

LE TANGAGE DE LA LANGUE
DE GHÉRASIM LUCA
UNE ÉCRITURE DU TROU
DANS LE TOUT

Une lettre
c'est l'être lui-même
Ghérasim Luca, « Le Verbe »

Vincent Teixeira*

Si l'on peut penser qu'Arthur Rimbaud aura « échoué », ou du moins se sera tu, parce qu'il avait séparé le rêve « poétique » de la vie, exaltant éperdument l'ivresse des sens et l'extase du rêve jusqu'à un point infini éloigné de la réalité, il n'empêche que son œuvre, même s'il n'en parla plus jamais lui-même, une fois exilé dans le silence de l'ailleurs, est restée comme une « illumination », un des météorites de la poésie française, en particulier par son usage inédit, insoumis et troublé du langage. Pour Ghérasim Luca (1913-1994), poète roumain mais surtout apatriote qui embrassa très vite la langue française, pour mieux la « violer » et enfanter un nouvel idiome, la poésie ou le rêve, c'est la vie, c'est tout un ; et sa langue, survenue après les découvertes de la métapsychologie freudienne et leur exaltation passionnée par le surréalisme, fait voler en éclats les vieilles frontières, les vieux

* Associate Professor, Faculty of Humanities, Fukuoka University

dualismes, dans une remise en cause de soi, de la langue et de la poésie, qui lui permit de vivre, de rêver et de dire tout ensemble, d'un seul mouvement de langue, ses rêves, fussent-ils les plus fous.

C'est que, contrairement à Rimbaud, Luca n'aura jamais désespéré de la poésie, de la langue, lui qui écrivait : « Une lettre / c'est l'être lui-même »¹, et en particulier de la dimension physique, orale de la langue, estimant que si l'on dit véritablement le mot, avec tout son corps, on dit le monde, même si dans sa quête infinie, il s'est forcément heurté à l'irréméable (d'où l'on ne revient pas), à l'aporie, néant central, de la mort, au point de finalement abandonner le « combat », désespérant non pas du langage mais du monde, en se jetant, comme son ami Paul Celan, dans la Seine, ultime saut, issue tragique, comme un cri étouffé par les étranglements de la vie, qui fait de Luca — aucune exagération dans cette assertion — un « suicidé de la société », selon l'expression d'Artaud à propos de Van Gogh, un « être suicidé ». C'est d'ailleurs le sens de son ultime message envoyé à sa compagne, Micheline Catti, dans lequel il dit vouloir quitter « ce monde où les poètes n'ont plus de place. » Un suicidé qui s'acharna pourtant à ôter tout prestige à la mort, notamment par les armes de l'humour et de l'absurde, noir ou tragique, comme dans les scénarios de suicides de *La Mort morte*, et dont la parole poétique semble avoir eu souvent la prémonition par les mots de l'ultime noyade, Luca parlant par exemple de « nécronage » dans « Passionnément » ou de « la peau d'eau de la mort » dans « La Morphologie de la Métamorphose ». Peu de temps auparavant, apatride définitif, exilé insoumis, « hors la loi », se définissant lui-même comme « étran-juif », s'étant choisi « un nom et un égarement »

¹ G. Luca, « Le Verbe », in *Le Chant de la carpe* (1973), José Corti, 1986, p. 57.

à travers son pseudonyme, toujours vêtu de noir, il répondait aux fonctionnaires qui lui demandaient sa profession au moment de la procédure d'expulsion de son atelier de la rue Joseph de Maistre à Paris : « Poète. — Mais ce n'est pas un métier ! — Non, c'est un état... » ; autant dire une « forme de vie » — une forme de vie qui transforme une forme de langage, et une forme de langage qui transforme une forme de vie, pour reprendre la formule essentielle de la poésie comme expérience selon Henri Meschonnic.

Malgré cette sortie, dans cette recherche éperdue d'appels d'air, la formule « comment s'en sortir sans sortir » peut résumer son météorite passage et apparaître comme le fil d'Ariane de son cheminement poétique, une tentative inachevée et infinie pour s'en sortir. Son espace fut la langue, à laquelle on ne peut échapper, mais, simultanément, il n'est d'autre entreprise qui vaille que de toujours tenter cette sortie, ce « pas au-delà », à l'intérieur même de ces frontières, en amenant tout le langage à une limite, en raison d'une certaine défiance à l'égard du langage, dont on sent confusément les limites mais dont on ne peut user que pour en éprouver les limites, en tranchant en soi les liens du langage, comme l'écrivait Georges Bataille : « Je ne puis regarder comme libre un être n'ayant pas le désir de trancher en lui les liens du langage. Il ne s'ensuit pas, cependant, qu'il suffise un instant d'échapper à l'empire des mots pour avoir poussé le plus loin que nous pouvons le souci de ne subordonner à rien ce que nous sommes. »² Dès lors, selon cette conception d'un langage vital, au sens où

² G. Bataille, « A propos d'Assoupissements », in *Troisième convoi*, n° 2, janvier 1946, *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, 1988, p. 31.

Benvéniste disait que « le langage sert à vivre », et d'un langage non asservi, écrire, ce n'est pas imiter le monde, selon un effet de miroir, mais le refaire, véritable « pas au-delà », sans transcendance, qui réunit tout à la fois ces célèbres mots d'ordre : « transformer le monde » (Marx), « changer la vie » (Rimbaud), « changer le langage » (Mallarmé), inventer une langue autre, rendre la langue étrangère à elle-même, ce que Gilles Deleuze fut un des rares philosophes à percevoir précisément à l'œuvre dans la poésie de Luca, parlant de « tailler *dans* sa langue une langue étrangère ». ³ L'abandon de la langue maternelle par Luca au profit du français fut l'acte de naissance de cette autre langue, véritable langue natale, autant que les mots des origines de Jean-Pierre Brisset, les mots-souffles d'Artaud, la danse des mots de Céline, l'ahan infini, l'« écart de langage » de Beckett ou la langue organique et « matricide » de Pierre Guyotat, vaste création phonétique, lexicale et syntaxique dans laquelle l'écriture est inséparable du devenir et l'écrivain autant voyant qu'entendant, ce devenir-autre de la langue étant pour le poète une question de respiration, la seule respiration possible.

C'est pourquoi Luca jette le français à l'infini, avec une rare violence. Comme Lautréamont, Rimbaud, Artaud ou Cioran, il renoue avec une dureté, une cruauté, qui n'est pas le plaisir de la souffrance, mais le refus de toute complaisance, se voulant irréconciliable, « héros-limite » de la poésie vécue. C'est ainsi qu'il tourmente la langue française, comme s'il voulait lui faire rendre gorge, écrivant une langue en colère, sorte de cabale phonétique qui vise à libérer le langage et l'homme ; le mot étant comme un être enfermé dans sa condition humaine, il s'agit pour Luca d'aller vers le « non-mental », de sortir des vieilles relations duelles, héritées de la logique

³ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, 1993, p. 138.

aristotélicienne, entre signe et sens, phénomène et noumène. Pariant sur le fait qu'il y a un langage au-delà des mots eux-mêmes, comme le baiser est un langage et comme les mots font l'amour, des mots, il fait des organes, pour reprendre un mot cher à Artaud, des « extraits du corps », car la langue est une chose du corps. Alchimiste, explorateur, maître de la métamorphose plutôt que de la métaphore, il excède les codes linguistiques, introduit dans la langue un mouvement infini, en constante mutation, le flux d'une langue naissante, inédite, unique, explorant les interstices du langage, affolant l'énergie folle de la morphologie de la langue. Parlant de son « parler apatride », André Velter écrit qu'il outrepassa les codes de sa langue d'adoption, « homme de nulle part enfin, il parle *ici* une langue tout à fait sienne qui excède autant le bon goût des linguistes et des grammairiens que le bon style des littérateurs, la bonne pensée des idéologues ou les bonnes mœurs des tenants de l'ordre grégaire. »⁴

Réfractaire aux confessions « méta-poétiques », Luca n'a jamais théorisé sa démarche poétique ou sa langue ; néanmoins, un texte inédit, dans le sens où il fut exclu par ses soins des recueils publiés mais fait partie d'un ensemble de textes lus par Luca pour une émission radiophonique de 1970 et repris dans plusieurs de ses récitals, « Le Tangage de ma langue »⁵, constitue véritablement une sorte d'« art poétique », sur lequel il convient de s'attarder, presque une « clef », pour reprendre le titre d'un autre poème —

⁴ A. Velter, « Parler apatride », Préface à G. Luca, *Héros-Limite, Poésie* / Gallimard, 2002, p. VII.

⁵ On peut désormais lire et entendre ce poème, que nous reproduisons ici, dans *Ghêrasim Luca par Ghêrasim Luca*, double CD audio regroupant des enregistrements en récitals et privés, direction artistique : Nadèjda et Thierry Garrel, José Corti, 2001.

« La Clef », dans lequel il écrit : « Etre hors la loi / voilà la question / et l'unique voie de la quête », alors que « l'idée même de liberté / ne s'énonce qu'en termes d'esclave »⁶ — sans pour autant conjurer la part d'obscurité et de mystère, de « hasard objectif » qui participe de la création poétique. Emergeant du silence, selon une aporie fondamentale qui préside au « mythe du langage », la parole y est décrite comme un exil et l'invention d'une respiration, une « recherche de l'infini » qui se noue en « éthique phonétique » au fond de la gorge.

Des paroles douces

et dès le départ celées :

la conque du silence frôle celle des récifs...

d'où ce récit

Happé par l'aimant du non-sens

je parle à peu près ceci

pour dire précisément cela

Je suis hélas !

donc on me pense

⁶ G. Luca, « La Clef », in *La Proie s'ombre*, José Corti, 1991, p. 77 et p. 79. Ce texte, ancré dans l'inquiétude inspirée par l'ère apocalyptique de la bombe atomique, fut d'abord une sorte de « tract poétique », publié en 1960 et envoyé par Luca à de nombreuses personnalités des mondes littéraire et scientifique. Notons qu'on y retrouve au début la figure d'« un huit allongé », image de l'infini, qui apparaît aussi à la fin du « Tangage de ma langue ».

*(L'aveugle vise l'aigle
et tire sur un sourd)*

*C'est ainsi que je vis
ce que je vois
et que ma voix se voue
au moi qui s'éteint*

*Comme le « doux » dans le doute
suis-je le « son » de mes songes ?*

*A cette orgie de mots
et d'ascètes à l'écoute
mon Démon sonore agit
sur un monde qui se nie
se noie et se noue
au fond de ma gorge*

*Sorcier par ondes rythmes
hordes...*

*Pour le rite de la mort des mots
j'écris mes cris
mes rires pires que fous : faux
et mon éthique phonétique
je la jette comme un sort*

sur le langage

*En deçà de ceci
et au delà de cela
Hors hors de moi*

*Car être ailleurs
tiraille l'heure d'abord
et le mètre ensuite
leur arrêt est ici
mur du son
où l'on fusille un héros
infini
dont la houle cachée
jette un tissu de mots
- un infime drap de mort -
sur le nu d'une muette
couché comme un huit
dans les bras du zéro.*

Dans ce poème qui dit, donne à entendre et à voir, la dimension physique du langage, de sa langue, Luca décrit le trajet de la parole poétique, le trajet des mots dans un corps, la traversée des mots en une véritable métaphore de l'expérience poétique. Dans un mélange de douceur et de violence, la genèse de la parole poétique sourd du silence et vise un sens encore « celé », comme émergeant de « la bouche d'ombre » ; mais malgré ce

rôle créateur confié au silence, Luca n'est pas un « poète du silence » ou de sa célébration mystifiante, mais bien plutôt un poète à la voix roborative, tonitruante, intempestive ; son but n'est pas le silence, mais le verbe, ce qui n'empêche pas sa parole d'osciller constamment entre le silence et le vacarme, le murmure et le cri. Nombre de « leitmotiv » et de dispositifs textuels de la poésie de Luca sont présents dans ce poème : le non-sens, l'humour, la dépersonnalisation, l'effacement du moi, l'oralité, le rêve, la magie, le « démonologisme », les jeux homonymiques, la « cabale phonétique », le bégaiement, les abstractions métamorphosées en personnages, la cruauté, la mort...

