



La "morphologie de la métamorphose" dans l'oeuvre de Gherasim Luca

Isabelle Chol

► **To cite this version:**

Isabelle Chol. La "morphologie de la métamorphose" dans l'oeuvre de Gherasim Luca. Rodica Lascu-Pop, Eric Levéel. L'Art en toutes lettres : Ecrits d'artistes francophones et roumains, Oct 2009, Cluj-Napoca, Roumanie. Casa Cartii de Stiinta, L'Art en toutes lettres. Ecrits d'artistes francophones et roumains, pp.67-79, 2013, L'Art en toutes lettres. Ecrits d'artistes francophones et roumains. <<http://www.casacartii.ro/frame/detalii.php?nrcrt=1472&denumire=L>

HAL Id: halshs-00587081

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00587081>

Submitted on 20 May 2016

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

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

La « morphologie de la métamorphose » dans l'œuvre de Gherasim Luca

Isabelle CHOL

Salman Locker est né à Bucarest en 1913. Son père, engagé dans l'armée roumaine, meurt en 1914. Né dans une famille juive ashkénaze, parlant roumain, français, allemand et yiddish, il a très tôt pratiqué une sorte d'exil identitaire : il se crée un autre nom, celui de Gherasim Luca, et se présente comme un « étran-juif »¹. S'il compose ses premières œuvres en roumain², il décide, à la fin de la deuxième guerre mondiale, de s'exiler linguistiquement en choisissant d'écrire seulement en français. Et, en 1952, il s'installe à Paris.

Sa vie témoigne d'un engagement auprès des avant-gardes artistiques, engagement qui est aussi politique dès les années trente³. Mais, s'il publie dans des revues avant-gardistes⁴, s'il participe au mouvement surréaliste roumain⁵, son esprit d'indépendance le conduit à produire une œuvre inclassable, qui expérimente le langage poétique et plastique. Par-delà la sélection que le terme *plastique* propose par rapport à un type d'art, de nature visuelle, cet adjectif semble particulièrement approprié à l'œuvre entière de Gherasim Luca dès lors qu'on en retient sa valeur sémantique liée au mouvement. La plasticité d'une œuvre figurale ou scripturale c'est alors sa capacité à se former et à se déformer, à devenir protéiforme.

La matière linguistique et artistique fait ainsi, sous la plume de Gherasim Luca, l'objet d'une constante « métamorphose », due à son caractère expérimental. Ce sont les conditions de cette métamorphose, ses modes opératoires, que nous interrogerons, de façon à montrer dans quelle mesure un projet esthétique et éthique, l'expérimentation de la coupure, participe à la création d'une œuvre littéraire et artistique continue.

Une œuvre protéiforme :

L'œuvre de Gherasim Luca est protéiforme. Ses productions littéraires sont nombreuses et témoignent d'une écriture qui s'élabore à partir du signifiant phonique et graphique. Elle s'accompagne d'œuvres plastiques, notamment les *cubomanies*, construites à partir de découpages de dessins, photos et surtout de reproductions de tableaux de grands maîtres⁶. Mais les deux champs d'expérimentation littéraire et artistique s'articulent le plus souvent. Le recueil *La Voici la voie silanxieuse* naît du croisement des formes d'expression visuelle et linguistique. L'ouvrage a fait l'objet

¹ Pour des précisions quant aux aspects biographiques, voir l'ouvrage de Dominique Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*, (Paris, José Corti, 1998) qui propose aussi et surtout une analyse très fine et approfondie de l'œuvre de Gherasim Luca.

² Il s'agit notamment de *L'Inventeur de l'amour*, *La Mort morte (Inventatorul Iubirii, Moartea Moarta*, Bucarest, 1945), et d'un *Manifeste non oedipien* dont le manuscrit est perdu.

³ Il s'engage dans la lutte anti-fasciste, puis il devient correspondant de *La Parole libre*, journal dirigé par des socialistes et des communistes.

⁴ Il commence à publier dans la revue *Alge* (« Algues ») dès les années 30.

⁵ Dans les années quarante, Gherasim Luca et Gellu Naum, de retour en Roumanie après un séjour en France, constituent le groupe surréaliste de Bucarest, dont les principes fondamentaux sont ceux du surréalisme français.

