

Entre verbe et silence : l' « ontophonie » de Ghérasim Luca et le mythe d'Orphée

Nicholas Hauck

L'œuvre *Orphée* (1865) de Gustave Moreau illustre une jeune fille, yeux fermés et tête baissée ; elle est en deuil. Dans ses mains elle tient soigneusement la tête d'Orphée, le poète déchu. Cette image du poète acéphale est flanquée par deux scènes secondaires : en bas et à droite deux tortues dansent ; en haut et à gauche des nymphes jouent de la musique sur des rochers. Ces deux scènes représentent ce qui précède et ce qui suit la mort d'Orphée : d'abord les tortues dansent au rythme du poète mythique, ensuite vient l'éternel chant funéraire.

Avant le mythe d'Orphée, c'est-à-dire avant les origines de la poésie, il y avait la tortue. La lyre d'Orphée fut fabriquée par Hermès à partir de la carapace d'une tortue. C'est un instrument mythique qui, dans les mains du héros, a la capacité de tout hypnotiser, même les dieux. Moreau, en représentant *deux* tortues, fait allusion au dédoublement suivant : la tortue à l'origine de la lyre d'Orphée est muette pendant sa vie mais une fois qu'elle est morte, lorsqu'elle est transformée en lyre, elle commence à chanter. C'est à travers cette première transformation, une transformation qui se renouvelle par chaque parole poétique, que la poésie et le chant animent l'inanimé. La frontière entre l'animé et l'inanimé est alors brouillées par les pouvoirs de la parole poétique. C'est ainsi que se met en place, déjà dans son origine, l'existence posthume de la poésie, soit par la renaissance métamorphique et perpétuelle du langage poétique. Les choses muettes et silencieuses sont amenées vers le domaine de la parole, à savoir le domaine du connaissable par la voie / voix du verbe poétique.

À travers la représentation visuelle, et donc muette, du mythe d'Orphée de Moreau, on reconnaît les pouvoirs légués par Orphée à la parole poétique ; des pouvoirs qui sont toujours ressentis dans la parole poétique contemporaine. Si les représentations visuelles peuvent *raconter* le mythe, il y a de la poésie contemporaine où des réanimations, voire des renouveaux de l'existence de l'expérience du poète mythique, sont en œuvre. C'est alors que le poète Ghérasim Luca (1913 – 1994) donne le nom de l' « ontophonie » à ses écrits, une façon d'être à travers la parole poétique qui met en jeu des rapports à la fois amoureux et « mortels » entre le silence et le verbe.

Cet enjeu entre le silence et le verbe au sein de la poésie, loin d'établir une division nette entre les deux, montre plutôt la complicité inhérente à ces deux modes d'existence. C'est-à-dire qu'il y a du « verbe » en tant que potentiel logé au cœur même du silence, et il y a également du silence en tant que déstabilisateur logé au cœur même du verbe. C'est ainsi que Luca écrit que le poème existe dans « 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 » (1968). Cette démarche silence-verbe constitue la spécificité du poème, car « la poésie est un 'silensophone' » dit Luca (1968). La poésie met donc en rapport ce qui est relégué au silence par la locution, la prononciation, et la sonorité, un rapport qui est construit autour de la voix du poète.

Pourtant le silence et la sonorité sont en collusion dans la poésie, et il n'y a pas que de l'animation, de la création, ou du connaissable. C'est Rilke qui, dans son éloge de l'origine de la poésie, témoigne des forces opposées en œuvre dans le chant d'Orphée :

Alors un arbre s'éleva. Ô pure élévation !
Ô chant d'Orphée ! Ô grand arbre dressée sans l'oreille !
Et tout se tut. Pourtant, au sein même de l'unanime silence
s'accomplit un nouveau recommencement, signe et métamorphose.

Des animaux de silence s'arrachèrent à la forêt,
 claire et libérée, des gîtes et des nids ;
 et il apparut alors que ni la ruse,
 ni l'angoisse ne les rendait à ce point silencieux,
 mais le désir d'entendre... (151)

Si le chant d'Orphée peut faire donner vie à ce qui était autrefois muet, il peut également calmer les bêtes sauvages, inciter les arbres à se dresser et à prêter l'oreille, et peut même suspendre les courants les plus dangereux. Bref le chant peut également *mettre en arrêt*. Le chant poétique d'Orphée a un effet englobant, mais hypnotisant ; rien n'échappe à sa sonorité à la fois *universelle* et *délirante*. En opposition avec la carapace chantante, l'Orphée de Rilke rassemble l'univers autour de lui et le rend muet ; le poète peut à la fois donner parole et rendre muet.