Un paysage maritime préside à la genèse de la parole, qui va le perturber dans une recomposition du monde, mais le lexique lié à la mer hante tout le poème (« conque », « récifs », « se noie », « ondes », « la houle »). L'irruption du « récit », terme capital puisque de très nombreux poèmes de Luca, pour ne pas dire la quasi totalité, adoptent, simulent ou parodient le ton, la forme d'un récit narratif ou d'un apologue, ici sorte d'épopée de l'invention d'une langue et de l'invention de soi, vient troubler la douceur de l'incipit et emporte aussitôt le moi dans les tourbillons du « non-sens » ; dès le départ, on trouve donc ici la liaison fondamentale entre la naissance de la parole poétique et le non-sens, qui trouve aussi des échos dans l'ignorance, le non-savoir, le poète n'ayant pas une maîtrise absolue des mots, de ses mots, étant emporté et traversé par la houle du langage, dans un partage indécidable entre obscurité et clarté, dévoilement et secret, quelque chose qui ne montre pas ni ne cache, mais fait signe, comme l'oracle de Delphes, entre maîtrise et hasard : « je parle à peu près ceci / pour dire précisément

cela ». Cette indécision et cette instabilité centrales au cœur de l'aventure poétique, non sans quelque feinte méprise ou fausse naïveté liée à la figure du lapsus, manière de congédier toute prétention à un discours de « vérité », nourrissent le « théâtre de bouche » de Luca :

*On s'en sort par lapsus linguæ
par lapsus vitæ
par lapsus linguæ
par lapsus vitæ, on s'en sort*

*Et, sans sort,
essenc' « or » des sens a-légers*

*Poisson sans poids ni son
dans l'eau sans voyelles*

*L'homme a-femme
l'eau d'a-puits⁷*

C'est dire d'emblée à quel point la poésie de Luca, engagée dans ces « lignes de fuite », est réfractaire aux dogmatismes, aux définitions, aux identités et au sens enraciné, aux étiquettes « prêt-à-penser », aux vieilles oppositions entre signe et sens, signifiant et signifié, mais engagée dans une quête du sens errant, instable, animée par le tragique d'une fuite éperdue du sens et la multiplicité jubilatoire des sens, en un jeu brouillé de

⁷ G. Luca, « Apostrop'apocalypse », in *Paralipomènes* (1976), José Corti, 1986, p. 83.

« la proie » et de « l'ombre » qui rend illusoire toute tentative d'identification et d'appropriation du sens, la parole ne saisissant sa « proie » qu'en se faisant vertigineusement « ombre » (*La Proie s'ombre* est le titre du dernier recueil de Luca publié de son vivant). Ce qui rappelle au passage le fameux conseil de Mallarmé à Degas selon lequel on n'écrit pas des poèmes avec des idées, mais avec des mots, idée selon laquelle le sens n'est pas le moteur essentiel de la poésie et que commente ainsi Salah Stétié, reprenant à Mahler l'image de « l'archer aveugle », titre d'un de ses essais : « Où le poème fait du sens sa proie, où le sens fait sa proie du poème — meurt le poème. Poème est la parole qui, de la nuit qui la cerne et qui l'habite, vise éperdument une proie invisible qui donnerait enfin un sens et aussi bien une direction à cette longue veille, à cet interminable guet. "Je ne suis qu'un archer qui tire dans le noir", déclare elliptiquement Gustav Mahler. »⁸ Ce trajet du non-sens, de l'ignorance ou du « principe d'incertitude » (titre d'une des sections du recueil *Héros-limite*) qui président à la parole est figuré ici par une parabole en forme d'aphorisme humoristique vaguement oriental : « L'aveugle vise l'aigle / et tire sur un sourd ». Semblable à cet aveugle, le locuteur semble parier sa langue, avec la fulgurance de l'éclair, dans le chaos du monde, mais rate sa cible, en proie à une dissémination aléatoire et un état précaire du sens, « happé par l'aimant du non-sens », ouvert à l'absurde, à l'imprévu, au risque, au hasard des chocs et des rencontres aussi fortuites que celles célébrées par Breton et les surréalistes et avant eux par Lautréamont (« beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »). Cette disponibilité à l'imprévu et cette ambiguïté insoluble, énoncées ici sous la forme d'une

⁸ S. Stétié, *L'Interdit*, José Corti, 1993, p. 30.

irrésolution propre au conte, mettent en cause l'usage normatif du langage et cette mise en jeu du langage destitue le sujet de sa souveraineté linguistique.

Parce que sa parole fait vaciller la croyance en la fixité de la langue, vise un « secret manifeste » que porte le langage mais dont le sens se dérobe dès qu'on s'avise de le fixer, Luca fait aussi vaciller tous ces mythes qui nourrissent plus ou moins implicitement les idéologies, les discours positifs et les principes d'identité, à commencer par la confiance dans la langue, manifestant une défiance radicale à l'égard des croyances linguistiques. Une voix risquée, quasi-expérimentale, refusant toute précaution, qui « comme le funambule à son fil s'accroche à son propre déséquilibre ». Ainsi, le refus permanent d'une posture stable n'est pas sans faire rejaillir sa violence à l'intérieur même du discours et à son propre encounter, d'une manière impersonnelle : « Je suis hélas ! / donc on me pense », qui fait inévitablement écho au fameux « On me pense » de Rimbaud dans sa lettre à Izambard. Comme Rimbaud (« Je est un autre ») ou Nerval (« Je suis l'autre »), Luca a toujours eu l'impression de penser hors de soi, d'être pensé, sans que cet autre n'apparaisse jamais clairement, objectivement, sauf dans les métamorphoses de l'amour et de l'érotisme qui apparaît comme « la chance » précaire et sans cesse à réinventer pour reconquérir du sens, à travers la circulation du désir qui permet à l'être de « prendre corps », selon un usage androgyne de la langue qui outrepassé les genres et les catégorisations grammaticales : « je t'absente / tu m'absurde », « je t'écris / tu me penses »⁹, écrit-il à la fin des deux poèmes intitulés « Prendre corps ».

⁹ G. Luca, « Prendre corps », in *Paralipomènes*, *op. cit.*, p. 113 et p. 118.

Eloignement, effacement, sacrifice de la prééminence du sujet que l'on pourrait aussi comparer à « l'expérience intérieure » de Bataille ou au « neutre » de Blanchot, dont la déprise de soi résulte du fait qu'il ne peut plus dire « je », ce « je » dont il a expié l'autorité le conduisant à l'impersonnalité d'un « on ». En effet, c'est la langue qui nous pense, et le « je est un autre » est aussi et avant tout une création de langage ; dans cet éloignement de soi, dans cet anonymat, pas de « hauts faits » sinon ceux du langage, engagé vers « un nouvel avenir de parole »¹⁰, comme dit Blanchot. Si Luca écrit, comme Rimbaud, pour « changer la vie », il écrit donc aussi pour disparaître, n'apparaissant que pour s'effacer (« ma voix se voue / au moi qui s'éteint »), tel un éclair, un fantôme ou un loup (« Je suis caché et je ne le suis pas », écrivait Rimbaud dans « Nuit de l'enfer »). Dans cette fable du moi, l'identité, qui s'évanouit à travers la puissance du langage, ne vit que de traverser et d'être traversée. C'est le langage qui nous interroge et nous traverse et l'écriture advient à partir du moment où le moi de l'écrivain disparaît en donnant voix à ce qui en l'homme ne parle pas, l'inhumain, l'innommable, l'inconnu, l'impossible. Le jeu des « mutations sonores » devient plus évident et coïncide alors avec cette dissolution ou dilution de l'identité, à travers le jeu sur les sonorités, les homonymies ou paronomases, la polysémie ou l'équivoque introduite dans les signifiés en une sorte d'éclatement et de jubilation du sens et des sens : « je vis », « je

¹⁰. M. Blanchot, « L'œuvre finale », in *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 430. Quant au devenir impersonnel de la langue, voici ce que dit G. Deleuze : « la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je (le "neutre" de Blanchot) », *Critique et clinique*, op. cit., p. 13. G. Bataille résume ainsi ce sacrifice de l'auteur : « Ecrire est rechercher la chance, non de l'auteur incohérent, mais d'un tout-venant anonyme », *Le Petit*, note, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 1971, p. 496.

vois », « ma voix », « se voue », « moi »... Ce que Luca voit et ce que sa voix dit s'apparente à un rêve éveillé et se manifeste par une sorte de nouvel éveil du langage, car la question est posée : « Comme le "doux" dans le doute / suis-je le "son" de mes songes ? » Aux yeux de Luca, la pensée glisse ainsi, réfractaire aux ancrages dans l'absolu, « tête perdue cœur errant », « vers le non-mental », selon le titre d'un de ses poèmes qui fait tourner la pensée comme la terre ou les tables tournantes dans une tempête inapaisable du langage qui tourne sur lui-même : « la frénésie statique / de l'ombre d'un doute / [...] la frénésie statique d'une pensée / comparable à l'incomparable »¹¹. Ce tourbillon de la tête, de la pensée, qui « tourne autour d'elle-même », et du corps est mû par le rêve qui inscrit son théâtre, ses images et ses délires dans le corps lui-même, un « rêve en action », « un rêve mâché par l'écho d'une bouche errante », comme l'écrit Luca dans « L'Anti-Toi », poème dans lequel il associe également la pensée, le langage, le rêve et l'érotisme : « [...] la pensée dé déjà pensée et labile du toi et la remplacent par une pensée pensante, saillante, saignante, qui à son tour est repensée dans une sorte d'auto-pensée errante, erratique, érotique et vie viol violemment absente. [...] capturant l'essence du moi à ses vices, à ses viscères qui puisent tout, qui puisent toute leur haine, or, or et orme, toute leur énorme puissance d'un rêve mâché par l'écho d'une bouche errante mais puissamment attaquée-attachée au cordon d'ombre ombilical comme une bille qui glisse

¹¹. G. Luca, « Vers le non mental », in *La Proie s'ombre, op. cit.*, p. 36. Une même élimination de la conscience, au profit du tragique et d'un langage poétique, est énoncée par M. Fardoulis-Lagrange : « C'est la plus haute exigence de la pensée, se supprimer elle-même. Toute pensée est une limitation. Nous ne pouvons supprimer ces limites que dans l'impensable, et l'impensable ne peut être formulé par l'existence sans qu'elle se porte au devant de sa dissolution, au-dehors d'elle-même. [...] nous portons en nous la solution du temps ! », in *Un Art divin, l'oubli*, entretiens avec Eric Bourde, Calligrammes, 1988, p. 137.

dans un beau bocal vide ou sombre, la tour du moi tourne comme une bille, elle tourne tout doux douce doucement dans le tourbillon du ventre mental. »¹² Devenant le son et le corps de ses rêves, le langage poétique, tenant en même temps du rêve et de la réalité, n'a cependant accès aux objets du monde que comme à autant de « proies » qui « s'ombrent », c'est-à-dire sans aucun sens définitif, mais il offre au corps la seule possibilité d'inscrire sa propre défaillance et sa fantasmagorie.

Dans la comparaison et la question énoncées par les deux vers concernant « le doute » et le « son » des « songes », où Luca pratique ce que les linguistes appellent apocope ou aphérèse, un des procédés phonétiques omniprésents dans toute son œuvre, on perçoit bien la double disposition, à la fois visuelle et orale, de la poésie de Luca déroulant une véritable « houle » ou « tempête » des syllabes, des sons et des mots qui décuplent les résonances, ouvrent de nouvelles relations, multiplient les sens et semblent s'engendrer réciproquement, comme par contagion, s'ouvrir, s'entrechoquer, se chevaucher, se télescoper, se contaminer ou « faire l'amour », comme le disaient les surréalistes, dans un mouvement perpétuel, une « cabale phonétique », comme s'ils cherchaient fiévreusement leur proie ou leur ombre. Luca parle alors d'une « orgie de mots » et un peu plus loin de son « éthique phonétique », ce qui lie profondément corps, érotisme, langage, oralité, éthique, expérience dans un grand tangage de la langue, qu'il nomme aussi « ontophonie », dans un court texte inédit, « Introduction

¹². G. Luca, « L'Anti-Toi », in *Héros-limite* (1953), José Corti, 1985, p. 29-30. Et à la fin du « Rêve en action » : « tu nages souplement dans l'eau de la / matière de la matière de mon esprit / dans l'esprit de mon corps dans le corps / de mes rêves de mes rêves en action », *ibid.*, p. 50.

