, ont moins ruiné la pratique poétique, la productivité du texte, que son autorité. Mais, au-delà du cas particulier de Verheggen, il faut constater que ce déplacement, par un effet de boomerang, réinvestit le champ social, comme le prouvent, nous semble-t-il, les récents débats soulevés par l'article de Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », publié dans le *Monde diplomatique* en janvier 2010⁷². En dressant le panorama de ce qu'il appelle « la décomposition formelle » des pratiques poétiques dans le VIL (Vers International Libre), le slam et le vroum-vroum, Roubaud dresse moins le constat d'une crise de la poésie⁷³ que celui d'une auctorialité capable d'attester ce qu'il nomme « la nature même de la poésie »⁷⁴.

⁷² Jean-Pierre Bobillot a vivement réagi sur www.sitaudis.com dans un article intitulé « Les humeurs de M. Roubaud », daté du 2 février 2010. Prigent y a répondu le 31 mars 2010, sur le site des éditions P.O.L., dans un article intitulé « Vroum-Vroum & Flip Flap ».

⁷³ L'état de crise est en effet consubstantiel à la poésie, si l'on en croit Prigent dans « Question-de-la-poésie », *Ceux qui merdRent*, 205-208. Selon lui, « La crise est l'état normal pour celui qui entre dans l'étrangéité des langues et prétend y imposer l'inouï de cette torsion stylistique qu'on peut appeler "poésie" », 206-207.

⁷⁴ Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique* (janvier 2010), 22-23 (22).