Sur cette ambiguïté inhérente au chant poétique, Fabrice Midal écrit qu'« à travers le poème Orphée est l'être qui restitue ce qui est là proche de nous, mais ce que nous méconnaissions » (28). Pour qu'on puisse connaître notre univers « qui est là proche de nous », il nous faut d'abord le poème et la restitution poétique. C'est donc une question de présence (« ce qui est là proche de nous »), mais qui laisse aussi entendre l'absence. Pour que l'acte de restitution soit possible, il est nécessaire qu'il y ait une absence, un manque qui précède l'acte même de restitution (poétique).¹ Outre la complicité silence-verbe au sein de la poésie, il y a donc un rapport fondamental entre *manque* et *restitution*. Ces deux rapports sont à la base de l'ambiguïté orphique ; ils sont également à la base de la parole poétique contemporaine telle qu'elle existe dans l'œuvre de Luca. La poésie habite cet espace paradoxal, doublement doublé par la présence et l'absence, et par le silence et le verbe.

Cet article propose que ces enjeux poétiques se manifestent sous le thème de l'amour. Afin d'élaborer ce propos nous examinerons d'abord l'histoire d'amour entre Orphée et Eurydice, une histoire qui joue avec cette cohabitation de la présence et de l'absence. Par la suite nous approfondirons cette analyse avec une lecture du poète roumain-français Luca, qui à travers sa parole et ses écrits montre comment l'amour se confond avec la mort.²

L'amour et la mort d'Orphée

L'histoire d'amour entre Orphée et Eurydice est un des amours le plus tragique de la mythologique occidentale. Tragique d'abord parce qu'il s'agit d'un amour qui voit sa fin dès qu'il fut reconnu : Eurydice meurt le jour même de la cérémonie des noces. Tragique une deuxième fois à cause de la quête (toujours) ratée du poète : Orphée n'a pas pu ramener Eurydice des Enfers. Deux versions de ce mythe supporteront notre analyse, celle de Virgile et celle d'Ovide.³ Dans le Livre IV des *Géorgiques*, Virgile raconte

1 Heidegger, dans son texte « l'homme habite en poète », parle du manque au sein de l'être poétique quand il écrit que « la vérité de sa parole [du poète] est confirmée de la façon la moins rassurante qu'il soit. Car une habitation ne peut être non-poétique que si l'habitation dans son être est poétique. Pour qu'un homme puisse être aveugle, il faut que normalement, d'après son être, il voie. Un morceau de bois ne peut jamais devenir aveugle. » La question pour Heidegger, qui n'est pas dissimilaire à la nôtre, est de voir si la condition de l'homme « provient d'un manque et d'une perte ou si elle est due à une surabondance et à un excès » (1958 : 224-245).

2 La ressemblance phonétique des deux énoncés « l'amour » et « la mort » est un phénomène important pour l'œuvre de Luca. À travers ces récitals, pendant lesquels il fait venir à la surface du langage l'essence oral de ses poèmes et les jeux de mots phonétiques qui en résultent, Luca met en question la valeur sémantique du langage, et de là substitue à la représentation visuelle une ontologie de la parole poétique.

3 Il existe plusieurs versions de ce mythe et chacune raconte l'épisode d'Eurydice et le serpent de façon différente. Au XVII^e siècle par exemple – nous pensons notamment à l'opéra de Monteverdi – Eurydice est mordue par le serpent en guise de punition pour avoir trop fêté. Nous nous baserons ici surtout sur la version de Virgile et celle d'Ovide. Autre variante : la raison pour laquelle Orphée se retourne pour regarder Eurydice