à un récital », où il précise à quel point sa poésie ne peut être séparée de son expression orale et qu'il convient de citer intégralement tant il fait écho et complète « Le Tangage de ma langue » :

Il m'est difficile de m'exprimer en langage visuel. Il pourrait y avoir dans l'idée même de création — créaction — quelque chose, quelque chose qui échappe à la description passive telle qu'elle découle nécessairement d'un langage conceptuel. Dans ce langage, qui sert à désigner des objets, le mot n'a qu'un sens, ou deux, et il garde la sonorité prisonnière. Qu'on brise la forme où il s'est enlgué et de nouvelles relations apparaissent : la sonorité s'exalte, des secrets endormis surgissent, celui qui écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l'adhésion mentale. Libérez le souffle et chaque mot devient un signal. Je me rattache vraisemblablement à une tradition poétique, tradition vague et de toute façon illégitime. Mais le terme même de poésie me semble faussé. Je préfère peut-être : « ontophonie ».

Celui qui ouvre le mot ouvre la matière et le mot n'est que le support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition ou une révolution, je m'applique à dévoiler une résonance d'être, inadmissible. La poésie est un « silensophone », le poème, un lieu d'opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de ses facettes libère la multiplicité des sens dont elles sont chargées. Je parcours aujourd'hui une étendue où le vacarme et le silence s'entrechoquent — centre choc —, où le poème prend la forme

*de l'onde qui l'a mis en marche. Mieux, le poème s'éclipse devant ses conséquences. En d'autres termes : je m'oralise.*¹³

Luca dit : « je vis », et pourrait-on ajouter « je pense », « ce que je vois », ce qui montre comment la parole repose sur un fantasme visuel d'absorption du monde, « qui se nie / se noie et se noue / au fond de ma gorge », « se nie se noie et se noue » répondant symétriquement à « je vis... je vois... se voue ». Dans ses mises en scène de la pensée comme pratique associée au langage, Luca traque la conciliation de la « représentation » et de la « perception », l'adéquation des images mentales avec les images perceptives. Notamment dans le recueil *Paralipomènes*, le poème « Droit de regard sur les idées », sorte de fable poétique sur le regard de la pensée, rapporte, en un mélange de fantaisie et de parodie, les relations entre les idées, la pensée et la perception visuelle à un état de la langue. Contre tout absolu, contre les idées toutes faites et les « clichés de pensée », Luca poursuit son inlassable recherche de mots qui soient aussi des gestes et invite par ses jeux sémantiques à considérer l'origine matérielle et historique du logos humain, qui repose sur une histoire sémantique, à regarder l'espace mental, au sens concret, la pensée étant soumise au registre de la sensation (« L'esprit n'est que l'état d'esprit / des corps »¹⁴) et à une circulation d'images. « Campant au pied de la lettre », comme il le dit dans l'incipit de ce poème, le poète considère le langage dans la matérialité de la lettre, en un sens comparable à la cabale et à l'herméneutique hébraïque, mais sans

¹³. G. Luca, « Introduction à un récital », cité par A. Velter, in « Parler apatride », *op. cit.*, p. XI-XIII.

¹⁴. G. Luca, « Les Vaincus », in *Théâtre de bouche* (1984), José Corti, 1987, p. 76.

transcendance, et avec l'arme de l'humour contre la fascination mélancolique. En effet, par l'humour, qui consiste à ériger les métaphores habituelles en instruments de connaissance, et le jeu lexicologique, en particulier l'usage d'une sorte de « littéralisme » d'expressions imagées dans le langage courant énonçant une représentation visuelle de la pensée (« droit de regard », « au pied de la lettre », « idées creuses », « échange de vues », « à perte de vue », « pénétrer dans l'œil », « long regard », « à courte vue »...), Luca présente la pensée comme une sorte de tourbillon, un processus dynamique dans lequel le regard du penseur traque « l'œil de l'idée », ouvre l'œil pour ouvrir « la lourde trappe mentale ». La dimension philosophique et critique de ses jeux langagiers vise évidemment les représentations philosophiques, et renverse en particulier le parti-pris rationaliste de *La Dioptrique* de Descartes ; « l'aimant du non-sens » ou les calembours de Luca ne sont donc pas de purs jeux formels, mais constituent une exploration poétique de la conscience, une danse de la pensée qui fait vaciller les totems philosophiques, Luca semblant avoir fait sienne, tout naturellement pourrait-on dire, l'injonction d'Octavio Paz : « Poète, il te faut une philosophie forte ! » ou mieux encore la violence de la « philosophie féroce » de Rimbaud. Tous les jeux lexicologiques et parodiques de son « orgie de mots » érigent l'humour en véritable pratique (« La Poésie pratique » est le titre d'un poème de *Paralipomènes*), « éthique » même, afin de renouer avec la dimension du plaisir, souvent occulté par le discours philosophique. Contre toute élection d'une abstraction métamorphosée et érigée en absolu, puisque l'idée est un œil et la pensée une vision, le rêve poétique consiste à multiplier les images et à révéler, comme Sade donnant corps à l'idée et donnant des idées au corps, le corps théâtral et érotique de la pensée, car

« les idées crèvent d'être / aimées déshabillées »¹⁵. Poète de chair et de sang autant que de mots, vampire ou « sorcier noir » de la langue, Luca affirme la toute prééminence de la physique et l'enracinement passionnel du langage et de la pensée. (Re)penser le langage, c'est donc à la fois (re)penser la pensée et (re)penser le corps.

Mais repenser le langage passe par une violence métamorphosante, une dislocation ou un viol du langage et du monde par le pouvoir corrosif du langage — « Sous des dentelles soudées / au nom de l'Occident / la brûlante morsure des mots / oxyde.../ ...dent »¹⁶, comme il est dit dans « Le Verbe » — selon un principe énoncé dans le poème « Le Triple » : « tout ce qui est stable donc violentable »¹⁷. « Le principe d'incertitude » découvert par les physiciens au début du XX^e siècle est donc porté au cœur du langage par Luca et rend les mots, comme les idées ou les images errants, incertains, vacillants, instables. Cette instabilité fondamentale du langage, comparable au mouvement brownien en physique, se traduit notamment par la figure de la catachrèse, procédé rhétorique qui consiste à détourner un mot de son sens propre, et c'est bien cette illusion du « propre » que Luca fait voler en éclats, brouillant les distinctions habituelles entre sens propre et sens figuré, par exemple dans le poème intitulé « Dé-monologue » (*Paralipomènes*) où « l'analogie folle » de la catachrèse fait se chevaucher « à

¹⁵. G. Luca, « Les Idées », in *Théâtre de bouche, ibid.*, p. 54. Dans une tout autre approche poétique, fondée sur « l'unisme » et le primat de l'image, selon lequel tout, les mots, les idées sont des images, M. de Chazal ne met pas moins en garde contre les illusions du langage : « Tous les mots / Sont des pièges / A mouches. / L'araignée / C'est l'idée », *Sens magique*, CCLXII, Lachenal et Ritter, 1983, p. 66.

¹⁶. G. Luca, « Le Verbe », in *Le Chant de la carpe, op. cit.*, p. 27.

¹⁷. G. Luca, « Le Triple », in *Héros-limite, op. cit.*, p. 65.

cheval d'échec », « à cheval de Troie », « à cheval érotique », « Cabbale-Eros », en un jeu d'échec symbolique dans lequel Luca semble trouver, comme Marcel Duchamp, une métaphore de la stratégie du sens. Selon cette opération qui se joue des catégories sémiologiques, consiste à dépasser l'usage normatif et fictionnel du langage comme « dialogue », « en passant du dialogue au dé-monologue » et s'ouvre par un retournement du célèbre « coup de dé » mallarméen (« un coup de "dé" / abolit / toujours / le hasard »¹⁸), l'ambiguïté demeure insoluble, le sens suspendu, ce que suggère à la fin le mot-valise « succéchech », de sorte que toute l'entreprise poétique apparaît à la fois comme un piège et une issue, comme si le langage était à la fois le mal et son remède, en proie aux vertiges de l'absurde ou du non-sens, du plein et du vide : « A ce carrefour / qui est four alchimique / des gestes / des jets / des jeux / et des tics / nos corps miment la vie sourde / ou absente / de n'importe quel mot / que seul l'absurde / - piège ou porte - / jamais le comique / hante »¹⁹.

Dans cette théâtralisation poétique, mise en jeu de la parole dans un espace fantasmatique où le moi affronte sa dissolution, le monde — « la vie sourde ou absente » — se trouve lui aussi altéré, nié (« qui se nie se noie et se noue »), comme ingurgité dans la gorge du locuteur. Dans ce corps théâtral du langage, où « la vie sourde ou absente » des mots dessine une

¹⁸. Luca, « Dé-monologue », in *Paralipomènes*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹. G. Luca, « Le Verbe », in *Le Chant de la carpe*, *op. cit.*, p. 33-35. A la fin du poème « Le Meurtre » : « Poème ou porte / peu importe », in *Théâtre de bouche*, *op. cit.*, p. 49. Dans le même recueil, comme dans « Autres secrets du vide et du plein », une autre section, « Qui suis-je ? », illustre comment la vie est pleine de vide et le vide plein de pleins, comment le langage habite la vie et les corps mais ne délivre pas de sens définitif : « Les vies denses et remplies de mots / L'évidence errante », *ibid.*, p. 16. *Le Théâtre de bouche* se termine par ces mots : « l'échec épique / de l'écho d'être », *ibid.*, p. 78.

sorte d' « hédonisme noir », qui caractérise surtout ses premiers textes, hantés par la nécrophilie, dans ce « théâtre de bouche » qui pratique « le bouche à bouche / de mot à mot »,²⁰ suffocation et respiration semblent ainsi se mêler, à perdre haleine, comme il advient dans de très nombreux textes de Luca où le monde « se noie » avec le langage, selon un principe énoncé dans *Passionnement* : « il est né / à la nage à la rage il / est né à la né à la nécronage cra rage »²¹. Mais le rythme même de la strophe du « Tangage de ma langue » fait justement naître une respiration dont la physique-érotique des mots, « à gorge dénouée » (titre d'un poème dans *Le Chant de la carpe*), mise en branle depuis les premiers textes comme *Les Orgies des quanta*, semble inventer un nouveau corps. Anatomie imaginaire, fantasmatique, comme celle de Hans Bellmer, nouée à la dimension érotique de la pensée qui engage un corps à corps avec la matière du monde et la matière des mots, ces « atomes » de langage : « mot / "atome" renversé / sans fin ni commencement »²² ; selon cette définition aux allures de physique atomistique du langage, en installant un désordre et une logique du sens « sans dessus dessous », opération à la fois sémiotique, sémantique et métaphorique, le poète opère de nouvelles expérimentations du corps et des mots dans le corps, avec un langage physique dont Artaud avait déjà reconnu l'importance majeure, lui qui fut comme « passé au langage », selon l'expression d'Henri Thomas. Cette valeur gestuelle du langage, qui « agit », « prend corps » et donne corps — « Eperdu corps à corps / des accords / Désaccord à corps perdu / Corps perdu et repris »²³ — , semblant réduire le

²⁰. G. Luca, « La Poésie pratique », in *Paralipomènes*, op. cit., p. 34.

²¹. G. Luca, « Passionnement », in *Le Chant de la carpe*, op. cit., p. 92.

²². G. Luca, « Apostroph'apocalypse », in *Paralipomènes*, op. cit., p. 87.

