

Raphaël Sigal

Deux propositions en forme de miroir, plus une, sur la poésie de Gherasim Luca.

D) Échapper à l'Histoire : Gherasim Luca le déraciné, Paul Celan le ré-enraciné

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 d'un exil forcé, ballotté par les remous de l'Histoire : sa judéité le contraint à quitter la Roumanie pendant la seconde guerre mondiale. Il séjourne alors en France, retourne brièvement en Roumanie avant de s'envoler pour la Palestine, seul moyen pour lui d'échapper à la censure communiste qui sévit dans sa terre natale à partir du milieu des années 1940. Il revient s'établir en France de manière définitive quelques années plus tard et y meurt en 1994.

C'est au moment de son ultime déplacement qu'il abandonne le roumain et commence à écrire en français : il a alors trente ans. Lui qui n'aura de cesse de répéter qu'il habite *dans* la langue s'arrache ainsi à son terroir linguistique. Le choix de ce qu'il nomme un « exil linguistique » est lié à une pratique poétique qu'il souhaite « non-œdipienne » (qu'il théorise dans *L'inventeur de l'amour, la Mort morte* et dans le *Manifeste non-œdipien* perdu depuis) : il soumet volontairement sa perception à un éclatement, procédant ainsi à une « invention de soi », la découverte d'un soi non contraint.

Il devient un ainsi poète du déracinement. Cette démarche dénote d'une attitude engagée vis-à-vis de l'Histoire : « Histoire et histoire personnelle doivent, aux yeux de Gherasim Luca, être l'objet d'une démarche similaire. Nier l'Histoire, ou s'en prétendre miraculeusement exclu se révèle manifestement dérisoire m... Se défier de l'emprise de l'Histoire impose donc de penser historiquement son discours »¹.

¹ D. Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*.

Son discours, Luca le pense *historiquement* en termes messianiques : il s'agit pour lui d'ouvrir par son activité poétique un nouveau temps dans le temps, de se placer par l'écriture dans une césure messianique, d'investir la déchirure du temps historique afin de se soustraire à l'évènementialité 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.

Ce temps chronologique auquel il tente de se soustraire, nous pouvons en trouver une représentation condensée dans l'image du dictionnaire, ce contenant de l'héritage linguistique, le réservoir des mots qui ont résisté, eux, aux assauts successifs de l'Histoire. La poésie de Luca, qui projette sa condition d'exilé apatride dans son écriture, devient le lieu d'une rupture radicale d'avec le dictionnaire. Il refuse l'héritage de sa langue d'adoption. Il est un poète de l'instant, de la présence au présent et c'est précisément par un travail de déstructuration de la langue française qu'il va étirer ce présent, l'agrandir pour pouvoir l'habiter – il est finalement son seul véritable refuge ! – au moyen d'une *tekhne* : le bégaiement.

« 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.

La *tekhne* est ici à la fois un *savoir-faire*, une incroyable virtuosité dans le démembrement des syntagmes, et une *action efficace*², une « morphologie de la métamorphose pour une

² Nous reprenons ici une définition aristotélicienne de la *tekhne*.

vie dans la vie ». La poésie de Luca creuse une « vie dans la vie », c'est-à-dire une dimension métopoétique – la césure messianique – qui prend le pas sur l'Histoire et la mine de l'intérieur : « la métafemme ouvre la femme/elle ouvre et découvre sa chair translucide » (*Hermétiquement ouverte*). Telle est la puissance d'une écriture où le meta-« a » tue le « a » : le mot, une fois écrit puis incessamment *re-parcouru*, tue la chose, il la dépoétise en en rendant le sens « translucide ». Luca investit ainsi les affres de sa langue d'adoption avec la distance de son regard d'exilé.