comment Eurydice se baigne au bord d'une rivière où Aristée la guette, comme il le fait chaque fois qu'elle descend vers la rive. Ce jour-là, le jour de la cérémonie des noces des amants, Aristée ne peut plus se restreindre ; il sort de sa cachette et avance vers l'épouse. Eurydice, effrayée, s'enfuit dans la forêt vers sa mort : « en se précipitant près du fleuve pour te [Aristée] fuir, la jeune femme ne vit pas devant elle, dans l'herbe haute, un énorme serpent qui logeait sur la rive ; elle allait en mourir » (341). En apprenant la mort de son amante, Orphée devient inconsolable, et « pour apaiser sur la lyre sonore son douloureux amour, il te chantait, douce épouse, seul sur le rivage désolé, il te chantait quand venait le jour, il te chantait quand le jour mourait » (341). En chantant l'amour pour son amante ainsi que la mort de son amante, Orphée réussit à tout séduire, même « les cœurs de pierre et le cœur des pierres » (Midal 21).

Pourtant Orphée ne veut pas venger la mort de son amante, et au lieu de prendre la route de la vengeance, il choisit une route impossible : il décide de descendre aux Enfers pour ramener Eurydice. Comme le raconte Ovide, « après l'avoir abondamment pleurée sur terre, le poète du Rhodope, voulant aussi se risquer chez les ombres, osa, par la porte de Ténare, descendre jusqu'au Styx » (*Métamorphoses* 395). Toujours doué de son chant séduisant, Orphée arrive à la rivière Styx et réussit à convaincre Charon de l'emmener de l'autre côté. Par la suite, il réussit à convaincre Cerbère, qui « garda sa triple gueule bée, » de lui permettre l'accès aux Enfers (*Géorgiques* 343). Finalement « ni l'épouse royale ni celui qui gouverne les profondeurs n'ont la force de dire non à sa prière ; ils appellent Eurydice qui se trouvait parmi les ombres nouvelles, et elle s'avance d'un pas lent du fait de sa blessure » (*Métamorphoses* 397). Grâce à la parole poétique, Orphée retrouve son amour ; inspiré d'un amour profond, le chant poétique a pu renverser les effets de la mort.

Cependant une condition est imposée aux amants lors de leur sortie des Enfers : Eurydice doit suivre Orphée et ce dernier ne peut se retourner pour regarder son amante avant d'avoir franchi le seuil du monde des vivants. Tout se passe bien jusqu'à ce qu'ils atteignent le seuil :

Au milieu d'un profond silence ils prennent un chemin en pente, abrupt, obscur, enveloppé par un épais brouillard. Ils n'étaient plus très loin du bord supérieur de la terre ; là, dans la peur de la perdre et dans le désir fou de la voir, l'amant tourna les yeux : sur-le-champ, elle fut tirée en arrière et, lui tendant les bras, la malheureuse luttait pour retrouver l'étreinte, mais elle ne saisit que l'inconsistance de l'air. (*Métamorphoses* 397)

Le regard, voire le *visuel*, fait rompre tout ce que la parole poétique a pu accomplir.

Après sa quête ratée pour sauver Eurydice, Orphée mène une vie absolument misérable : « La passion, la douleur, et les larmes furent les aliments de son cœur » (*Métamorphoses* 399), et « aucun amour, aucun hymen ne purent toucher son cœur » (*Géorgiques* 345). Son chant ne réussit plus à séduire ni les animaux, ni les plantes, ni quoi que ce soit au monde ; en outre, ses chants de deuil et de douleur commencent à être insupportables pour tous ceux qui les entendent. Sans la possibilité de l'amour, la poésie perd son élan vital et se trahit en devenant un bruit vide, voire un silence.

au seuil des Enfers. Chez Ovide c'est une folie qui surprend Orphée au moment où il jette son regard en arrière vers son amante ; chez Virgile, c'est pour s'assurer que les dieux garderont leur promesse. Comme le note Brunel, lors de la deuxième mort de l'épouse, « L'Eurydice de Virgile proteste, l'Eurydice d'Ovide, qui avait tendu les bras vers Orphée, y voit un miracle d'amour plus important que le comble des misères. » Pour un compte-rendu compréhensif des interprétations du mythe d'Orphée, voir Brunel (1988 : 1129-1139). L'existence même de ces variantes dans le mythe supporte un des arguments de notre texte, à savoir que la métamorphose des interprétations littéraires est essentielle à la connaissance. La question à poser n'est pas « quelle est la meilleure version du mythe ? », mais plutôt « que pouvons nous apprendre de telle ou telle culture qui réécrit (et par là récrée sa propre définition d'elle-même) le mythe de telle ou telle façon ? ».