²³. G. Luca, « Les Vaincus », in *Théâtre de bouche*, op. cit., p. 71-72.

moi à une voix, un « son », un « écho d'être » ou un « écho du corps » consiste à conserver au langage, jamais figé en code, son état naissant et quasi démiurgique, dans une éclipse ou dissémination du sens, expérience corporelle d'un défaut du sens, aux limites de l'intensité et du symbolique, l'interprétation étant mise en doute et soumise à un mouvement incessant de relance (« ondes rythmes hordes... »). Ainsi, le poème « L'Echo du corps », qui dessine un nouveau blason du corps féminin, axé sur la jouissance de la nomination, apparaît comme une œuvre à la fois érotique et poétique dont la voix amoureuse, par le procédé de la paronomase (rapprochement de mots dont le son est à peu près semblable) et la répétition de la préposition « entre », exhibe l'instabilité et la réversibilité des signes dans l'oscillation de la houle des mots : « sois ceci ou cela ou à peu près un autre / mais suis-moi précède-moi / séduction / entre la nuit de ton nu et le jour de tes joues / entre la vie de ton visage et la pie de tes pieds / entre le temps de tes tempes et l'espace de ton esprit / entre la fronde de ton front et les pierres de tes paupières / entre le bas de tes bras et le haut de tes os / entre le do de ton dos et le la de ta langue »²⁴. Nomination plus active encore dans ce théâtre du corps oscillant entre clinique et hallucination, dans les deux poèmes de l'amour réinventé, déjà mentionnés, « Prendre corps », le « je » et le « tu » se nomment, prennent corps, s'inventent réciproquement dans un corps à corps cosmique, dans l'extase de « l'amour aimant, l'amour aimantant », au-delà des codes convenus du langage, les verbes actifs étant pour la plupart des formes nominales : « Je te flore / tu me faune / Je te peau / je te porte / et te fenêtré / tu m'os / tu m'océan / tu m'audace / tu me météorite / Je te clef d'or / je t'extraordinaire / tu me paroxysme / Tu me

²⁴ G. Luca, « L'Echo du corps », in *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 68.

paroxysme / et me paradoxe / je te clavecin / tu me silencieusement / tu me miroir / je te montre / Tu me mirage / tu m'oasis / tu m'oiseau / tu m'insecte / tu me cararacte / Je te lune / tu me nuage / tu me marée haute / Je te transparente / tu me pénombre / tu me translucide / tu me château vide / et me labyrinthe / [...] Tu me visible / tu me silhouette / tu m'infiniment / tu m'indivisible / tu m'ironie / [...] tu me fluide / tu m'étoile filante / tu me volcanique / nous nous pulvérisable / [...] Tu me vertige / tu m'extase / tu me passionnément / tu m'absolu / je t'absente / tu m'absurde »²⁵.

Cherchant « l'or du mot, hors, hors du monde »²⁶, comme Breton cherchait « l'or du temps », Luca rejoint celui-ci quant à sa mise en acte par l'écriture, conception d'un langage gestuel qui ouvre le chemin, comme Breton l'indique dans l'adresse de *L'Introduction au Discours sur le peu de réalité* : « Le langage peut et doit être arraché à son servage. [...] Silence, afin qu'où nul n'a jamais passé je passe, silence ! — Après toi, mon beau langage. »²⁷ On pourrait également rapprocher cette conception gestuelle ou active du langage de la formulation de Georges Bataille parlant de la « besogne » des mots, ces « sables mouvants », soustraits à leurs définitions abstraites et rendus à leurs « aspects » concrets, leur vacillement sémantique, engagés dans une dépense, une « valeur d'usage », une effervescence, une débauche, une mise en jeu, une mise à nu ou à vif d'un

²⁵. G. Luca, « Prendre corps », in *Paralipomènes*, *op. cit.*, p. 109-113.

²⁶. G. Luca, « L'Anti-toi », in *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 30. On retrouve ce même balbutiement du « hors hors » dans un autre poème : « hors hors du temps », « A l'orée d'un bois », in *La Proie s'ombre*, *op. cit.*, p. 12.

²⁷. A. Breton, *L'Introduction au Discours sur le peu de réalité*, in *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, La Pléiade, 1992, p. 276.

désir ou d'un fantasme : celle de « la part maudite » ou « mal dite ». Exemple plein d'humour décalé de cette conception d'un langage qui « agit » et agite le corps, le « Quart d'heure de culture métaphysique », qui ouvre le recueil *Le Chant de la carpe*, se présente comme une séance de « culture physique », exercice de gymnastique spirituelle, sorte de yoga mental, dans lequel l'arme de l'humour vise à conjurer le désespoir, quitte à ce que le « fou rire » mime l'ahan de l'agonie ; comme en écho à cette contorsion de l'anatomie de la pensée, du discours et du corps, Bataille écrivait dans une note : « Etiquette à coller sur mes livres : se désarticuler le matin avant de lire. »²⁸ Ce pouvoir gestuel conféré au mot, qui revalorise la question de la pratique, la langue étant une question de « valeur d'usage » et non de mode d'emploi, se fait parfois plus violent, intempestif et sacrilège chez Luca, selon une violence indispensable à la naissance d'un nouveau langage, une violence et une rupture démoniaques dans le langage qui furent celles de Lautréamont, en particulier à l'encontre des *topoi* poétiques et symboliques, et que l'on retrouve par exemple à l'œuvre chez Michel Fardoulis-Lagrange, qui écrit dans un texte inédit intitulé « Du langage » : « Il faut mettre en cause le discours lui-même, au lieu de s'abriter derrière lui. La démarche qui implique un réel dépassement et prouve la légitimité de ses préoccupations par son échec se débarrasse de la conscience malheureuse et devient démoniaque, c'est-à-dire plus *apte* que le Logos, spéculant sur les débris ordures du langage comme le fit Lautréamont. [...] On rétorquera que cette part de l'irrationnel est aussi espérance. Ce drame dure depuis que notre psychologie est tributaire du mythe. Je prétends simplement que le

²⁸. G. Bataille, note du manuscrit de *Sur Nietzsche, Œuvres complètes*, t. VI, Gallimard, 1973, p. 401.

langage est un non-sens vertigineux et supplémentaire à notre condition, ce dont nous nous complaisons à l'accuser au lieu que nos forces soient dirigées vers l'atrophie de son hypersymbolisme, en accord avec nos exigences démoniaques. »²⁹

C'est alors qu'on retrouve dans « Le Tangage de ma langue » la métaphore alchimique et magique d'un langage affolé, possédé (« mon Démon sonore », « sorcier », « le rite de la mort des mots », « je la jette comme un sort sur le langage »), qui « agit », véritable « lieu d'opération », « rêve en action », « poésie pratique », expérience d'envoûtement, et la figure, liée au « démonologisme » verbal, du « Démon » ou du « sorcier », qualifié ailleurs de « noir », ou bien encore du « vampire (passif) », qui se fait aussi « satyre et satrape », « Sisyphe géomètre », qui tente de créer une « contre-créature », ou « loup », toutes figures récurrentes dans l'œuvre de Luca, depuis son premier texte écrit en français *Le Vampire passif* jusqu'à *L'Inventeur de l'amour*, avatars ou métamorphoses du sujet poétique, possédé par un nouveau *daimon* de l'inspiration. Selon cette magie qui apparaît tantôt « blanche » tantôt « noire », selon cette parole rituelle dont le rite semble à la fois orgiaque et ascétique, en une sorte de *coincidentia oppositorum*, le poète jette « un sort sur le langage » et par ses non-sens, ses songes, sa phonétique, ses rythmes, ses cris, ses rires, ouvre à l'infini « la morphologie de la métamorphose » des mots. Dans ce jeu démoniaque, le moi du poète tend à disparaître — « Sommes-nous assez fantômes ? »³⁰, interroge Luca

²⁹. M. Fardoulis-Lagrange, « Du langage », in *Troisième convoi*, réédition préparée et annotée par Philippe Blanc, Farrago, 1998, p. 237-238.

³⁰. G. Luca, « Minéral, ô statue du désir ! », in *Un Loup à travers une loupe* (1942) José Corti, 1998, p. 25.

à la fin d'un de ses textes de jeunesse — ou à se fondre dans le règne animal : « mes relations avec l'homme sont plus près de celle qu'un loup établit avec le traîneau qu'il pourchasse ». ³¹ A travers cet affolement démoniaque ou cabalistique et cet évanouissement de la figure, rêvant comme Sade d'éruptions volcaniques, confondant comme Lautréamont sa silhouette aux métamorphoses des règnes animal, végétal et minéral, réveillant « les esprits animaux » (selon le titre d'un texte de son ami Paul Paün, un des membres du groupe surréaliste roumain), se faisant de plus en plus fantôme, autant par rage contre un monde asservi et asservissant, dont la domination aussi terrifiante qu'amollissante déchaînait sa lycanthropie, que par un furieux désir d'abolir toutes les frontières et d'instaurer un nouvel amour, par la charge gestuelle et érotique des mots, Luca fait donc tanguer la langue en « ondes rythmes hordes » et semble tanguer lui-même, s'enivrer ou se noyer de paradoxes : « pour le rite de la mort des mots ». On peut comprendre qu'il s'agisse de la mort des mots « anciens » ou « faux », ou d'un doute émis sur l'efficace de sa propre quête poétique, une conscience de sa vanité, mais cet usage du paradoxe, comme du non-sens, repose en fait sur un principe de questionnement infini, voué à « un » sens définitivement pluriel dont les mots demeurent impuissants à conjurer l'évanouissement ou le caractère évanescent. Ainsi, ce paradoxe de « la mort des mots », dont Malcolm de Chazal, citant Shakespeare (« *Words, words, words...* »), déplorait la mollesse, l'abus et l'inflation au détriment d'un verbe qui fût

³¹. G. Luca, « Quelques machines agricoles », *ibid.*, p.71. Michel Surya cite ces propos que Maurice Heine a rapportés d'une rencontre avec Bataille en 1939, où celui-ci lui dit : « Vous avez tort de vous placer à un point de vue moral. Moi je me place au point de vue animal. Je ne suis pas un homme parmi les humains. Je suis un animal. », *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, 1992, p. 363.

plus actif, est aussi le signe d'une refonte des mots dont la poésie est le four alchimique, le lieu d'une survie de la parole, sans commencement ni fin, ce que Paul Celan résume ainsi : « La poésie — : conversion en infini de la mortalité pure et la lettre morte ! »³² Ce qui est en jeu dans les paradoxes de Luca est la création d'une respiration, d'un rythme, la naissance d'une onde, lisibles et visibles dans le poème lui-même, la quête infinie et insatiable d'un langage gestuel. Pour ne citer que des titres : « Comment s'en sortir sans sortir », « Le Tourbillon qui repose », « Hermétiquement ouverte », « Le Chant de la carpe », « Le Vampire passif », « La Mort morte », etc., autant de paradoxes qui créent une pulsation rythmique, une relance rythmique incessante, oscillation entre « ce qui bouge » et « ce qui repose », sans résolution possible des contraires (orgie - ascèse, plein - vide, notamment).

Faut-il ajouter que ces paradoxes, cette respiration, ce rythme vont rarement sans le rire, l'humour, ni bien sûr le cri, la colère (« j'écris mes cris / mes rires pires que fous : faux »). Et si le rire est qualifié de « faux » ou ailleurs le cri de « vain », c'est en fait un signe supplémentaire de la rupture avec les « faux » mots, ceux de l'ordre habituel, et avec toute recherche d'une « parole de vérité ». S'y lit bien sûr aussi, comme dans le poème de *Paralipomènes* intitulé « Les Cris vains » dont le jeu de mots jette le doute sur la validité de son entreprise, une angoisse mêlée d'humour décalé, l'angoisse d'une quête sans issue, compulsion irrépressible qui est aussi un appel désespéré à autrui, une main tendue comme celle de Celan vers un destinataire inconnu et lointain, « la main de personne » tendant « la

³². P. Celan, *Le Méridien (Der Meridian)* [1961], in *Strette*, tr. fr. A. du Bouchet, Mercure de France, 1971, p. 195.

rose de personne » (les trois strophes du poème « Les Cris vains » s'ouvrent d'ailleurs par ce mot : « Personne »). Mais Luca outrepassa cette angoisse par ses « fous rires », innombrables, mimant « un culte aux synthèses » iconoclaste, notamment dans « Le Verbe » : « j'aime... / ...mourir / mais de rire... / ...de fou rire [...] l'appel d'air du rire / à mourir de fou rire / (mais ce n'était que pour rire) »³³. Dans ses poèmes, Luca n'a pas cessé de lutter par l'humour contre la fascination mélancolique et l'envahissement du désespoir, et l'obsession de la mort n'échappe pas à ce travail de sape de l'humour, proche parent de l'humour noir bretonien. A cet égard, le poème intitulé « Ma Dérison d'être », dans *Héros-limite*, est exemplaire, parmi bien d'autres, de la manière dont Luca use du non-sens, du dérisoire ou de l'absurde, pour conjurer la plainte mélancolique et la conscience malheureuse ; ainsi, pour lutter contre le désespoir, le poète lui attribue un prédicat arbitraire : « le désespoir a trois paires de jambes », que la suite du poème ne fait que décliner, varier, multiplier, contredire selon le processus de la parastase, accumulation de phrases qui reprennent la même pensée, en la variant, en une litanie loufoque de déterminations contradictoires dont la répétition semble vaincre le non-sens par le mouvement même du poème, c'est-à-dire par la création d'un rythme, d'une respiration qui apparaissent comme le moyen d'échapper à l'emprise de l'angoisse, l'enjeu même de la parole poétique, dénouant ainsi l'équivoque du titre en opérant une fusion entre l'expression « raison d'être » et le terme « déraison ».