À cet égard, Luca suit une trajectoire diamétralement opposée à celle de Celan³. Pour Celan, il n'est pas d'autre choix de langue poétique que celui l'allemand, précisément parce que l'allemand *est* sa langue maternelle, la seule qui puisse traduire en termes poétiques la déchirure traumatisante 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. Celan est ainsi un ré-enraciné : au moment où se pose à lui la question du choix d'une langue poétique, il procède à un retour vers sa langue maternelle après son arrachement violent à celle-ci par la barbarie dont elle a été le véhicule. Il est également un ré-enraciné en ceci qu'il refonde la possibilité d'une poésie de langue allemande⁵, délaissant les schémas métriques classiques, complexifiant de manière radicale la construction de ses poèmes et opérant un recentrement inédit sur la langue elle-même. Il retrouve ainsi, au contraire de Luca, le sein d'une expression poétique maternelle et œdipienne.

³ Paul Celan, de son vrai nom Paul Antschel, naît en 1920 en Bucovine dans un milieu juif ashkénaze. Il se trouve très tôt en contact avec de nombreuses langues et apprend, outre l'allemand et l'hébreu, le roumain et le français.

⁴ Extrait du poème *Strette*.

⁵ Nous nous référons ici au célèbre adage d'Adorno sur la poésie après Auschwitz.

Leurs attitudes respectives à l'égard de la langue traduisent parfaitement cette opposition symétrique : alors que Luca hache la langue, Celan, lui, forme dans sa poésie des mots par allongements : « beaucoup des mots simples du musée universel de la poésie y sont repris, œil, main, cœur, pierre, étoile, ciel, terre, mer, nuage, cheveux arbre, etc., en compagnie de termes plus complexes des arts, sciences et techniques c.... . »⁶. Il faut avoir recours à l'allemand pour *voir* cela :

Mondspiel Steilwand. Hinab.
(Atemgeflecktes Geleucht. Strichweise Blut.
Wölkende Seele, noch einmal gestalnah.
Zehnfingerschatten – verklammert.⁷

Le choix de l'allemand semble être ainsi intimement lié chez Celan à la possibilité de former des mots par conglomérats, aux infinies possibilités de « la configuration nette » du langage par addition, tandis que Luca retrouve justement 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 »⁸

Les tentatives poétiques de Celan et Luca dénotent pourtant bien d'une même démarche

⁶Préface au *Choix de poèmes réunis par l'auteur* de Celan

⁷Falaise miroir de lune. Chute./ (Lueur tachée de souffle. Sang épars sur zones étroites./ Âme se dissipant en formation nuageuse, une fois encore proche de la configuration nette. Ombre décadigitale – position crispée.

⁸ Première strophe, en forme de nuage, du poème *Paralépipomènes*.

ontologique : comment dire d'une part la déchirure du temps – dont la shoah constitue évidemment le spectre essentiel ; comment s'inscrire dans cette brèche qu'ils ouvrent et tenter ainsi par la poésie d'échapper à l'Histoire d'autre part. Comment, finalement, se confronter à l'indicible et ouvrir par leur écriture une dimension parallèle qui soit à la fois les portes d'un refuge loin du monde et un miroir de ce monde.

Celan étire le langage et le fait *tendre* vers l'indicible qui se dessine toujours en creux au fil de 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 ». »⁹ Dans l'œuvre de Luca, au contraire, l'indicible émerge des profondeurs des hachures de la langue maltraitée. Chez l'un comme chez l'autre, l'Histoire se matérialise en un creux.

Tous deux se suicideront de la même manière, en se jetant dans la Seine, périssant dans le flot véritable auquel ils n'auront finalement pas réussi à substituer leur flot de langage dans « ce monde où les poètes n'ont plus de place »¹⁰.

⁹ Autre extrait de la préface citée plus haut.

¹⁰ Extrait d'une note que Luca écrit à sa compagne Micheline Catti avant son suicide.

II) L'« analogie folle » : Gherasim Luca et Antonin Artaud

De son propre aveu, la poésie n'est pas pour Gherasim Luca 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. En d'autres termes si la poésie n'est pas « affaire de langage » en elle-même, est « affaire de langage » une certaine visée phénoménologique et existentielle d'une vision du monde qui lui est inhérente.