La vie et la mort sont donc mêlées par l'amour et les deux amants sont condamnés « l'un du côté de la mort, l'autre du côté de la vie » (Brunel 1136). Sans l'élan de son chant, Orphée devient victime de son propre malheur, victime de son propre chant, et il fut sacrifié :

[...] les femmes des Cicones,
une nuit, au cours d'orgies sacrés en l'honneur de Bacchus
lacérèrent le jeune homme et dispersèrent ses membres au loin dans les
champs.
Alors même que la tête arrachée à sa nuque de marbre,
emportée dans le courant de l'Hèbre Éagrien, tournoyait
au milieu des flots, d'elle-même la vois, la langue déjà froide appelaient
« Eurydice » ;
« Ah ! malheureuse Eurydice », et son âme fuyait dans cet appel
et tout au long du fleuve le rivage en écho redisait « Eurydice »
(*Géorgiques* 347).

La poésie, en deuil depuis ses origines, devient insupportable même si la voix d'Orphée continue à chanter le nom de son amante. C'est ce chant du corps perdu qui est légué à la poésie. Orphée doit mourir d'une mort violente pour que son corps soit déchiré et pour que sa tête puisse continuer à chanter la poésie. Depuis ses origines, la poésie est une lutte. Non pas une lutte *contre* la violence, mais davantage l'habitation de l'espace violent de la lutte. Cette lutte de la poésie vise à refaire les choses une fois que la violence est déclenchée. Parce qu'elle *habite* la lutte, chaque effort de reconstitution poétique engendre de nouveau une autre violence. C'est une lutte pour reconstituer et recontextualiser le corps d'Orphée ; pour reconstituer à la fois le corps de l'amant et le corps de l'aimée. La poésie est construite autour de cette lutte, à la fois amoureuse, mortelle, et violente, car on ne peut nier l'amour et la motivation amoureuse qui précède la propagation et la diffusion du chant poétique d'Orphée.

C'est ainsi que le poète devient l'éternel amoureux à la recherche de l'objet aimé. Mais parce que « l'unité première s'est déchirée [...] Le poète ne peut l'appréhender qu'au travers des divers visages qu'il lui substitue » (Midal 89). Un « visage » donc pour chaque poète, un visage qui supprime la présence et le poème originel. La poésie ne peut pas rétablir ce qui a été une fois présent. Elle devient ainsi une quête luttant, une quête qui se connaît déjà inachevable, mais qui ne peut faire autrement. Elle est un amour qui est toujours consciente de sa propre mort, où « se tissent alors ensemble l'amour et la mort, la traversée de l'un et de l'autre, l'un par l'autre » (Midal 33).

Les limites de l'amour, les limites de la mort, et l'oralité chez Luca

Avec ces remarques préliminaires au sujet du mythe d'Orphée et Eurydice, regardons les écrits et la vie du poète Ghérasim Luca. Roumain d'origine, Luca participe à plusieurs groupes littéraires dans les années 1930 et 1940 à Bucarest, où il s'installe en tant que chef des surréalistes roumains, en contact régulier avec les surréalistes de Paris et d'ailleurs. Au début de sa vie littéraire, il écrit seulement en roumain, notamment un texte qui s'appelle *La dialectique de la dialectique*, un manifeste adressé aux surréalistes internationaux, qu'il rédige en 1945 avec son ami Dolfi Trost. La même année une première publication littéraire voit le jour qui rassemble deux textes, *L'Inventeur de l'amour* et *La Mort morte*. Cette période dans sa vie fut marquée par une atmosphère hermétiquement close. Selon les archives et les revues littéraires de l'époque, pendant la période de la guerre, tout contact avec les groupes littéraires hors des frontières roumaines était inexistant. Le manifeste qui était « adressé au mouvement international

surréaliste » ainsi que les textes *L'Inventeur de l'amour* et *La Mort morte* ont été écrits dans une sorte d'isolement intellectuel.⁴