Quant à la présentation générale de cette « éthique phonétique » ou

³³. G. Luca, « Le Verbe », in *Le Chant de la carpe*, op. cit., p. 31 et p. 82. Le recueil s'achève d'ailleurs par ses mots : « éclate de mou rire », « A Gorge dénouée », *ibid.*, p. 104.

« cabale phonétique », l'avant-texte du recueil *Le Chant de la carpe* recoupe à maints égards « Le Tangage de ma langue » : « La praxis comme proie du logos / le verbe en perte d'ombre / font une oasis / au fond même du puits / qui a l'eau – l'homme – pour désert / et la soif éperdue d'une issue / pour cangue / Langue des oiseaux ! [...] / C'est alors que les rites du souffle / – les faux tics – / sifflent leurs balles / à l'oreille de ma gorge / nouée à une cabale phonétique »³⁴. Ce questionnement jamais clos qui ne délivre aucun « message », mais dont la quête du sens est un mouvement infini, rapproche en effet Luca de la cabale et de l'exégèse du *Zohar*, dans une création continue du sens, infixable, « en deçà de ceci et au delà de cela », une ellipse du sens, entre méprise et invention, qui échappe, « silencieusement autre », selon la clause d'« Apostroph'apocalypse ». Hors de soi, le poète lance donc ses « hordes » de mots, comme une meute qui met le langage en émeute, hors-la-loi, et en état de bégaiement (« hors hors »). Moi diffracté en « horde » d'une « multitude affolée », comme dit Artaud, hors de soi, hors du langage commun et hors de « la horde », comme Pierre Guyotat définit également sa position d'écrivain, ouvert à une recherche de l'absolu, à des figures qui élargissent les dimensions de temps et d'espace : « des fantômes de vie entourés des fantômes de la mienne. En place de la contrainte de la construction culturelle, l'abandon à la féerie humaine, animale, alimentaire, végétale ; le passage de figures amies, aimées, animées, transformées corporellement, leur installation progressive, dans le texte »³⁵. Ce passage

³⁴. G. Luca, Avant-texte du *Chant de la carpe*, *op. cit.*

³⁵. P. Guyotat, *Coma*, Mercure de France, 2006, p. 58. Un peu plus loin, parlant de voir le monde comme le voient en même temps les animaux, il poursuit : « il faut pour bien comprendre le monde, l'aimer, le voir, le ressentir ainsi, de plusieurs yeux superposés, de plusieurs sens animaux mêlés. L'œil humain serait alors par surcroît ; penser la pensée de l'animal, l'homme n'est pas plus le roi de l'Univers que le lion n'est le roi des animaux. », *ibid.*, p. 74.

hors de soi, cet exil dans la parole, cette délivrance de soi (« comment-se-délivrer-de-soi-même » est le « héros principal » de ces personnages conceptuels du poème « Le Verbe »), qui est aussi une invention de soi, contre les limites, les entraves et les définitions imposées par l'Histoire, l'Etat, l'Eglise, la culture, la société, la famille, les préjugés moraux, les conformismes amoureux, parcourent toute l'œuvre de Luca, et en particulier le recueil *Héros-limite*, mais aussi *L'Inventeur de l'amour*, écho de son *Premier Manifeste non-œdipien*, dans lequel Luca affirme péremptoirement que « tout doit être réinventé / il n'y a plus rien au monde »³⁶, proposant une libération de la condition œdipienne par des voies sacrilèges et aphrodisiaques, libérant tous les désirs, même les fantasmes monstrueux ou les crimes contre nature, incarnés dans une sorte de cannibalisme de la pensée et du rêve qui n'est pas sans rappeler les théories fantasmatiques de Salvador Dali sur « la beauté terrifiante et comestible ». C'est ainsi qu'il crée la figure de « Non-Œdipe », théorisée ensuite par Deleuze et Guattari avec *L'Anti-Œdipe*. Et c'est ainsi qu'il rêve l'invention poétique d'un homme incréé ou « à recréer » (*Théâtre de bouche*), une « Contre-créature », « para-être », « Anti-toi », « Auto-détermination » (*Héros-limite*), une sorte de « tempête » dans l'être, qui est sa propre prison, ou de « viol biologique » dont le corps en métamorphose perpétuelle s'inscrit dans un désir de dépassement humain, contre les fixations arbitraires dans une sorte d'enfance de l'humanité, contre ce fatalisme biologique, contre cette biologie crispée d'un être axiomatique, qui voue l'existence à la précarité, à la turpitude de gestes mous ou crispés qui ankylosent les hommes dans les limites d'une vie réduite, rudimentaire, monotone, fossile. A cette

³⁶. G. Luca, *L'Inventeur de l'amour*, José Corti, 1994, p. 11.

« immobilité éternelle de l'homme », ancrée dans des gestes stéréotypés, des « tics » de paralytiques, des entraves paralysantes imposées par la mère et le père traumatiques, comme si les hommes, selon un mimétisme de clones, ne faisaient que mimer la vie de leurs géniteurs, il oppose les « gestes souples » d'un « Moi de plus en plus élastique », une invention perpétuelle du devenir, « le sable mouvant de mes gestes souples / atroces et vertigineux comme les volcans / les glissements de terrain / d'une rencontre à l'autre »³⁷, comme s'il fallait « ne pas s'arrêter de naître ». Autant de métamorphoses, passerelles fragiles au-dessus d'un gouffre, « par la bouche du feu volcan », du corps théâtral de la parole et de la nature fictionnelle du sujet, « héros infini » ou « héros-limite » qui apparaît dans l'absentement de soi et l'énonciation d'un « contre-langage » dans lequel la pensée est en exil. Luca étreint et viole à la fois les mots et avec eux tous les possibles de l'amour, la femme aimée et toutes les femmes du monde, tout le devenir incandescent de l'être dont le grand moteur est l'amour, un amour réinventé selon un « dérèglement extrême de la pensée et du désir » qu'il « théorisa » dans ses premiers textes d'inspiration surréaliste : « Dénaturer la Nature. La rendre vraiment désirante, surprenante et éruptive. Société et Nature sont complices. Il faut déjouer leurs intrigues. [...] Non-Édipe est un constructeur d'automates, de travestis infinis et de monstres. Remplacer le Réel par le Possible et anticiper leur confusion. La confusion totale dans le monde mental, la confusion totale dans le monde de l'Action. Pensée et Désir à la recherche du jamais-vu, Volonté et Action au service du jamais-fait. [...] Oublier l'oubli, tripler le double, vider le vide, c'est inventer

³⁷. G. Luca, *ibid.*, p. 51. S. Stétié : « Homme : un improbable qui rêve d'un impossible », *Signes et singes*, Fata Morgana, 1996, p. 55.

le plein dans son mouvement, le plein-mouvement, dont "un couteau sans lame, auquel manque le manche", n'est que la désespérante séduction. »³⁸ Le poète prend alors des allures de démiurge aussi cosmique que comique, allant parfois jusqu'au « désir-panique » de provoquer un séisme, comme dans le poème « La Voie lactée » qui jaillit de l'expression matricielle « l'atome, la tomate » et se termine ainsi : « Une prison c'est l'être lui-même cloîtré derrière sa clef et son cercle, et comme une louve au rire âcre mais fier, l'ouvrir s'aime mieux à l'écart, c'est mieux écarter la rupture entre le cri sacré du moi et les griffes de l'autre, c'est à dire un moi, un moyen de sacrifier la créature à quelque chose d'autre, massacrer le créateur dans sa créature, et avec les os de l'écho du chaos et dans une sorte de coma de combat entre l'homme et l'atome, la tomate, l'automate, recréer le créé et ainsi par rapt, par rapport à lui, la parade d'un para-être qui surgit et s'insurge à l'intérieur de soi-même comme le coma, comme une comète en coma dans le ventre de la terre. »³⁹

Tout ce langage affolé, ce délire verbal, cet afflux et ces combinaisons inédites de syllabes et de sons, cette déconstruction de la syntaxe, du lexique, ces jeux de mots et d'analogies procèdent d'une « morphologie de la métamorphose » proche de l'extase ou de l'orgasme. Et si le moi du poète fait l'expérience d'un dessaisissement de soi, mourant à soi-même pour s'élargir

³⁸. G. Luca, « Le Secret du vide et du plein » (1947), rééd. « La maison de verre », 1996, p. 2.

³⁹. G. Luca, « La Voie lactée », in *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 37-38. Autre exemple de cette rébellion de l'être dans *Le Vampire passif* : « Je refuse toutes les formes, toutes les catégories, toutes les idées, tous les actes, tous les plans, toutes les lois, tous vos arômes castrants. Je mange, je respire, je bois, je pense, je nie, je m'habille, je me meus *aphrodisiaquement* », *Le Vampire passif* (1945), José Corti, 2001, p. 54-55.

en une plénitude fragmentée, éclatée, multiple, il n'en engendre pas moins des figures nouvelles, comme ce « héros infini », dont la figure oscille entre « héros », « zéro » (le dernier mot du poème) et « éros », selon le « mot-valise à triple fond : zéro (héros) éros, sans centre »⁴⁰, figure exemplaire de ces « personnages abstraits » qui traversent l'ensemble de l'œuvre de Luca, sortes d'entités spectrales qui incarnent l'idée en termes imagés dans des contes poétiques dont le corps théâtral et philosophique fait écho aux personnages de Nietzsche et à la manière dont Deleuze a pu définir et manier les concepts. Mais cette polyphonie et cette polysémie n'opèrent pas un retour du « dialogue » ou du moins énoncent un dialogue convulsif, fragmenté, affolé de visages polymorphes, figures d'un devenir autre et multiple, un devenir-délire, qui n'est « ni l'un ni l'autre » ou à la fois l'un et l'autre, au-delà des sexes, des identités, des catégories, à la fois l'être, le neutre et le néant. Le poème « Le Verbe » est exemplaire de ce théâtre de personnages verbaux, dont la hantise du mot double la hantise du corps, avec au centre « Comment-se-délivrer-de-soi-même », qualifié de « héros principal », mais aussi « Glissez-glissez-à-votre-tour », « L'Impossible-façonn-d'ouvrir-tout-à-coup-une-fenêtre-sur-la-pure-violence » ; à la fin de cet apologue, qui fait le récit d'une tentative héroïque de délivrance, qui outrepassa le langage sans en perdre le contrôle, et de « cette lutte phonétique où les combattants en présence se ravivent leurs lettres, comme l'écrit Dominique Carlat, et semblent un instant accéder dans leur mouvement à une "vérité sur l'être", "Comment-se-délivrer-de-soi-même

⁴⁰. G. Luca, « Apostroph'apocalypse », in *Paralipomènes*, *op. cit.*, p. 87. « La Voie lactée » évoque « les trois héros de la boue natale et le mythe de la proie et de la pomme », in *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 33.

danse et s'éteint". »⁴¹ Depuis les premiers textes comme *Amphitrite, mouvements sur-thaumaturgiques et non-œdipiens*, ces figures symboliques paradoxales, entités à la fois dramatiques et symboliques, sans psychologie autre que parodique, soumettent la pensée au registre de la sensation et malgré l'éclatement de l'identité subjective, ces figures verbales, représentations mentales, « images de mots », deviennent les principes de « l'action » qui incarnent dans des fables poétiques toutes les potentialités de l'existence, ce que Dominique Carlat résume ainsi : « fragments les plus insolites d'une identité diffractée, ces "personnages" sont simultanément les indices de sa toute-puissance paradoxale. »⁴²

Dans « Le Tangage de ma langue », le « héros infini » est toujours « ailleurs », insaisissable, dans un décalage temporel et spatial (« le tiraillement de l'heure et du mètre »), « ailleurs » et « ici », selon la même incertitude ou le même doute soulevé quant au « son de ses songes » qui resurgit dans le « mur du son ». Selon cette construction imaginaire, la théâtralité singulière du texte apparaît à la fois comme arbitraire et nécessaire, selon un principe constant de métamorphose fait de ruptures et de « sauts » dans l'espace et dans le temps, imprévisibles et intempestifs comme l'énonce la formule d'une liberté théorique délirante de *L'Inventeur de l'amour* : « je refuse tout axiome / même s'il a pour lui l'apparence / d'une certitude »⁴³. A la fin du poème, le moi du locuteur, comme dans tant d'autres textes, mime alors sa propre mise à mort, son exécution (le « héros » fusillé), mais aussi la mort d'une silhouette féminine, symbolique

⁴¹. D. Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*, José Corti, 1998, p. 314.

