

Gherasim Luca : la langue aux blancs

Raphaël Sigal

Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs.

Mallarmé, *Crise de vers*

Dans un texte inédit, intitulé *Introduction à un récital*¹, Gherasim Luca donne de précieuses indications pour comprendre le projet qui sous-tend son œuvre. Il note que sa poésie ne peut se saisir hors de son expression orale, de sa projection hors de la page, du trajet corps-à-corps à laquelle elle est destinée :

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 dans un langage conceptuel. Dans ce langage, qui sert à désigner les 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 englué 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 de poésie me semble faussé. Je préfère peut-être « ontophonie ».

Le parcours que dessine sa réflexion s'ancre dans un refus du « langage visuel ». Il entend par là un langage pratique, de convention, appartenant au domaine du dictionnaire – le champ des signifiants et des signifiés. Il oppose à ce langage référentiel de « description passive » un langage conceptuel de « créaction ». Par ce néologisme, il entend renouveler le rapport du langage aux objets. Créer c'est agir, c'est-à-dire, en un sens, détruire : l'action « brise la forme » des mots, libérant la sonorité, et avec elle un monde souterrain de « secrets endormis », de significations latentes en attente d'être révélées. En donnant à réentendre la langue, il plonge son auditeur dans « un monde de vibrations », et le fait participer à un arrachement existentiel : « chaque mot devient un signal ». La révélation de la part d'inouï contenue dans les mots et la langue ouvre à une nouvelle expérience du réel. En ce sens le signal se situe au-delà de la signification, hors de la logique linéaire du logos. Tel est le sens profond d'un art qu'il envisage comme « ontophonie » : il met en place une réflexion sur le rapport du langage et de ses sons au monde. Luca est ainsi, selon le mot de Deleuze, « un étranger dans sa propre langue » (1993 : 138). Par son travail sur les mots, il « étrange » le réel, le rend méconnaissable, y sème un *Unheimlich*. Chaque fois, ses poèmes redistribuent les cartes.

Un détour par sa biographie éclaire cet aspect de son œuvre. Gherasim Luca, de son vrai nom Zalman Locker, naît en 1913 à Bucarest dans un milieu juif ashkénaze. Il se trouve très tôt en contact avec de nombreuses langues et apprend, outre le yiddish et le roumain, le français et l'allemand. Il vit toute sa vie sous le signe des voyages et de l'exil, ballotté par les remous de l'Histoire. Il participe très tôt à de nombreuses revues d'avant-garde, et se lie dans les années 1930 avec les surréalistes roumains. Il voyage alors à Paris

1 Publié par André Velter dans « Parler apatriote », en préface à Gherasim Luca. *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes* (2001 : XI-XII).

mais la Seconde Guerre mondiale le contraint à retourner en Roumanie et à s'y cacher pour survivre. Il s'envole pour la Palestine après la guerre, seul moyen – ô combien ironique pour cet « étranger » comme il aimait à se définir – d'échapper à la censure communiste qui sévit dans sa terre natale à partir du milieu des années 1940. Il revient alors s'établir en France de manière définitive quelques années plus tard et y meurt, suicidé, en 1994.

Un événement décisif intervient au cours de l'année 1941, alors qu'il est caché en Roumanie pour fuir le nazisme. Il commence à écrire en français. Lui qui n'aura de cesse de répéter qu'il habite *dans* la langue s'arrache ainsi au terroir linguistique. Cet « exil linguistique », comme il l'appelle, est lié à une pratique poétique qu'il souhaite « non-œdipienne », théorisée en 1945 dans *L'Inventeur de l'amour, La Mort morte* et dans un *Manifeste non-œdipien* perdu depuis.² *L'Inventeur de l'amour* propose, en un long monologue, une libération de la condition œdipienne en mettant en scène l'exacerbation du désir pour le corps féminin :

Depuis quelques milliers d'années
on propage
comme une épidémie obscurantiste
l'homme axiomatique : Œdipe
[...]
Je déteste cet enfant naturel d'Œdipe
je hais et refuse sa biologie fixe
[...]
De cette position non-œdipienne
devant l'existence
je regarde d'un œil maléfique et noir
j'écoute d'une oreille non acoustique
je touche d'une main insensible
artificielle, inventée
la cuisse de cette femme
dont je ne retiens ni le parfum
ni le velours — ces attractions constantes
de son corps magnifique — mais l'étincelle
électrique, les étoiles filantes de son corps (13-15)

La civilisation européenne y apparaît contaminée par ce que l'on pourrait appeler un œdipianisme sans réserve, fixée dans un axiome absolu qu'il faut transgresser, détester, haïr et refuser. La poésie naît alors « de cette position non-œdipienne / devant l'existence », elle procède d'une invention de soi : la découverte d'une parole qui passe par l'arrachement du corps à la langue maternelle. Le corps du poète, « machine désirante » attirée par le corps de la femme, s'arrache à la « biologie fixe ». Il est remis en branle par la rencontre de l'autre : telle est sa position.