⁶ Les premières ont été produites en Roumanie. Le recueil *Les orgies des quantas*, publié en 1946 à Bucarest, comporte 33 *cubomanies*. Mais Gherasim Luca en a composé tout au long de sa vie. Le coffret cartonné d'une édition de *Paralipomène* comporte aussi une *cubomanie* photographiée par Gilles Ehrmann. Elle présente un corps féminin découpé. Sur la boîte, figurent un dessin aux points et une eau-forte.

d'une mise en œuvre typographique de François Di Dio, fondateur de la maison d'édition « Le Soleil Noir », que Gherasim Luca rencontre à Paris. Celui-ci lui avait déjà permis de concevoir le livre-objet, *Héros-Limite* (1953) dont le premier tirage s'accompagne de trois eaux-fortes de Jacques Hérold. Gherasim Luca collabore encore, entre autres avec Jacques Hérold pour la création du livre *L'Extrême-Occidentale* (1961). C'est avec Wilfredo Lam qu'il conçoit *Apostroph'Apocalypse* (1967).

Ces productions font du livre une œuvre d'art à part entière. Mais, le texte sort aussi du support du livre pour se trouver inclus dans des œuvres plastiques multidimensionnelles. *Sisyphé géomètre*, né d'une collaboration entre Gherasim Luca et Piotr Kowalski, présente à l'intérieur de sculptures des poèmes imprimés sur plaquette transparente et portant pour titre des volumes géométriques (cône, cylindre, sphère, cube et pyramide). Pour *Le Chant de la Carpe*, ce sont les socles en plexiglass des sculptures de Kowalski qui contiennent le texte, inscrit sur des feuilles d'acétate fine.

La très grande variété de ses productions est le signe d'une conception de la poésie et de l'art comme expérimentation. Dans la préface de l'ouvrage *La Poésie comme expérience*⁷, Philippe Lacoue-Labarthe rappelle l'origine du mot « expérience ». Venant du latin « experiri » qui signifie « éprouver », « tenter », le mot garde cette valeur d'épreuve associée au danger ou au péril, mais aussi de traversée contenue dans le morphème « per ». C'est, la nature de cette épreuve, qui est celle de la coupure, mais aussi de cette traversée, que nous allons interroger, essentiellement pour ce qui concerne quelques productions françaises.

La pratique des cubomanies

Gherasim Luca a pratiqué pendant plus de quarante ans, le découpage, dans son sens propre, pour produire des *cubomanies*. Le mot est composé à partir de « manie », qui suppose la poursuite d'une idée fixe, et de « cubo » qui fait écho au nom « cube », du grec « kubos » signifiant « dé à jouer ». Les morceaux découpés par Gherasim Luca sont carrés, comme les faces d'un cube ou d'un dé. Mais si les compositions sont parfois formées de six carrés, rappelant par là les six faces d'un cube, leur nombre est largement variable (elles sont aussi composées de vingt-cinq, seize, douze, dix, huit ou quatre carrés). La manie ne sélectionne pas de nombre prédéterminé de pièces. Elle est à entendre comme un goût excessif pour le découpage d'images et la composition par collage de ces fragments.

La référence au dé à jouer laisse entendre le caractère aléatoire de la composition et du nombre de carrés utilisés. C'est cet aspect, inscrit dans une esthétique surréaliste⁸, que Gherasim Luca et Dolfi Trost soulignent, en 1945, dans la plaquette d'une exposition, intitulée *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* : « Choisissez trois chaises, deux chapeaux, quelques pierres et parapluies, plusieurs arbres, trois femmes nues et cinq très habillées, soixante hommes, quelques maisons, des voitures de toute époque, des gants, des télescopes, etc. / Coupez tout en petits morceaux (par exemple 6/6 cm) et mélangez-les bien dans une grande place de la ville. Reconstituez d'après les lois du hasard ou de votre caprice et vous obtiendrez un paysage, un objet ou une très belle femme inconnus ou reconnus, la femme et le paysage de vos désirs. »⁹