Le parcours, ou l'existence littéraire, de cette première publication (*L'Inventeur de l'amour* et *La Mort morte*) s'avère pertinent à nos enquêtes mythiques soulignées ci-dessus, car Luca réécrit – ou traduit, ou reconstitue – ce livre en français en 1994, quelques mois avant sa mort. Le texte *La Mort morte* présente des tentatives de suicide imaginaires et le vertige créateur qui résulte de ces tentatives. Le parcours est donc le suivant : première version écrite en roumain en 1945, déterritorialisation du poète en 1952, deuxième version du texte en français en 1994. Le parcours commence avec une interrogation poétique du suicide dans la langue maternelle du poète, suivie d'un exil de cette langue ; il s'intéresse par la suite de nouveau au thème du suicide, mais dans sa nouvelle langue adoptée, et peu après se suicide au centre culturel de cette langue.⁵

Avec ce parcours à l'esprit, regardons quelques extraits du texte *L'inventeur de l'amour*. Le texte ouvre avec les vers suivants :

D'une tempe à l'autre
Le sang de mon suicide virtuel
s'écoule
noir, vitriolant et silencieux
Comme si je m'étais réellement suicidé (7)

Dès le début du poème Luca crée un espace qui met en question la stabilité de la frontière entre la vie et la mort. Certes, il s'agit d'un espace vivant, mais où le témoin de la mort et du suicide – le sang – s'écoule dans un silence opaque. On se retrouve alors dans un espace quasi-virtuel, à la fois au-dessous et au-dessus du soi-disant réel, où il y a du mouvement, mais le mouvement silencieux et fluide de la trace de la vie organique, soit le mouvement du sang.

Dans cet espace essentiel et muet « tout doit être réinventé », continue Luca :

il n'y a plus rien au monde
même pas les choses dont on ne peut pas se passer
dont il semble
que dépend notre existence
même pas l'aimée
cette suprême certitude (11-12)

On peut lire ces premiers vers comme une réécriture de certains éléments du mythe d'Orphée : même l'aimée, « cette suprême certitude », doit être réinventée après l'avènement de la mort, réinventée par la voix poétique. Pourtant cette tâche de réinvention ne peut pas être une réanimation complète, c'est-à-dire que l'héritage poétique d'Orphée ne nous dit pas de recréer la figure de l'aimée, mais il ordonne plutôt à celui qui entend les chuchotements orphiques de réinventer le monde, de réinventer l'amour même. On est appelé à chanter le silence et on est invité à naviguer la présence ambiguë de ce monde où « il n'y a plus rien ».

En outre, on se souvient qu'après son échec aux enfers, Orphée perd le pouvoir émouvant de sa parole poétique. Sans l'amour inconditionnel – un amour pour lequel on traverse les Enfers – les objets ne sont plus susceptibles à la parole de la poésie. C'est alors qu'on lit que :

Rien ne me fera croire
que l'amour peut être autre chose

4 On ne mentionne que ces trois textes, car ils sont les plus pertinents à notre analyse. Pour une bio- et bibliographie détaillées, voir Răileanu (2004).

5 Le 9 février 1994, Ghérasim Luca s'est suicidé en de jetant dans la Seine.

qu'une entrée mortelle
 dans le merveilleux
 dans ses dangers lascifs
 dans ses souterrains aphrodisiaques
 chaotique
 où le jamais rencontré et le jamais vu
 ont le caractère courant
 d'une suprême continue (L'*Inventeur* 44-45)

Cette recherche amoureuse, cette « entrée mortelle dans le merveilleux », permet, de façon paradoxale, l'*apparition* du « jamais vu », doublement paradoxale à cause de son enveloppement par le silence. S'établit alors une autre frontière virtuelle entre le « voir » et l'« entendre », entre ce qui se laisse apparaître à la vue et ce qui se laisse entendre à l'oreille. Cette frontière-limite se manifeste ailleurs comme la limite entre la vie et la mort ; la parole poétique d'amour de Luca réinvente tout et offre la possibilité d'une réanimation vivante. Chez le poète cette expérience des frontières peut donner à la fois un aperçu des différences entre le visuel et l'oral, tout en montrant ce point fugace où ils se conjuguent. D'après Dominique Carlat, « l'oralité et l'écriture, » chez Luca, « cessent d'être perçues contradictoirement : elles sont les témoignages concordants d'un dépassement imaginaire de la mortalité » (257). La conjugaison poétique de l'écrit avec l'oral, une conjugaison à la fois amoureuse et mortelle, est ce lieu précaire d'où toute valeur surgit :

cette entrée à vie et à mort
 dans le merveilleux
 est pour moi le point névralgique
 de l'existence
 le point limite à partir duquel la vie
 commence à valoir le peine d'être vécue (L'*Inventeur* 45)