Luca envisage cet arrachement en termes d'*équilibre* — « Je m'accroche à mon propre déséquilibre » (9), de *déplacements* — « Je suis obligé d'inventer / une façon de me déplacer / de respirer / d'exister » (9), de *courants* et de *surfaces* — « autant de courants favorables / qui font affleurer à la surface de l'eau / cette tête de ténèbres » (52). *Position, équilibre, déplacement, surface* : une cartographie libidinale se dessine en creux au fil du poème qui procède d'un déracinement. Il s'agit pour le poète d'ouvrir par son activité poétique un nouveau temps dans le temps, d'investir la déchirure du temps

2 *L'Inventeur de l'amour* et *La Mort morte* sont réunis dans une publication posthume (Luca, 1994). De façon significative, Gherasim Luca destinait au public cette découverte tardive de ces « épopées non-œdipiennes » qui irriguent la totalité de l'œuvre poétique.

historique afin de se soustraire à l'événementialité trop imposante d'une vie sans cesse déplacée. Là se profile le destin de Luca qui, d'exil en exil, choisit finalement une a-patrie, hors histoire et hors géographie, ou plutôt qui est à elle-même sa propre histoire et sa propre géographie. Or, toujours dans les termes de Deleuze :

Une conception cartographique est très distincte de la conception archéologique de la psychanalyse. [...] Les cartes se superposent de telle manière que chacune trouve un remaniement dans la suivante, au lieu d'une origine dans les précédentes : d'une carte à l'autre, il ne s'agit pas de la recherche d'une origine, mais d'une évaluation des déplacements. (83-84)

Ainsi de la poésie de Luca, exilé de l'histoire, exilé de la géographie, de la religion, exilé de la langue. Le territoire de Luca, c'est le livre. Au liquide amniotique se substitue la liquidité de la page, une surface sur laquelle les mots se propagent comme des ondes : « dans le monde des rêves où j'aime à me mouvoir le celluloïd est de chair et le papier est d'eau » (Luca, *Le vampire passif* 30). « Le monde des rêves », un monde tissé de symboles, prend le pas sur le monde naturel et biologique, il s'y superpose jusqu'à l'engloutir. S'affranchissant de sa langue maternelle, il se libère de l'espace et du temps. Il produit une poésie hors espace et hors temps, écrite sur un « papier d'eau » à la surface duquel les signifiants flottent désamarrés.

A cet égard, Luca suit une trajectoire diamétralement opposée à celle de Paul Celan³. Pour Celan, il n'est pas d'autre choix de langue poétique que l'allemand, précisément parce que l'allemand est sa langue maternelle, la seule qui puisse dire la déchirure traumatique de l'histoire qu'il porte en lui. Bien qu'elle soit la langue de ses bourreaux, la langue allemande n'en demeure pas moins celle de son être-au-monde, « le territoire à la trace non-trompeuse ».⁴ Il retrouve ainsi, au contraire de Luca, le sein d'une expression poétique maternelle et œdipienne.

Leurs attitudes respectives à l'égard de la langue traduisent parfaitement cette opposition symétrique : alors que Luca dissèque la langue et la hache, Celan, lui, forme dans sa poésie des mots par allongements. Il faut avoir recours à l'allemand pour voir cela :

Mondspiel Steilwand. Hinab.
Atemgeflecktes Geleucht. Strichweise Blut.
Wölkende Seele, noch einmal gestalnah.
Zehnfingerschatten – verklammert.⁵

Le choix de l'allemand semble être intimement lié chez Celan à la possibilité de former des mots par conglomération, aux infinies possibilités de « la configuration nette » (*gestalnah*), un langage qui se forme par addition, tandis que Luca retrouve au contraire dans le français une « âme se dissipant en formation nuageuse » :

Enjeu purulent tue santé
« je »
en « jeu » pur « u » lent (« tu » sans « t »)
« jeu » sans « u » (ni « t »)
sans « je » ni « tu »
(« Paralipomènes », *Héros-Limite* 268)

3 Notons ici que Luca et Celan se connaissaient bien. Nés dans la même région de Bucovine, ils se retrouvent à Paris dans les années 1960 et deviennent amis. Ils se suicident tous deux en se jetant dans la Seine, à vingt ans d'écart.