Cette folie du découpage témoigne de certaines obsessions, non seulement communes avec la poésie surréaliste érotique, mais aussi propres à Gherasim Luca. Les images découpées proviennent le plus souvent¹⁰ de reproductions de tableaux de maîtres : Van Eyck, Dürer, Ucello, Piero della Francesca, Raphaël, Botticelli, Zurbaran, Ingres, etc. Gherasim Luca semble affectionner particulièrement, comme matériau pour son jeu de découpage, la peinture renaissante, italienne, flamande, ou allemande, qui se développe avec la découverte de la perspective. Les thèmes des images sont récurrents, sélectionnés de fait par le choix de la période artistique. Il s'agit essentiellement de scènes, parfois religieuses, avec personnages, ou de portraits, de femmes et d'hommes illustres. Le visage fait ainsi l'objet de découpages multiples, mais aussi le corps, permettant de mettre en valeur dans un carré une main, un pied, un bras ou une jambe. La composition qui dispose parfois les carrés à l'envers, qui ne retient que certaines parcelles de la représentation d'origine, qui en réduplique

⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois, 1997.

⁸ En 1945, Gherasim Luca publie aussi aux éditions de l'Oubli, à Bucarest, *Le Vampir passif*, qui présente ces Objets Objectivement Offerts.

⁹ Gherasim Luca, dans *Présentation des graphies colorées, de cubomanies et d'objet*, Bucarest, janvier 1945.

¹⁰ Elles proviennent aussi notamment pour la période roumaine de livres pour enfants ou de romans illustrés.

d'autres rend méconnaissable le personnage, fût-il illustre. Du « Jean-Baptiste » de Van Eyck, ne restent que pied et main, et le drapé vert du manteau. Reprenant du même Van Eyck le « Portrait de Giovanni Arnolfini », Gherasim Luca retient essentiellement le drapé rouge du turban, qui fait disparaître, ou presque, le visage. D'« Adam », d'après Dürer, les deux jambes placées en miroir, par reduplication des carrés, annulent toute autre partie du corps. Cette cubomanie n'est pas sans rappeler le texte intitulé « ma déraison d'être »¹¹ qui commence ainsi : « le désespoir a trois paires de jambes / le désespoir a quatre paires de jambes / quatre paires de jambes, aériennes volcaniques absorbantes symétrique ».

Ainsi, si les *cubomanies* conservent souvent des parties du corps, elles ne maintiennent pas l'effet de représentation, dans sa totalité. L'œuvre d'origine, comme toute représentation, est un point de vue sur le monde, proposant un lieu et un moment isolés et délimités. Gherasim Luca démultiplie ce constat que toute représentation n'est que fragmentaire en la découpant. Découper ce qui n'est qu'une coupure du réel pour recomposer autrement les morceaux incomplets, c'est non seulement changer le point de vue mais aussi défigurer l'œuvre et révéler l'étrangeté des formes. C'est ce qu'expose clairement Gherasim Luca : « La cubomanie nie. La cubomanie rend le connu méconnaissable. »¹² L'œuvre produite naît de la défiguration d'une représentation.

La coupure est ainsi à la fois l'acte concret propre à faire naître une nouvelle production qui est une nouvelle « vision » et l'acte symbolique de séparation d'avec les maîtres mais aussi les stéréotypes artistiques (scènes religieuses, représentation de personnages illustres). La création nie l'objet découpé mais en conserve des traces, des bribes. Par là, les *cubomanies* mettent en scène le rapport de l'œuvre avec celles qui lui sont antérieures, ces représentations dont elles explorent les virtualités possibles une fois abandonnés les normes mimétiques et l'ordonnement du voir.

Le caractère iconoclaste de l'œuvre peut donc se lire à différents niveaux. Il concerne les grandes représentations des maîtres de l'art, dont on reconnaît la trace incomplète. Il concerne encore le principe de la représentation figurative qui se trouve mis en pièce. Il touche à la conception du signe dont le rapport à un référent se trouve placé au second plan. L'œuvre désigne moins le tableau découpé, un objet à représenter, qu'un acte double (découper, composer), une manipulation sans cesse recommencée. Ce qui réunit ces différents points, c'est en fin de compte la mise en scène d'un rapport exemplaire à tout modèle, dont il s'agit de se défaire en exhibant ses restes, minutieusement disposés sur le support, soumis à la contingence de nouvelles contiguités.

C'est peut-être ce dernier concept de contingence qui désigne le mieux la spécificité des *cubomanies*, non pas seulement parce qu'il rappelle le jeu de dé, le hasard déjà évoqué, mais aussi par les valeurs sémantiques contenues dans le verbe latin « tangere ». « Tangere », c'est « toucher », dans le sens tactile, mais aussi « frapper ». Le geste de découper s'inscrit dans ce champ. Il est à l'origine de la constitution d'un « contingent », ensemble d'éléments qui seront ensuite redistribués et juxtaposés. Et « Tangere », c'est encore « toucher à », dans le sens de « être contigu ».