Le bégaiement de Luca signifie à cet égard l'ouverture, en une explosion, des règles normatives de la langue, syntaxe et grammaire, la mise à sac, la mise en saccades, d'un *bon usage* de la langue œdipien et restrictif. Il nous présente dans sa poésie une figuration de la limite – le poème devient une figure de la défiguration. En effet, il vise par la déstructuration de la langue dans sa poésie à la création d'un ailleurs spatio-temporel radical qu'il formule de la façon suivante : « La logique de l'amorphe/fouette et foule l'analogie/elle la fouette dans sa fausse loge ». Sa poétique procède donc essentiellement d'un abandon de toute causalité qui soit externe à ses poèmes. En cela le bégaiement peut signifier la diffraction des identités, l'éclatement d'une langue qui nomme des noms¹¹.

À l'analogie, il propose ainsi de substituer la superposition : « quel temps, quel espace, quelle vie se superposent automatiquement sur nos propres vies et morts ? » se demande-t-il dans *Un loup vu à travers une loupe*. Le bégaiement, déjà contenu dans le « loup-loupe » éponyme constituerait ainsi un nouveau mode d'actualisation du langage par le truchement d'un mécanisme sémantique interne. Car la superposition se distingue

¹¹ pour reprendre une expression de Walter Benjamin dans « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916), in *Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971.

de l'analogie justement parce qu'elle ne suppose plus de rapport structurel de ressemblance référentielle. La répétition et le bégaiement ont ainsi effacé toute possibilité de *mimesis*, ils deviennent une exploration du vide :

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 plein¹²

Luca procède, en un retournement, au brouillage des frontières entre deux principes contraires, « plein » et « vide » qui s'unissent en une dialectique inextricable, symbole d'une perturbation des rapports entre son univers poétique et le monde sensible.

On trouve le même mode de perturbation chez Artaud, un même travail sur la langue (au sens d'une pâte que l'on travaille), un ressasser qui rend les images imperceptibles au premier abord : elles sont dans leur réapparition « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre », et disparaissent finalement dans l'abîme d'une énonciation dont la visée n'est pas loin de perdre son objet. La répétition traduit dans son écriture une obsession, autant de « lézardes, de failles, de platitudes »¹³ : la possibilité de sculpter une forme qui soit « création d'une nouvelle sensibilité »¹⁴, un nouveau rapport au langage et une nouvelle attitude vis-à-vis de la langue.

¹² *Autres secrets du plein et du vide* de Luca.

¹³ Lettre d'Antonin Artaud à Peter Watson, datée du 26 juillet 1946

¹⁴ À laquelle Marinetti aspire dans son *Manifeste futuriste*.

Luca et Artaud produisent à cet égard une même poésie du souffle – un « moyen de frapper des coups avec f ss on souffle dans l’atmosphère »¹⁵ – basée sur des moyens similaires : la ritournelle et la percussion. Ils mystifient le mot, traitent la parole sur un mode incantatoire :

schrattassement de la douleur
schraumtassement de la douleur
christacrement de la douleur
schraumtacrement
schrautaucromant
schramm tau cromant
schraum tau cramant
schramm tau schraument
schraum tau schramment
schramm tau schramment
schramm ta schraument¹⁶

La ritournelle porte ici sur une série de syllabes fondamentales qui renvoient – « au hasard du gouffre de l’envie »¹⁷ – au nom de Cécile *Schramme* et au *tau* contenu dans *Artaud* ; elle portait chez Luca, sur le *plein* et le *vide* et visait à en dévoiler les *secrets*. Dans le cas d’Artaud, on se trouve face à une glossolalie, une « fiction du dire » qui a l’apparence consistante d’un langage mais non une structure qui le rende compréhensible. Chez Luca se dessine de manière symétrique un langage structuré logiquement mais dont le sens s’échappe dans les sables mouvants de l’accumulation des énoncés.