4 Extrait du poème « Strette » (Celan 1990).

5 « Falaise miroir de lune. Chute. / Lueur tachée de souffle. Sang éparé sur zones étroites. / Âme se dissipant en formation nuageuse, une fois encore proche de la configuration nette. Ombre décadigitale – position crispée. »

Les tentatives poétiques de Celan et Luca relèvent pourtant bien d'une même démarche et disent d'une part la déchirure du temps historique – dont la Shoah constitue évidemment le spectre essentiel – et s'inscrivent d'autre part dans cette brèche qu'ils ouvrent et par laquelle leur poésie tente d'échapper à l'Histoire. Ils ouvrent par leur écriture une dimension parallèle qui forme un refuge loin du monde tout en étant un miroir de ce monde. Celan étire le langage et le fait tendre vers l'indicible dont le spectre plane toujours sur ses poèmes. « Sa poétique se fonde là : donner le sens à la parole (en allemand : l'éclairer), c'est creuser son néant, "donner son ombre". »⁶ Dans l'œuvre de Luca, au contraire, l'indicible émerge des profondeurs des hachures de la langue ; il « déterritorialise » le « territoire à la trace non-trompeuse », il introduit un doute dans la trace, la falsifie, la coupe de toute possibilité d'archéologie.

En cela, l'œuvre « non-œdipienne » de Luca présente de très nombreuses affinités avec la pensée de Deleuze, qui lui vouait d'ailleurs une passion sans bornes. Son ouvrage de 1993, *Critique et clinique*, examine le langage et la langue en termes de zones et de limites. Son analyse porte sur des écrivains qui « inventent dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. [Qui] mettent à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques » (9). Ces écrivains, selon lui, découvrent des « lignes de fuite », des « lignes de sorcière » qui permettent de bouleverser l'ordre préétabli, d'échapper aux territoires grammaticaux et syntaxiques de la langue. Il y dresse une cartographie des dehors de la langue :

L'écriture est inséparable du devenir [...] Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus distinguer d'une : femme, d'un animal ou d'une molécule : non pas imprécis ni généraux, mais imprévus, non-préexistants. (11)

Il offre une perspective lumineuse sur l'attitude de Luca vis-à-vis de la langue. Car c'est précisément ce trajet du *devenir* qu'effectue, que désigne et qu'incarne tout à la fois la poésie de Luca. De son propre aveu, la poésie n'est pas pour lui une « affaire de langage » ; elle est un « exercice de langage », c'est-à-dire *absolument* autre chose : elle touche à la modification du tissu de la représentation (la référentialité) et au bouleversement de notre inscription dans ce tissu – « identification, imitation, Mimésis ». Elle est donc à envisager en termes de zones et de limites. Il est lui-même le « héros-limite » éponyme de son poème publié en 1953 qui le fit connaître au public français. Un héros qui communique et transmet sa position et son déséquilibre.

Cette transmission, cette contamination devrait-on dire, s'effectue par le truchement de deux figures autour desquelles se fait et se défait sa poésie : le bégaiement et la répétition. Luca répète et bégaye systématiquement ; il répète en bégayant, bégaye en répétant :

« 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 le vidant, vidant, dans le vidant vide et vidé, la vie dans, dans, pour une vie dans la vie. (« Héros-Limite », *Héros-Limite* 15)

Le bégaiement met à mal les règles normatives de la langue, syntaxe et grammaire. Il défigure, met à sac, met en saccades, un « bon usage » de la langue œdipien et restrictif.