Cette pratique des *cubomanies* peut être mise en perspective avec les modes de création linguistique adoptés par Gherasim Luca dans la mesure où ils relèvent d'actes opératoires simples, comme le découpage, la reduplication et l'ellipse, qui participent au jeu de la déconstruction susceptible de permettre la construction par assemblage. Cette métamorphose participe encore d'une démarche subversive, qui touche à l'ordre et à la logique des discours et des représentations. Elle conduit Gherasim Luca à considérer la création comme une véritable production, dont elle donne à voir l'émergence en deçà des codes et aux croisements de différents modes d'expression.

L'émergence des formes

Dans *La Voici la voie silanxieuse*¹³, Gherasim Luca use de l'élément le plus simple, le point, « une portion de l'espace dont toutes les dimensions linéaires sont nulles » (Le Robert) et qui peut être utilisé comme signe de ponctuation. Sur le blanc ou le vide de la page, son silence, le point, par sa

¹¹ Gherasim Luca, *Héros-Limite*, publié en 1953 aux éditions Le Soleil Noir, réédité par les éditions Corti en 1985.

¹² Gherasim Luca, *Présentation des graphies colorées, de cubomanies et d'objet*, op. cit..

¹³ *La Voici la voie silanxieuse* est publié à Paris, aux éditions José Corti, en 1997.

réduplication, laisse apparaître la ligne, la forme géométrique, mais aussi la lettre ou le mot. La conjonction du dessin et du langage, redonne à l'écriture sa pleine valeur graphique. Certaines pages rappellent les inscriptions antiques creusées, incisées sur des blocs de pierre. L'écriture est d'abord conçue comme ce qui résulte d'un geste, d'un mouvement du corps, celui d'un sujet pourtant absent du point de vue des marques grammaticales.

L'iconotexte — picto-poème — naît du croisement des systèmes de représentations, plastique et linguistique, croisement qui redonne du sens à l'aspect graphique, c'est-à-dire visuel, de la lettre. La chaîne linguistique, phonique, fait alors l'objet de réécritures mises en scène sur l'espace de la page. L'aspect statique de l'inscription mimant la stèle antique est contrebalancée par les jeux sur le langage qui déconstruisent le rapport du signe à un référent ou à un signifié prédéterminé par l'usage. La transformation d'Orphée en « Or-fée »¹⁴ est significative d'une réappropriation des signes linguistiques par un sujet qui refuse l'ordre et la logique institutionnalisés du discours. Si Orphée revenu des Enfers est la figure du poète musicien, Gherasim Luca choisit ici la voie du silence, celle de la poésie plastique, qui transforme moins les êtres et les choses qu'elle se transforme toujours elle-même de façon incessante.

La valeur plastique de l'œuvre est ainsi de l'ordre du mouvement. Il est celui de la création qui articule la *vision*¹⁵ au *vide*¹⁶, aux *ruines*¹⁷, à la *mort*¹⁸, au *suicide* suggéré par jeu de mot : « SUIS CID ». On retrouve ici un vocabulaire témoignant des principales obsessions du poète. Un triangle inclut les mots « MORT » et « MORTE », faisant écho au texte que Gherasim Luca a publié à Bucarest en 1945, et qui présente un affrontement à la mort au fil de cinq tentatives de suicide impossible¹⁹. Entre la coupure ou la discontinuité, que suggère le choix des points et non de la ligne continue, et le lien que suppose la construction d'un nouvel objet, l'activité iconoclaste de l'artiste touche aux mythes (Orphée devient « OR-FEE », p. 17), ou aux figures littéraires (« SUIS CID / PAR L ART / PAR LA RACINE CORNELIENNE », p. 22), dont il retient essentiellement les noms dans leur matérialité, et leur signifiant équivoque aux multiples possibilités signifiantes.