On a vu l'importance du concept de la limite dans le mythe d'Orphée et Eurydice ; tout se passe bien, jusqu'à ce que les deux amants atteignent le seuil. Dans le mythe, c'est le *chant* d'Orphée qui donne accès à l'inaccessible, mais une fois cet inaccessible atteint, *le silence règne*. Au point limite, quand le chant ne suffit plus, Orphée se tourne pour regarder l'aimée. L'enjeu entre l'absence et la présence du *chant* permet le possible, mais le *regard* change tout, le regard *interdit*. Ce qui était invisible mais permis par le couple chant délirant / silence, devient tout d'un coup visible, et *impossible à jamais*. Dans ces enjeux Orphée réussit à franchir la limite de la vie et réussit à entrer le monde des morts avec l'aide de son chant poétique, mais il ne peut ramener avec lui ce qu'il a vu de l'autre côté de la limite : Eurydice ne peut revenir. Il y a donc un aspect *oral* qui peut franchir les limites de la vie, les limites du monde quotidien et du vivant, pour entrer au monde que l'on n'a pas l'habitude de connaître. Mais si ces connaissances deviennent visuelles, elles seront à jamais inaccessibles. Ce que l'oralité découvre au-delà des limites, ce que le chant poétique nous laisse découvrir, ne peut pas être ramené si cette découverte devient autre qu'une découverte orale. L'oralité du chant poétique offre quelque chose qui autrement serait impossible par d'autres moyens de connaissance.

Une réponse « ontophonique »

Le poème *Auto-détermination* de Luca fait venir à la surface du langage l'enjeu fondamental entre l'oral et l'écrit. C'est-à-dire que le poème témoigne du rapport précaire et dangereux – dangereux car susceptible à la perte irrévocable – de l'enjeu poétique. Dans ce poème on reconnaît *les différences fondamentales* entre l'oral et l'écrit, même si les deux proviennent d'*une seule et même source*.

la manière de
 la manière de ma de maman
 la manière de maman de s'asseoir
 sa manie de s'asseoir sans moi
 sa manie de soie sa manière de oie
 oie oie oie le soir
 de s'asseoir le soir sans moi
 la manie de la manière chez maman
 la manie de soi
 le soir là
 de s'asseoir là
 de s'asseoir oui ! de s'asseoir non ! le soir là
 là où la manière de s'asseoir chez soi sans moi
 s'asseoir à la manière de
 à la manière d'une oie en soie
 elle est la soie en soi oui ! oui et non !
 la manie et la manière de maman de s'asseoir chez soi
 s'asseoir chez soi chérie ! chez soi et toute seule chérie !
 le soir à la manière d'un cheval
 s'asseoir à la manière d'un cheval et d'un loup
 d'un châte-loup ô chérie !
 ô ma chaloupe de soie ! ô ! oui ! s'asseoir non !
 s'asseoir le soir et toute seule chez soi ô !
 non et non !
 manière de s'asseoir sans moi chez soi
 sans moi sans chez ô chérie !
 c'est une manière chérie !
 une manière de
 une manière de la manière de
 manière de s'asseoir chez soi sans chaise
 s'asseoir s'asseoir sans chaise c'est ça !
 c'est une manière de s'asseoir sans chaise (*L'Inventeur*, 45-46)

On remarque dans ce poème l'effet de bégaiement que le texte produit, un bégaiement à partir duquel on ressent les fissures s'ouvrir dans le langage – des pauses dans le fonctionnement sémantique du langage. Ce sont des moments où on n'a plus recours à un discours fluide qui donnerait un sens au monde. Au lieu d'un accès direct au monde à travers un langage qui suit les règles de la sémantique, l'oralité de ce poème offre un aperçu de quelque chose autrement inaccessible. On ne peut appeler cet « autre » la réalité des choses, car les répétitions et les tics vides qui s'interposent dans le langage nous révèlent cette partie de l'existence qu'un langage non-oral et visuel – celui de la métaphore – laisse de côté. Le fait que ce poème est *écrit*, mais visant une performance *orale* témoigne de l'importance du chant poétique au sien de l'œuvre de Luca ; un langage oral à partir duquel le poète vise à créer et ensuite à habiter un « autre » monde.