6 Préface au recueil de Celan (1998).

Il perturbe les rapports entre l'univers poétique et le monde sensible en décomposant ce dernier. Luca inventorie toutes les formes visuelles et sonores contenues dans les mots, déploie toutes leurs potentialités anagrammatiques. L'exploration du « monde des rêves » passe par le détail de ses possibilités :

le vide vidé de son vide c'est le plein
 le vide rempli de son vide c'est le vide
 le vide rempli de son plein c'est le vide
 le plein vidé de son plein c'est le plein
 le plein vidé de son vide c'est le plein
 le vide vidé de son plein c'est le vide
 le plein rempli de son plein c'est le plein

(« Autres secrets du vide et du plein », *Héros limite* 47)

Là, Luca procède au brouillage des frontières entre deux principes contraires. « Plein » et « vide » s'unissent en une taxonomie inextricable, résultat d'une perturbation des rapports entre son univers poétique et le monde sensible. Comme le note Dominique Carlat, sa poétique repose sur l'« abandon de toute causalité. Les mots s'entremêlent et s'entrecourent sans qu'il demeure possible d'établir une relation efficiente gouvernant ces variations » (1998 : 279). En cela, le bégaiement signifie la diffraction des identités, l'éclatement d'une « langue qui nomme des noms ». ⁷ Des interstices creusés par la répétition naît ainsi une « zone d'indistinction » :

On dirait plutôt qu'une *zone d'indistinction, d'indiscernabilité, d'ambiguïté*, s'établit entre deux termes [...] non pas une similitude, mais un glissement, un voisinage extrême, une contiguïté absolue ; non pas une filiation naturelle, mais une alliance contre-nature. C'est une zone « hyperboréenne », « arctique ». (Deleuze 100)

Inlassablement répétés et reconfigurés, les termes deviennent méconnaissables, ils deviennent de pures images acoustiques, des signifiants flottants, toujours en attente d'être resémantisés. Les mots sont pris « dans les circonvolutions d'une langue incessamment re-parcourue » (Carlat 32). L'œuvre construit un système, un tissu organique où le mot, à force d'être répété et déformé, tue la chose. Gherasim Luca déstabilise et désarticule le langage. Il le désassocie du réel, creusant des zones d'indétermination par sa virtuosité à démembrer les syntagmes. Par cette « morphologie de la métamorphose » qui irrigue toute son œuvre, il perturbe les rapports entre l'univers poétique et le monde sensible. Le mot est décomposé, travaillé par ses états intermédiaires. Ainsi Luca dessine un espace liminal de désenchevêtrement :

La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors : elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles. Aussi y a-t-il une peinture et une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots. (Deleuze 9)

Il s'agit de faire résonner la parole comme la membrane d'un tambour, de la démembrer en sons et silences. Le début du célèbre poème de Luca « Passionnément », lieu de son bégaiement poétique par excellence, illustre parfaitement l'« alliance contre-nature » qui se joue au sein des signes autour desquels se construit sa poésie. On y lit et entend la tension vers un au-delà de la langue — l'image d'un poing cognant sur la table qui doit percer et forcer le langage :

⁷ Pour reprendre une expression de Walter Benjamin dans « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916), dans *Mythe et violence* (1971).

pas pas paspaspas pas
 pasppas ppas pas paspas
 le pas pas le faux pas le pas
 paspaspas 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 passe

(« Passionnement » dans *Héros-limite...*, 169)

Luca mystifie le mot et traite la parole sur un mode incantatoire. Il entasse les mots les uns sur les autres et déplie dans ses poèmes cette accumulation. La langue est découpée, hachée, assemblée, démontée et remontée. Les mécanismes de répétition tendent à faire émerger des purs signifiants⁸, des surfaces plastiques, une peau de langage. Et le lecteur devient dans ce mouvement spectateur et auditeur de l'écrit : au même titre que l'observateur qui, ayant pénétré la profondeur d'un tableau, se sent regardé par lui, nous pouvons nous sentir lus par ces poèmes après en avoir percé l'enveloppe de langage.

Or cette opération se déroule, selon Deleuze, en silence :

Lorsque la langue est si tendue qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., tout le langage atteint à la limite qui en dessine les dehors et se confronte au silence. Quand la langue est ainsi tendue, le langage subit une pression qui le rend au silence. (142)

S'arrachant à l'indicible du temps historique et au cours linéaire de la signification, la poésie de Luca ouvre dans la langue une zone de confusion, échappant à toute référentialité et à tout ordre symbolique. Elle est le siège d'une incommunicabilité fondamentale. Comme il l'écrit dans un texte inédit⁹ :

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.