¹⁵ Artaud, XI, 119

¹⁶ Artaud, XVIII, 226

¹⁷ *ibid.*

Ainsi le sens ne répond-il plus à l'injonction mimétique de la compréhension, mais se déploie dans une *disposition* au fil des variations rythmiques¹⁸. Et c'est dans la répétition rythmique du même que la poésie invoque et appelle ainsi en son sein une différence, donc une signification, à se manifester. Luca comme Artaud créent ainsi par la ritournelle une poésie musicale (disharmonique) au fil de variations sur un même thème phonémique.

La percussion de la parole poétique contribue évidemment à la musicalité des poèmes¹⁹ :

pas pas paspas pas
pasppas ppas pas paspas
le pas pas le faux pas le pas
paspas pas 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 passe²⁰

Il s'agit de faire résonner la parole comme la membrane d'un tambour, de la démembrer en sons et silences plutôt que de l'organiser selon les schémas dictateurs de la métrique. Le début du célèbre poème de Luca, lieu de son bégaiement poétique par excellence, illustre parfaitement la tension vers un au-delà de la langue – l'image d'un poing cognant

¹⁸On pourrait ici faire une comparaison lumineuse avec la musique minimaliste de LaMonte Young ou de Steve Reich qui jouent tous deux sur les notions d'accumulation et de décalage pour créer leurs œuvres.

¹⁹ Henri Thomas dit d'ailleurs des glossolalies d'Artaud qu'elles ne sont rien d'autre qu'« une manière de *rythmer* la marche » dans *La Véritable histoire d'Artaud le Môme* de Gérard Mordillat et Jérôme Prieur, La Sept, Laura Productions, Les films d'ici, 1993.

²⁰ *Passionément* de Gherasim Luca

sur la table qui doit percer et forcener le langage. (Ce que visent finalement Artaud et Luca par un tel travail sur la langue, c'est à faire entrer le corps dans le texte, mettre en jeu leur propre corporéité dans le corps du texte, produire une *écriture du corps* : « car c'est le corps d'un écrivain qui tousse, crache, se mouche, éternue, renifle et souffle quand il écrit »²¹.)

L'écriture de Luca devient, à la lumière de la comparaison que nous avons entreprise, une reformulation infinie qui procède d'une science musicale – mathématique se dit-on parfois – de la combinaison, qui confère au mots une réelle plasticité. Il ne s'agit plus de donner un sens à ce que l'on écrit, mais de donner à voir et à entendre ce que l'on compose à partir des mots et des possibilités d'arrangement, de « peindre avec les 26 lettres de l'alphabet »²².

²¹ Antonin Artaud, *Notes pour une « Lettre aux Balinais »*. L'écriture du corps constitue en elle-même une problématique essentielle que nous choisissons de ne pas traiter ici.

²² Selon le mot d'E.E. Cummings.

C'est également en ce sens que la référentialité est bannie : la correspondance devient intrinsèque à l'œuvre qui construit son propre tissu de références et symboles. La langue est déstructurée, elle devient un assemblage, un bricolage, un montage. Et ce qui reste finalement de cette tentative d'une ouverture radicale des possibilités de la langue, c'est l'ouverture du sens, les possibilités multiples d'interprétation des poèmes. Les mécanismes de répétition tendent à faire émerger des purs signifiants²³, des surfaces plastiques, une peau de langage. Ainsi le lecteur devient-il spectateur et auditeur de l'écrit ; et 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.

²³ « 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. » (Shoshan Feldman, *La folie et la chose littéraire*)

I+II=III) La transmission du silence

Deleuze consacre une large partie d'un article, « Bégaya-t-il... »²⁴, à Gherasim Luca. Il analyse le bégaiement dans la littérature et s'attache à commenter une transition significative, selon lui, d'une certaine contemporanéité : « ce n'est plus le personnage qui est bègue de parole, c'est l'écrivain qui devient *bègue de la langue* : il fait bégayer la langue en tant que telle ». Il conclut sa démonstration dans les termes suivants :

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.