⁴². *Ibid.*, p. 308.

⁴³. G. Luca, *L'Inventeur de l'amour*, *op. cit.*, p. 14.

du retour d'un érotisme nécrophilique, et la mort du langage, évoqué comme un suaire (« un tissu de mots — un infime drap de mort »), comme « le texte mime sa propre mise à mort et la tourne en dérision »⁴⁴, écrit Michel de Certeau à propos de ces « machines célibataires » qui régissent la scène de l'écriture chez Roussel, Kafka ou Duchamp. Il faudrait recenser dans toute la poésie de Luca ces innombrables figures de corps blessés, brisés, mutilés, « sans queue ni tête », torturés, fragmentés, mourants ou handicapés, mais aussi recomposés, renaissants, non-nés, recréés, à travers une nouvelle anatomie : le fusillé, le pendu, le guillotiné ou décapité, l'acéphale, l'étranglé, l'asphyxié, le naufragé, le noyé, le corps violé, déchiré, amputé, dévoré, l'homme-tronc, le cul-de-jatte, le manchot, l'unijambiste, les mains coupées, mais aussi le bègue, le sourd, l'aveugle, notamment dans l'humour sacrilège des textes de jeunesse regroupés dans *Un Loup à travers une loupe*, les poèmes intitulés « Héros-limite », « Apostroph'apocalypse », « Guillotinés en tête en tête », « Les Vaincus », « A Gorge dénouée », « La Forêt », « La Mort morte »... Mille « incarnations » d'un langage troublé, frénétique, tanguant, viol(ent)é, amputé — puisque c'est le langage qu'il étire et violente en réalité — qui visent à énoncer la création d'une « Contre-créature » : « La plus grande ambition consiste à détourner les lois biologiques qui nous emprisonnent »⁴⁵, écrit Michel Fardoulis-Lagrange. Et « le nu d'une muette » à la fin du « Tangage de ma langue » rappelle que le corps féminin est « l'objet » privilégié d'un tel traitement de l'anatomie, un corps féminin violenté, diffracté, manipulé et

⁴⁴. M. de Certeau, « Usages de la langue », « L'économie scripturaire », in *L'Invention du quotidien, I Arts de faire*, Gallimard, folio, 1990, p. 223.

⁴⁵. M. Fardoulis-Lagrange, *Un Art divin, l'oubli, op. cit.*, p. 138.

(re)combiné selon les caprices de l'imagination érotique, en particulier dans *Amphitrite* ou *L'Inventeur de l'amour*, le corps réinventé de la femme aimée, « l'aimée fastueuse / inventée et inventable / à laquelle je lie ma vie »⁴⁶, réinventée selon les arcanes d'un amour réinventé, monstrueux, contre-nature, comme l'anatomie théâtrale de Sade ou les poupées de Bellmer.

Chez Luca, la mort apparaît un peu comme « la merveille aveuglante » dont parlait Bataille, ou « une fleur de la pensée », selon l'expression de Georges Schehadé, mais le poème lui-même apparaît comme une négation de la mort, refusant de parler de mort « naturelle », comme *La Mort morte* dont les cinq tentatives de suicide non-œdipien dessinent l'entreprise héroïque de nier l'évidence biologique de la mort dont l'angoisse réfléchit le traumatisme de la naissance, tel que véhiculé par le freudisme. C'est pourquoi dans son entreprise de dés-asservissement, l'humour culmine souvent dans ses représentations de la mort, désacralisée, qui poursuivent l'entreprise infinie de déliaison à l'égard de l'origine, mais aussi de liaison nouvelle. Ainsi, le « zéro » final du « Tangage de ma langue », « héros infini » ou « héros-limite », a engendré dans la poésie de Luca toute une réflexion poétique sur son abstraction, symbole de la nullité, de la négation, du vide et du néant. Ici, l'infini et le néant, symbolisés par le « huit couché dans les bras du zéro » se rejoignent dans un ultime éclat de rire, car ce retour au silence dans la clausule n'est pas dénué d'humour, comme le remarque à juste titre Dominique Carlat : « Poème du poème, *Le Tangage de ma langue* représente le combat du corps, des mots et de la langue ; mais le titre qui

⁴⁶. G. Luca, *L'Inventeur de l'amour*, *op. cit.*, p. 50.

surplombe cette moderne "recherche de l'infini" impose de ne pas demeurer sourd à la basse continue qui la scande : le trébuchement *humoristique* d'une langue au fond d'une gorge nouée. »⁴⁷ Symbole de l'infini, le « huit couché » rappelle aussi la figure du ruban de Möbius, évocatrice de celle du cercle vicieux et du serpent mythique Ouroboros, symbole selon Bachelard d'une « dialectique de la vie et de la mort » ; ce ruban, présent dans la poésie de Luca - « Destin et chaos en ruban de Mœbius »⁴⁸ —, serait donc l'emblème même de la « cabale phonétique », de l'ellipse et de l'éclipse du sens qui se mord la queue.

Avant de conclure, ajoutons qu'on pourrait se livrer à une analyse rhétorique précise des poèmes de Luca en termes de tropes ; mais cette tâche, d'une richesse et d'une complexité inouïes, outre son caractère infini et vertigineux et la dessiccation de l'élan poétique qu'elle induirait en accablant le texte de triturations (méta)linguistiques, n'éclaircirait guère la multiplicité tourbillonnante des sens et des résonances, ne délivrant jamais un sens unique, car la poésie de Luca, ancrée dans la conquête de l'incertitude, ne se laisse pas figer et mortifier en codes linguistiques mais préserve ses appels d'air et l'énigme de son effondrement humoristique du sens ; contentons-nous d'énumérer quelques-unes de ces « figures de style » récurrentes dans toute son œuvre et de donner ensuite quelques citations : catachrèse, homonymie, paronomase, paronymie, apocope, aphérèse, épenthèse, allitération, assonance, anacoluthie, anadiplose, isolexisme,

⁴⁷. D. Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*, op. cit., p. 353.

⁴⁸. G. Luca, « Dé-monologue », in *Paralipomènes*, op. cit., p. 25. Un peu plus loin, Luca mentionne la figure du serpent : « comme le néant de la queue qu'avale le serpent », « La Question », *ibid.*, p. 54.

diaphore, antonomase, asyndète, syllepse, parataxe, paréchème, parastase, anagramme, anastrophe, oxymore, antilogie, épanorthose, paradoxe, bégaiement, tautophonie, antimétabole, gémiation, onomatopée, prosthèse, calembour, néologisme (assez rare toutefois, Luca préférant dévoiler et ouvrir de nouvelles relations et des sens inédits au sein de la langue française telle qu'il l'a adoptée). Exemples visibles à l'énoncé de certains titres : *Un Loup à travers une loupe*, *Satyre et Satrape*, *La Proie s'ombre*, *La Voici la voie silanxieuse...* mais dont voici également quelques petits extraits, qu'il convient évidemment de lire dans les recueils publiés, tant Luca s'est toujours montré particulièrement attentif à la disposition typographique de ses poèmes, créant aussi de véritables « livres-objets », des « cubomanies », souvent illustrés, dont le théâtre du langage est imprimé selon des dispositifs optiques et géométriques très étudiés.

« Le Secret du vide et du plein » :

« propos de propos de propopopot de pot / de propos de pot du poteau à pot
à propos de / poteau à pot à propos à propoteau pot à eau / pot à poteau
à propos pro propos de / propopot du propot et du proport port propoport /
propopoport prosort du sort du proposort / trotropoport à prosort à
propos de mort / trop trop propomort trop propopot pot à trope [...] ta
vovovovoix ixixx ta / ou le vavavavase où tu tiitiitiititi / avec orororor
izozoorizonntalement / unpeunpeunpeun inclinclincliné / pour
pouvoir te mirer / dans tes proprepro / proprepropres cernes / comme
dans un laclac de sasasasasang / coucoupapapa coupables ou /
nonnonnonnon non non / tes mamamainmamamains / sont
mortelles / je veux dire mamamamainmains / mainsmains les mains /

ssssss sss sssssss ssss / ssssssssss sssss ssssssssssss / ss ssssss ssssssssss
ssss s / sss sassa a aaaass sassasss sass sss / ssasassa a aaass assass [...]
sassassase sade desassassa sassade / desade desassassade / sade
desassassade desassassa sade »⁴⁹

« Passionnément » :

« pas pas paspas pas / pasppas ppas pas paspas / le pas pas le faux pas
le pas / paspas le pas le mau / le mauve le mauvais pas / paspas pas le
pas le papa / le mauvais papa le mauve le pas / paspas passe paspaspasse /
passe passe il passe il pas pas / il passe le pas du pas du pape / du pape sur
le pape du pas du passe / passepasse passi le sur le / le pas le passi passi
passi pissez sur / le pape sur papa sur le sur la sur / la pipe du papa du
pape pissez en masse / passe passe passi passepassi la passe / la basse passi
passepassi la / passio passio**bas**son le bas / le pas pssion le **bas**son et / et
pas le basso do pas / paspas do passe passio**pas**son do / ne do ne domi ne
passi ne dominez pas / ne dominez pas vos passions passives ne [...] minez
ne do ne mi pas pas vos rats / vos passionnantes rations de rats de pas / pas
passe passio minez pas / minez pas vos passions vos / vos rationnants
ragoûts de rats dévo / dévorez-les dévo d**é**do do domi / dominez pas cet a cet
avant-goût / de ragoût de pas de passe de / passi de pasigraphie gra
phiphie / graphie phie de phie / phiphie phé phénakiki / phénakisti coco /
phénalisticope phiphie / phopho phiphie photo do do / dominez do photo
mimez phiphie / photomicrographiez vos goûts / ces poux chorégraphiques
phiphie / de vos dégoûts de vos dégâts pas [...] ma terrible passion
passionnée / je t'ai je terri terrible passio je / je je t'aime / je t'aime je t'ai

⁴⁹. G. Luca, « Le Secret du vide et du plein », *op. cit.*, p. 5-7.

je / t'aime aime aime je t'aime / passionné é aime je / t'aime passionném /
je t'aime / passionnément aimante je / t'aime je t'aime passionnement / je
t'ai je t'aime passionné né / je t'aime passionné / je t'aime passionnement je
t'aime / je t'aime passio passionnement »⁵⁰

« Héros-limite » :

« "La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la
métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie" étonne,
étonne et et et est un nom, un nombre de chaises, un nombre de 16 aubes et
jets, de 16 objets contre, contre la, contre la mort ou, pour mieux dire, pour
la mort de la mort ou pour contre, contre, contrôlez-là, oui c'est mon avis,
contre la, oui contre la vie sept, c'est à, c'est à dire pour, pour une vie dans
vidant, vidant, dans le vidant vidé et vidé, la vie dans, dans, pour une vie
dans la vie.