Luca avait un grand intérêt pour les récitals, et ceux-ci révèlent la tension inhérente à toute création langagière, qui est la tension entre le silence et le verbe. Si le silence est ce qui précède la création langagière et le verbe, ce qui interrompt ce silence, ce poème (et des autres textes et récitals de Luca) crée une autre version du « mythe » de la création. Le poème *Auto-détermination* souligne le fait que la relation entre la parole verbale et la menace du silence n'est pas aussi nette qu'on aimerait le prétendre. Luca met en œuvre cette menace, mais en brouillant la suite logique de la cause et de la conséquence : seulement à travers l'énoncé verbal peut-on parvenir à « entendre » le

silence. De plus ce silence est un silence différé à cause du caractère staccato et hésitant de son langage poétique. Différé dans le sens d'un lapsé au plan temporel et au plan de la signification, un lapsé où le verbe, bien que temporairement, devient silence.

L'« ontophonie » de Luca est donc un processus par lequel un nouvel espace d'existence surgit à travers la sonorité poétique. C'est une enquête sonore et langagière des limites physiques de la vie et de la mort, soutenue par un amour vital. L'existence dès lors « phonique » ouvre le monde des morts, réanime l'espace de la vie, et jouit d'un amour illimité.

Conclusion

Le mythe d'Orphée et Eurydice présente un chant originel et amoureux qui est interrompu d'abord par le regard non-restreint (et sans limites) d'Aristée et ensuite par le regard muet d'Orphée. C'est ainsi qu'une suite est établie : la mort d'Orphée est nécessaire pour que la poésie puisse se répandre ; Orphée est mort parce qu'il n'a pas pu se défendre avec ses chants après la deuxième mort d'Eurydice. Mais Eurydice est morte, elle, à cause de l'auto-dévoilement du voyeur : si Aristée était resté dans les buissons, l'histoire n'aurait pas eu lieu. C'est la violence du *regard silencieux* et l'enjeu de ce regard qui fait répondre et qui répond au chant poétique – un chant qui cherche à jamais le retour au silence de l'amour / la mort. L'oralité poétique transforme la « réalité » au fur et à mesure que cette recherche s'effectue :

Libérer 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 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 (*L'Inventeur*, 43)

Cette ouverture ontophonique du mot, similaire à l'ouverture des Enfers par le chant d'Orphée, permet au poème, quoique pour un bref instant, de suivre sa quête de redéfinition des limites entre l'amour, la vie et la mort.

Université de Toronto

OUVRAGES CITÉS

- Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires* ; Paris : Éditions du Rocher, 1988.
- Carlat, Dominique. « Le tangage de la voix chez Ghérasim Luca ». *Voix et création au XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 1997.
- Heidegger, Martin. « ... l'homme habite en poète... ». *Essais et conférences*. trad. A Préau. Paris : Gallimard, 1958.
- Luca, Ghérasim. *L'Inventeur de l'amour* (suivi de *La Mort morte*). Paris : José Corti, 1994 [1945].
- . *Héros-Limite* (1953). Paris : José Corti, 1985.
- . « Introduction à un récital » [Lichtenstein, 1968] ; <http://www.jose-corti.fr/auteursfrancais/luca.html>.
- Midal, Fabrice. *Pourquoi la poésie?* Paris : Pocket, 2010.
- Ovide. *Métamorphoses*. trad. Danièle Robert. Paris : Actes Sud, 2001.
- Răileanu, Petre. *Gherasim Luca, Les Étrangers de Paris*. Escalquens : Oxus, 2004.
- Rilke, Rainer Maria. *Sonnets à Orphée*. trad. J.-F. Angelloz. Paris : Flammarion, 1992.
- Virgile. *Géorgiques*. trad. Alain Michel, Jeanne Dion, et Philippe Heuzé. Paris : Imprimerie Nationale, 1997.