Ainsi donc de la poésie de Gherasim Luca. Nous avons présenté dans un premier temps le mouvement par lequel elle s'arrache à l'indicible du temps historique par l'ouverture dans la langue d'une césure messianique qui permet en retour de nommer l'Histoire. Puis, nous nous sommes attachés à démontrer par quel traitement de la langue sa poésie échappe à toute référentialité. Il s'agit bien là de deux des *dehors* dont parle Deleuze. Dans quelle mesure le langage en est-il ainsi réduit au silence ?

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.²⁵

²⁴ Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il... » in *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993 (pp.135-142).

²⁵ Texte inédit de Luca cité par André Velter dans *Gherasim Luca passio passionément*, Jean Michel Place/Poésie, 2001.

La poésie est pour Luca un « silensophone » oxymorique : elle est tout entière retranchement, extraction chirurgicale et évanescence de la langue. C'est que Luca souhaite par son œuvre donner littéralement à entendre le silence. L'espace qui sépare les mots prend la même importance que les mots eux-mêmes. C'est donc encore dans le registre musical qu'il faut *entendre* ce 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. Luca se sert du silence comme le sculpteur d'un marteau et creuse dans la chair des mots. Le silence proféré est la matière véritable que deviennent les espaces blancs sur la page qui sont autant de silences en puissance. Dire sa poésie revient ainsi, dans un élan paradoxal qui procède d'une ultime conception de la langue en creux, à faire entendre les silences, à en libérer la charge signifiante.

Et ce que Luca souhaite donner à entendre dans ces silences est justement l'espace de la déchirure que nous avons mis en évidence. « 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 par le silence au cœur de la vocation poétique de Luca, le trajet dans un *dehors*, un *ailleurs* qui se situe entre les explosions assourdissantes de l'Histoire, dans le « centre choc » « où s'entrechoquent vacarme et silence ».

C'est ainsi que 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 arrache ainsi l'auditeur à l'histoire collective en faisant éclater le monde sensible, en le démontant, en le réduisant à un silence communiquant par absence de

référentialité.

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 de sa poétique finalement impropre à *dire véritablement* la déchirure et se limitant à en dresser les contours silencieux.

Luca libère le discours ; il fait sortir la langue de ses gonds, sa plume est une « machine de guerre »²⁶ désignant un dehors : sortir *de* la poésie *par* la poésie. Telle est la véritable visée messianique dans l'œuvre de Luca qui nous faire renaître au monde dans un tissu de langage et de représentation neuf, lavé de tout soupçon.

²⁶ Expression employée par Deleuze et Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

Bibliographie

Textes étudiés :

-Luca, Gherasim, *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Gallimard, « Poésie », 2001.

-Artaud, Antonin, *Œuvres* (éditées par Évelyne Grossman), Gallimard « Quarto », Paris, 2004.

-Celan, Paul, *Choix de poèmes réunis par l'auteur* (trad. J.-P. Lefebvre), Gallimard, « Poésie », 1998.

Autres textes utilisés :

-Agamben, Giorgio, *Le temps qui reste*, Payot & Rivages, 2000.

-Benjamin, Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916), dans *Mythe et violence*, Denoël, 1971.

-Carlat, Dominique, *Gherasim Luca l'intempestif*, José Corti, coll. « Les essais », 1998.

-Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, 1993.

-Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe*, Éditions de Minuit, 1972.

-Felman, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Seuil, 1978.

-Mordillat, Gérard et Prieur, Jérôme, *La Véritable histoire d'Artaud le Môme La Sept*, Laura Productions, Les films d'ici, 1993.

-Velter, André, *Gherasim Luca passio passionément*, Jean Michel Place, coll. « Poésie », 2001.