Je dis je je jeu jeudi sept mai, mais, c'est à dire je dis ô, je dis jour et oui, jour
et nuit je le dis, que oui aujourd'hui jeudi le le sept mai, jeudi je dis mort, je
dis mort morte comme on dit on me dit trois, sept et trois faux fond font
dix, on dit dix comme on le pense, c'est à dire comme le trois, le troisième dé
de la terre, on se tait, on me tait, se taire comme le troisième terme issu de
je pense qu'on me pense et de se se suis, je suis décidé de, je suis le dé qu'on
jette sur le trois-sept, c'est à dire comme le trois, le troisième terme issu su
de se se se suicider et être être suicidé au dé ou à la scie, le troisième terme
ré ré réco, l'écho de la scie et du dé réconci réconcilia réconciliateur, oui il
y a la ré, la réconciliation entre se suicider et être suicidé, à l'insu du
troisième terme issu de l'insur, de l'insurrection et de la ré, sursur, de la

⁵⁰. G. Luca, « Passionnement » (1947), in *Le Chant de la carpe*, op. cit., p. 87-94.

résurrection. [...] Pendant, dent, dent, pendant que les autres objets font un grand détour plastique, mythique, air, air, air érotique, tic, air, air héroïque pour tout, pour touche, pour toucher leur but infini, de son zéro ouvert comme un cou, comme un couteau, comme un couteau infini plongé dans un cou infini, ouvert comme un trou infini, de son zéro ouvert comme une trappe infinie sous la tour des trous infinis, il frappe le grand tout en plein cœur. L'objet nu nu numéro 16 est un héros-limite. »⁵¹

« Le Triple » :

« le viol viole violemment le on du violon / on du violon étant violé par le viol / le violon c'est le viol / et c'est le viol qui viole violemment le viol / le viol viole le on du violon violé / et le *et* du violon violé / et du violon violet est violé par le e de la viole / mais c'est la ine de la violine / qui violète le viol violé [...] le feu de terre et la terre de feu / jouent leur double jeu / sur le on et la ine du violon-violine / qui à son tour met le feu et la terre / dans son jeu / qui consiste à mettre le feu à la terre / et le f du feu devant le double r de la terre / faux frères et image parfaite du couple / le un et le double sont doublés par le triple / qui déjoue ainsi le jeu androgyne / du on et de la ine / le n du on et le n de la ine / le n du o du i et de la ine / le i du o du o du n / du haut de la haine »⁵²

« La Morphologie de la mort » :

« La mort la mort morte en faux / en forme de flot qui flotte / au cou de la forme / eau forte et phosphore doux / âme molle de l'effort de l'or / de l'or

^{51.} G. Luca, « Héros-limite », in *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 15-24.

^{52.} G. Luca, « Le Triple », *ibid.*, p. 65-67.

mou de l'amorphe / La logique de l'amorphe / fouette et foule l'analogie folle / elle la fouette dans sa fausse loge / qui est en or comme / en or comme l'horloge qui orne / le logis d'un mort / Mais le mort le mot d'or d'ordre / le mot le mot d'or d'ordre / de la mort de la mort / c'est mordre c'est mordre les bornes de la forme / et fondre son beau four dans le corps de la femme [...] La mort longe le mélange des formes / mais le mort le faux mort le mot / le métamort faux / fausse la métamort fausse et amorphe / il fausse la métamorphose de la mort / la morphologie de la mort folle et amorphe / la morphologie longue longue et amorphe / mort folle de la faute [...] elle est bien morte la mort / la mort folle la morphologie de la / morphologie de la métamorphose de / l'orgie / la morphologie de la métamorphose de »⁵³

« A Gorge dénouée » :

« Accouplé à la *peur* / comme *Dieu* à l'*odieux* / le *cou* engendre le *couteau* / et le *Coupeur* de têtes / suspendu entre la tête et le corps / comme le *crime* / entre le *cri* et la *rime* [...] Accouplé à la *peur* / entre la *vie* et le *vide* / le *cou* engendre le *couteau* / et le *Coupeur* de têtes / suspendu entre la tête et le corps / comme l'amour à la mort / éclate de mou rire / vivre sans initiale / mourir sans syllabe »⁵⁴

« La Forêt » :

« La forêt pendue à un arbre / cache l'arbre au pendu / et le pendu dans l'arbre / Pendue à la plus haute branche / la forêt originelle / tire sa langue

⁵³. G. Luca, « La Morphologie de la mort », *ibid.*, p. 62-64.

⁵⁴. G. Luca, « A Gorge dénouée », in *Le Chant de la carpe*, *op. cit.*, p. 99 et p. 104.

originale / de ses CRIMES sans initiale / Au cœur du mot ARBRE / la tête du mot BRANCHE / tranchée / Tête perdue / cœur errant / Loin de tomber au pied du mot ARBRE / la tête du mot BRANCHE monte / La tête du mot BRANCHE / monte à la tête du mot ARBRE / et le BARRE / Le barre de la surface du mot TERRE / qui, ivre de bois, ERRE sans T / dans la tempête du mot VERRE sans tête / Aucune tête de mot ne tombe / aucune tête, aucune tombe / à l'ombre de l'arbre sans ombre ni proie / Hache sans tête « ni manche » / plantée dans le bois de l'orée / le mot PROIE sans queue ni tête / tue le mot ROI dans son âme et son corps / son piège et son nombre / Le mot ORÉE au cœur du mot FORÊT / sans fin ni commencement »⁵⁵

« Vers le non-mental » :

« Ver de terre sous un haut talon / la pensée tourne / autour d'elle-même / avec une frénésie statique / comparable au ver de terre / sous un haut talon / comparable à son tour à la pensée / qui tout en tournant autour d'elle-même / retourne sur elle-même / avec une frénésie statique / comparable [...] Elle tourne autour / d'un ver de terre / qui tourne / autour d'un corps / qui retourne au ver de terre / et à la terre qui tourne / Donc pas encore comme une table / La pensée n'est donc pas encore / comparable à l'ombre / qui tourne autour d'une table / tournante / Ni à la table tournante d'une tête / Ni à l'ombre / d'une tête / autour de la table tournante / d'une ombre [...] Ni à la tempête / dans un verre d'eau / ni au verre d'eau dans la tempête »⁵⁶

^{55.} G. Luca, « La Forêt », in *La Proie s'ombre*, *op. cit.*, p. 68.

^{56.} G. Luca, « Vers le non-mental », *ibid.*, p. 31-33.

« Passionnément », le poème le plus connu de Luca, cité par Deleuze comme exemple paroxystique du bégaiement de la langue, illustre à merveille « le tangage de sa langue », faisant tourner le langage sur lui-même à la manière d'une toupie, tout en criant ce qui reste le nerf central de sa poésie : la passion amoureuse. Ce cri d'amour, qui résonne aussi comme une négation furieuse des entraves humaines (la figure paternelle, la religion, l'étroitesse des préoccupations humaines, la mort...), surmonte la séduction du néant, selon un rythme lancinant qui fait se croiser le tragique et la jubilation, le non-sens et l'excès de sens, une parole jaculatoire et la lallation, qui réduit les croyances à une forme de babil nominaliste. Ainsi, le bégaiement que met également en scène *Héros-limite* se présente comme la conquête épique de l'abstraction, une épopée poétique de l'invention du zéro, « objet-limite », « plein vide foré dans le grand tout » du grand « trou métaphysique » : « Et les voies, les voiles qui dévoilent les voies vers le tout, c'est avec rien, c'est avec de simples trous, c'est par de simples trous vides troués dans le grand tout que je me suis violemment fourré dans le grand rien du tout plein qui est le grand tout universel. »⁵⁷ Dans ce récit épique d'une invention gouvernée par la haine initiale de la totalité, le « tout » étant qualifié d'« intout » ou d'« intouchable », Luca oppose « le grand symbolisme mythique du trou » au « grand tout universel », « la grande tortue métaphysique », « métatorture éternelle » à la physique, « la métafemme »⁵⁸, une démystification de l'usage éthéré des abstractions, le

⁵⁷. G. Luca, « Héros-limite », in *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 20-21. En sanskrit, *kha* veut dire zéro, « le chiffre du trou absolu », selon Luca, mais signifie aussi « trou, orifice ». Par homonymie, on pense aussi à cet autre « Kha », celui du *Livre des morts* égyptien, double de l'être qu'Artaud rapprochait de « caca ».

⁵⁸. G. Luca, « Hermétiquement ouverte », *ibid.*, p. 52.

néant, la nullité s'appréhendant d'abord dans une béance d'être qui est aussi celle du vide cosmique. A travers ce ressassement d'« histoires de trous », Luca s'oppose à tous les discours de vérité, tous les systèmes, tous les « ismes » des systèmes et des croyances dont il s'amuse à faire le catalogue dans « Crimes sans initiale », les réduisant ainsi à de simples rimes. Une véritable obsession du « trou », au-delà du seul motif sexuel, traverse et transperce sa poésie, dessinant une écriture du « trou dans le tout », dont la totalité et le sens restent en excès, jamais annexés. Trou vers le haut ou trou vers le bas, les deux polarités de l'axe dessinent un même désir de briser les limites et d'ouvrir l'être et la vie : le trou ouvre ; ce qui rappelle le fameux énoncé de Michaux, « Je suis né troué », ou celui de Bataille dans *L'Expérience intérieure* : « j'écris pour qui, entrant dans mon livre, y tomberait comme dans un trou, n'en sortirait plus ». Mais pour Luca, cette écriture du trou comme « ouverture, vent, centre, trou aimantant, or fabriqué » est avant tout celle de l'amour. S'il parle de sa « quête de bègue » et de son « démon trou » — « Démon trou / mon ouverture étonne ! »⁵⁹ —, c'est d'abord pour célébrer et ranimer le feu de l'amour, « en or fabriqué dans l'âge d'or fabriqué de mon Amour, comme un grand trou vide troué dans un grand trou à vider jusqu'à la fin des âges. »⁶⁰

Le grand moteur de sa poésie et de sa vie fut l'amour, un amour réinventé, « l'amour plus fort que l'amour », « perpétuelle boîte à surprise du monde à changer »⁶¹, comme il le dit dans *Amphitrite*, et dont il résume ainsi

⁵⁹. G. Luca, « La Question », in *Paralipomènes*, op. cit., p. 55.

⁶⁰. G. Luca, « Aimée à jamais », in *Héros-limite*, op. cit., p. 85.

⁶¹. G. Luca, *Amphitrite, mouvements sur-thaumaturgiques et non-œdipiens* (1947), rééd. « La maison de verre », 1996, p. 2. « Entre une vie et une mort apparentes, l'amour ne serait-il pas la seule certitude ? », interroge Luca dans « L'Echo peint en rouge », in *Un Loup à travers une loupe*, op. cit., p. 39.

le « rêve général » : « **gREVE GENERALe** / *sans fin / ni commencement* / LA POÉSIE / SANS LANGUE / LA *RÉVOLUTION* / SANS PERSONNE / **L'AMOUR** / **SANS FIN** »⁶². Dans les (dé)bris du sens et du monde, tout le pari de sa parole poétique se condense dans l'amour et le corps amoureux, un corps dont il aura montré, après Spinoza, Nietzsche, Artaud ou Deleuze, à quel point il nous échappe et est inséparable du langage et de la pensée, la poésie devenant avec lui une danse de la pensée, comme la danse des mots d'Artaud, dont le corps ouvert et perpétuellement explosif, « corps sans organes », sans « père-mère », « incréé », fut l'organe musical et ritualisé d'une parole soufflée faisant « danser [...] l'anatomie humaine »⁶³. Ce même corps, et avec lui l'amour, sera célébré par Michel Foucault comme le lieu des utopies, à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose, ici et ailleurs : « Mon corps est toujours ailleurs, lié à tous les ailleurs du monde. [...] Il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques. [...] L'amour [...] est si proche parent de l'illusion du miroir et de la menace de la mort. Et si malgré ces deux figures périlleuses qui l'entourent, on aime tant faire l'amour, c'est parce que dans l'amour, le corps est ici. »⁶⁴

Du corps de Luca, il ne reste que sa voix — ou plutôt « ses » voix — ,

⁶². G. Luca, « gREVE GENERALe », in *La Proie s'ombre, op. cit.*, p. 45-55. A propos de « Passionnément », D. Carlat rapporte ce commentaire de Luca : « j'ai voulu que la totalité de mon univers soit parcourue et retenue dans la passion », *Gherasim Luca l'intempestif, op. cit.*, p. 286.