La poésie est pour Luca un « silensophone » oxymorique : elle est tout entière retranchement et évanescence de la langue. Par son œuvre, il souhaite littéralement donner à entendre le silence. L'espace qui sépare les mots prend la même importance que les mots eux-mêmes. C'est dans le registre musical qu'il faut entendre le silence constitutif de son acte poétique : le silence entoure les mots, leur offre un cadre, il leur permet de s'épanouir par résonance dans la durée. « C'est une musique des mots, une peinture avec des mots, un silence dans les mots, comme si les mots dégorgeaient maintenant leur contenu. » (Deleuze 141)

Aussi le silence proféré est une matière véritable : les espaces blancs sur la page s'offrent comme autant de silences en puissance. Aussi, la page sur laquelle s'écrit

8 « À mesure que les éléments répétitifs se multiplient, le "fondement" référentiel se disloque : à mesure que la répétition se répète, le signe linguistique se *décale* à la fois de son sens et de son référent. La répétition fonctionne comme un *dysfonctionnement* du discours "réaliste", dysfonctionnement du discours mystifiant – romanesque, culturel ou sociologique. À la limite, la répétition ne répète que des répétitions » (Felman, 1978).

9 Publié sur le site des éditions José Corti, accompagné de la mention « Liechtenstein, 1968 » (<http://www.jose-corti.fr/auteursfrancais/luca.html>).

l'œuvre est entièrement noire. Plutôt que d'imaginer Luca inscrire les mots à l'encre noire sur une page blanche, nous aimons à nous le représenter en train de lacérer cette page noire, de la gratter au stylet, afin de faire émerger la couche de blanc qui se situe au-dessous : « autant de courants favorables / qui font affleurer à la surface de l'eau / cette tête de ténèbres ». Luca sculpte les mots ; il se sert du silence, du blanc, comme un sculpteur qui retranche de la matière au bloc auquel il souhaite donner forme. Son écriture est inscription et extraction. Dire sa poésie revient, dans un élan paradoxal qui procède d'une conception de la langue en creux, à faire entendre les silences et à en libérer la charge signifiante.

[voir reproduction au verso]

(« Paralipomènes », *Héros-limite* 274)

Dans ces silences, Luca souhaite donner à voir et entendre une « zone de déséquilibre », un espace de la déchirure ; « le poème prend la forme de l'onde qui l'a mis en marche » : il est tour à tour reflet et écho de la violence du siècle qui l'a vu naître. On pénètre ainsi par le silence au cœur de la vocation poétique de Luca, le trajet dans un dehors, un ailleurs qui se situe « entre les nœuds de l'Histoire » (Carlat 20). Luca « s'oralise » par une communication à voix haute du silence, par la transmission, la seule possible depuis sa position transversale d'exilé, d'un anti-Œdipe. Il fait éclater le monde sensible en le démontant, le réduisant à un silence communiquant par absence de référentialité, par ondes. Le « silensophone » de la poésie insiste enfin sur la réflexivité de ce mouvement : chaque fois que la parole tombe brusquement, se dresse autour de nous l'aporie d'une poésie impropre à dire véritablement la déchirure et se limitant à en dresser les contours silencieux.

New York University

OUVRAGES CITÉS

- Luca, Gherasim. *L'Inventeur de l'amour*. Paris : José Corti, 1994.
 -----, *Le Vampire passif*. Paris : José Corti, 2001.
 -----, *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Paris : Gallimard, 2001.
 Benjamin, Walter. « Sur le langage en général et sur le langage humain ». *Mythe et violence*. Paris : Denoël, 1971.
 Carlat, Dominique. *Gherasim Luca l'intempestif*. Paris : José Corti, « Les essais », 1998¹⁰.
 Celan, Paul. *Strette et autres poèmes*. Trad. Jean Daive. Paris : Mercure de France, 1990.
 -----, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*. Trad. J.-P. Lefebvre. Paris : Gallimard, 1998.
 Deleuze, Gilles. « Bégaya-t-il... ». *Critique et clinique*. Paris : Minit, 1993.
 Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978.
 Raileanu, Petre. *Gherasim Luca*. Paris : Oxus, « Les Roumains de Paris », 2004.

10 On trouvera dans cet ouvrage la bibliographie complète et commentée des textes de Gherasim Luca publiés en français, de même qu'une bibliographie critique exhaustive. Pour une bibliographie complète des textes de Luca publiés en Roumanie, on peut également se référer à Raileanu (2004).

Le mot se donna un
temps silencieux. Il fit
répandre le bruit que le
vacarme forcerait le blocus
du fond et de la
forme, mais le fond de
la menace n'était pas
aussi noir que la forme.
On ne peut donc en
conclure ni un repli
vers le silence sans
fond ni un futur acte
de vacarme sans forme.
Sa déclaration elliptique de
ce soir n'en souffle mot.