⁶³. A. Artaud, *Le Théâtre de la cruauté* (1947), in *Pour en finir avec le jugement de Dieu, Poésie* / Gallimard, 2003, p. 67.

⁶⁴. M. Foucault, « Le corps, lieu d'utopies », intervention dans une série d'émissions sur « l'Utopie et la littérature », France-Culture, 21 décembre 1966, in *Anthologie sonore de la pensée française par les philosophes du XXème siècle*, CD 4, Ina - Frémeaux & Associés, 2003.

gravée sur CD, « vivante », comme toute voix archivée, et sa silhouette de spectre noir sur fond blanc dans le film réalisé en 1989 par Raoul Sangla, sous le titre-manifeste *Comment s'en sortir sans sortir*, qui conservent le souvenir irremplaçable de cette transe calme que furent ses récitals, rétablissant le pouvoir oraculaire de la poésie, tanguant vertigineusement au bord d'un gouffre, dans un don total de soi à la parole et un envoûtement du souffle au bord de l'essoufflement, oscillant entre susurrements à peine audibles et cris de fureur. La langue est dans la bouche — « Les premiers livres sont les lèvres », écrivait Brisset pour résumer ses fables des origines, depuis le « couac » initial de la grenouille, dont les calembours et le discours psychotique ne sont pas sans affinités avec la langue poétique de Luca —, « théâtre de bouche », « bouche d'ombre », « bouche errante » ou « bouche du feu volcan ». Au-delà du dadaïsme, du surréalisme ou de la poésie dite sonore, cette voix discordante de Luca, avec son rire apocalyptique, si rare dans la poésie française, reste comme un aéroliithe, « un bloc d'abîme », sauvage et cruel, un « trou » dans le « tout » de la poésie, dont la parole poétique fut l'unique respiration, le seul recours, la seule et dernière tentative de survie. On écrit pour « être », ne pouvant se laisser réduire au silence, qui serait comme l'antichambre de la mort, ce que n'aura cessé de murmurer et de crier Luca, comme Louis-René des Forêts en son ostinato murmuré dans le silence : « En d'autres termes, il n'aura fait usage de la parole que pour se construire un monde vivable : qu'elle disparaisse et celui-ci cesse aussitôt de l'être. »⁶⁵

⁶⁵ L.-R. des Forêts, *Pas à pas jusqu'au dernier*, Mercure de France, 2001, p. 75.

BIBLIOGRAPHIE

I — TEXTES DE GHÉRASIM LUCA PUBLIÉS EN FRANÇAIS

- *Quantitativement aimée*, éditions de l'Oubli, Bucarest, 1944.
- *Le Vampire passif, avec une introduction sur l'objet objectivement offert*, éditions de l'Oubli, Bucarest, 1945 ; rééd. José Corti, Paris, 2001.
- *Dialectique de la dialectique*, en collaboration avec Dolfi Trost, éditions surréalistes, Bucarest, 1945.
- *Les Orgies des quanta*, éditions surréalistes, Bucarest, 1946.
- *Amphitrite, mouvements sur-thaumaturgiques et non-oedipiens*, éditions de l'Infra-Noir, Bucarest, 1947 (première publication du poème « Passionnément ») ; rééd. « La maison de verre », Paris, 1996.
- *Le Secret du vide et du plein*, éditions de l'Infra-Noir, Bucarest, 1947 ; rééd. « La maison de verre », Paris, 1996.
- *Héros-Limite*, Le Soleil Noir, Paris, 1953 ; rééd. José Corti, Paris, 1985.
- *Ce Château pressenti*, éditions Méconnaissance, Paris, 1958.
- *La Clé*, chez l'auteur, Paris, 1960.
- *L'Extrême-Occidentale*, éditions Mayer, Lausanne, 1960.
- *La Lettre*, sans mention d'édition, Paris, 1960.
- (*Au Bois Sacré de Bomarzo*), Le Parole gelate, Rome, 1960 (édition du poème « Dé-monologue »).
- *Le Sorcier Noir*, sans référence d'édition, Paris, 1962.
- *Sept Slogans ontophoniques*, éditions Brunidor, Robert Altmann, Paris, 1964.
- *Poésie élémentaire*, éditions Brunidor, Vaduz, Liechtenstein, 1966.

- *Apostroph'apocalypse*, éditions Upiglio, Milan, 1967.
- *Sisyphé géomètre*, éditions Givaudan, Paris-Genève, 1967.
- *Droit de regard sur les idées*, Brunidor, Paris, 1967.
- *Déférés devant un tribunal d'exception*, sans indication d'édition, Paris, 1968.
- *Dé-monologue*, Brunidor, Paris, 1969 (texte repris dans *Paralipomènes*).
- *La Fin du monde*, éditions Petithory, Paris, 1969.
- *Le Tourbillon qui repose*, Critique et Histoire, 1973.
- *Le Chant de la carpe*, Le Soleil Noir, Paris, 1973 ; rééd. José Corti, Paris, 1986.
- *Présence de l'imperceptible*, Franz Jacob, Châtelet ; sans date d'édition.
- *Paralipomènes*, Le Soleil Noir, Paris, 1976 ; rééd. José Corti, Paris, 1986.
- *Théâtre de bouche*, éditions Criapl'e, 1984 ; rééd. José Corti, Paris, 1987.
- *Satyre et Satrape*, éditions de la Crem, Barfleur, 1987.
- *La Proie s'ombre*, José Corti, Paris, 1991 (dernier recueil publié du vivant de l'auteur).
- *L'Inventeur de l'amour* suivi de *La Mort morte*, José Corti, Paris, 1994.
- *Le Cri*, éditions « Au fil de l'encre », Paris, 1995.
- *La Voici la voie silanxieuse*, José Corti, Paris, 1997.
- *Un Loup à travers une loupe*, José Corti, Paris, 1998.
- *Levée d'écrou*, José Corti, Paris, 2003.

Il conviendrait d'ajouter à ces textes un certain nombre de poèmes publiés dans différentes revues comme *Alge*, *La Part du sable*, *Phases*, *Edda*, *Boa*, *Réalités secrètes*, *PO&SIE*.

Mentionnons par ailleurs quelques documents annexes qui permettent

d'entendre la voix de Ghérasim Luca :

- *Ils s'absentent et se prolongent*, Paris, 1957 (microsillon).
- *Comment s'en sortir sans sortir*, récital poétique télévisé, réalisation : Raoul Sangla, Unité de programme Thierry Garrel, F.R.3 Océaniques, La Sept-F.R.3, 1988.
- *Ghérasim Luca par Ghérasim Luca*, double CD audio regroupant des enregistrements en récitals et privés, direction artistique : Nadèjda et Thierry Garrel, José Corti, 2001.

II – OUVRAGES CONSACRÉS À GHÉRASIM LUCA

- CARLAT Dominique, *Gherasim Luca l'intempestif*, José Corti, Paris, 1998.
- RAILEANU Petre, *Gherasim Luca*, collection « Les Roumains de Paris », Oxus, Paris, 2004.
- VELTER André, *Gherasim Luca, Passio passionnément*, Jean-Michel Place, Paris, 2001.

III – ARTICLES CONSACRÉS À GHÉRASIM LUCA

- ALEXANDRIAN Sarane, « Le poète sans repartir », in *Supérieur Inconnu*, octobre-décembre 1996, n° 5.
- BAILLY Jean-Christophe, « Mort de Ghérasim Luca », in *Libération*, 14 mars 1994.
- BEN JELLOUN Tahar, « Polyphonix en Amérique », in *Le Monde*, 16 novembre 1984.

- BIRGA A., « Luca (Ghérasim) - *Théâtre de bouche* », in *C.N.D.P.*, octobre 1982.
- DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1977 (références à Luca, pages 11 et 27).
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980 (commentaire du poème de Luca « Passionnément » à partir de la notion de « déterritorialisation », page 168).
- DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Minuit, Paris, 1993 (référence à Luca et au « bégaiement de la langue », pp.138-139).
- DESCAMPS Christian, « Ghérasim Luca, *Vers le non-mental* », in *Le Monde du Dimanche*, 13 septembre 1981.
- DHAINAUT Pierre, « A gorge dénouée », in *La Quinzaine littéraire*, 1-15 janvier 1977, n° 178.
- DHAINAUT Pierre, « Eros lit mythe », in *Le Puits de L'Hermite*, mars 1978, n° 39.
- DHAINAUT Pierre, « *Héros-Limite, Le Chant de la carpe, Paralipomènes* par Ghérasim Luca, José Corti (1985-1986) », in *Sud*, 16eme année, n° 63.
- GREGORI Ilina, « L'ultra-surréalisme de Gherasim Luca », in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Halbsjahrsb., 1982.
- MERCIER Luc, « L'Univers érotisé », in *Le Rameau d'or*, n° 2, Bucarest, 1995.
- MEUNIE Eric, « Après coup, Les mots dilatés de Luca », in *Libération*, 22 février 1989.
- OLIVIER (pseudonyme), « Sur quelques publications surréalistes en langue française à l'étranger », in revue *Paru*, mars 1948, n° 40.
- POP Ion, « Repères pour une histoire du surréalisme roumain », in

Mélusine, n° XI, L'Age d'Homme, 1990.

- RAILEANU Petre, « La dialectique démoniaque », in *Mélusine*, 1995.
- SABATIER Robert, « Gherasim Luca le roumain », in *La Poésie du vingtième siècle*, tome 2, Albin Michel, Paris, 1982, pp.566-567.
- SUQUET Jean, « Luca (Gherasim) - *La Proie s'ombre* », in *C.N.D.P.*, juin 1992, n° 365.
- TEIXEIRA Vincent, « L'écriture du trou dans le tout », in *Azur*, n° 4, Université de Seijō, Tokyo, Japon, mars 2003.
- TEIXEIRA Vincent, « Des écrivains de nulle part. Ces autres "français" venus d'ailleurs », in *Fukuoka University Review of Literature and Humanities*, Vol.XXXVIII No.III (n° 150), Japon, décembre 2006.
- TEIXEIRA Vincent, « Ghérasim Luca : *héros-limite* de la poésie française », in *Fukuoka University Review of Literature and Humanities*, Vol.XXXIX No.I (n° 152), Japon, juin 2007.
- VANCI-PERAHIM Marina, « Le Surréalisme en Roumanie. Un peu, beaucoup, "passionnément" », in *Opus international*, n° 123-124.
- VELTER André, « Le poète hors la loi. Gherasim Luca écrit au bord du vide », in *Le Monde*, 19 juillet 1991.
- VELTER André, « Parler apatrie », préface à Ghérasim Luca, *Héros-Limite*, Poésie-Gallimard, Paris, 2002.
- VITON Jean-Jacques, « Gherasim Luca, le sans commentaire du sens », in *Les Lettres françaises*, n° 12.
- VITON Jean-Jacques, « Gherasim Luca. Une cabale phonétique », in *Impressions du Sud*, printemps 1992.
- Anonyme, « Gherasim Luca, *Théâtre de bouche* », in *Le Monde*, 3 avril 1987.

- Anonyme, « Gherasim Luca, oiseleur de l'infini », in *Le Matin*, 6 mai 1986.
- Anonyme, « Gherasim Luca, Gilles Ehrmann. Le poète et le photographe », in *Le Monde*, 29 mai 1975.
- Collectif, Revue Bimestrielle *Poésie* 94, n° 53, « L'Amance - Charles Duits - Gherasim Luca », Maison de la Poésie, juin 1994.