Comme pour les *cubomanies*, c'est toujours cette même pratique de la découpe qui semble être mise en scène et contredite : « à ras de souffle / l'hiéroglyphe / piétine / la vacuité / cloutée / au seuil d'une hérésie / jumelle / le son errant opère / le miracle des courbes en zigzag »²⁰. Outre le choix des points ou des mots reformulés grâce à l'homophonie (« OR-FEE ») et découpés en syllabes, une forme se construit en « courbe » ou « zigzag », et fait corps ou lien. « LA RACE ELIT LE CORPS POUR LIEN », écrit Gherasim Luca²¹. Et la rotation des syllabes « VI », « DE », « ON », « SI », reliées par les axes pointillés est suivie de l'obsessionnelle répétition « VISIONDEVIDE », sans espace entre les lettres.

Ce remplissage rappelle l'incipit de « Autres secrets du vide et du plein », figurant dans *Héros-Limite* : « 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 ».²² L'ensemble peut ainsi être conçu comme l'expérimentation de la représentation de ce qui est irréprésentable : la mort ou le vide. Ce qu'il donne à voir, c'est une forme, voire un remplissage, comportant une inscription qui désigne le vide, ou l'inéluctable destin du corps que nous rappellent les stèles ou les tombeaux. La voie silencieuse qui conduit à la création, ou au tombeau, est ainsi une voie anxieuse. Le jeu de mot trouve un écho particulier dans ces quelques mots de Georges Didi-Huberman :

¹⁴ Gherasim Luca, *La Voici la voie silanxieuse*, op. cit., p. 17.

¹⁵ Le mot « vision » est réitéré dans le recueil *La Voici la voie silanxieuse* (op. cit., p. 13, 14, 26, 27).

¹⁶ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹ Dans cet ouvrage qui s'intitule *La Mort morte*, Gherasim Luca note : « après avoir réfléchi mon vide théorique / comme dans le miroir d'un miroir / sur ma vie déserte, sur mes gestes interrompus / sur mes insomnies torturantes et prolongées / sur mon agonie perpétuelle / je ne vois pas ce que je pourrais faire / de mon personnage pétrifié par tant de désespoir / sinon le mettre face à face avec la mort / car seule la mort peut exprimer / dans son langage obscurantiste et fatal / la mort réelle qui me consume / me traverse et m'obscurcit / jusqu'à l'anéantissement ». Ce constat se précise quelques pages suivantes : « Je fais plusieurs jours de suite / des tentatives de suicide / qui ne sont pas seulement / une conséquence logique / de mes déceptions, de ma saturation / et de mon désespoir subjectif / mais la première victoire réelle / et virtuelle / sur ce Paralytique Général Absolu / qu'est la mort » (*La Mort morte*, rééd. : Paris, José Corti, 1994, p. 71 et p. 76).

²⁰ *La Voici la voie silanxieuse*, op. cit., p. 35.

²¹ *Ibid.*, p. 23

²² *Héros-Limite*, op. cit.

Devant le tombeau, je tombe ainsi moi-même, je tombe dans l'angoisse — à savoir ce « mode fondamental du sentiment de toute situation », cette « révélation privilégiée de l'*être-là* », dont parlait Heidegger... C'est l'angoisse de regarder au fond — au *lieu* — de ce qui me regarde, l'angoisse d'être livré à la question de savoir (en fait : de ne pas savoir) ce que devient mon propre corps, entre sa capacité à faire volume et sa capacité à s'offrir au vide, à s'ouvrir.²³

« Epreuve d'Arstyx », comme l'indique une page du livre, l'expression artistique, qu'elle soit figurale ou scripturale, témoigne de cette tentative de traverser les méandres du fleuve des Enfers, afin que l'angoisse soit la manifestation d'un *être-là*, en-deçà ou au-delà des discours prédéterminés.

Coupures et sutures

Dans l'œuvre de Gherasim Luca, la manie du découpage et de la reprise d'une même forme touche aussi à la langue, à sa logique sémantique, et aux discours institués. Le procédé du bégaiement poétique consiste en la répétition de syllabes qui permettent de faire émerger des mots, ou des bribes d'énoncés, au fil de la profération :

pas pas paspas pas
paspas 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 paspas passe
passe passe il passe il pas pas
il passe le pas du pas du pape
(...)

« Passionément », *Le Chant de la Carpe*²⁴

Le texte s'élabore à partir du signifiant phonique mais aussi graphique. Si l'oralisation du texte laisse entendre d'abord la syllabe « pa » dont la réitération régulière suspend le sens du discours, sa transcription fait apparaître un mot monosyllabique (« pas », l. 1), servant de point de départ au développement textuel qui se termine sur « je t'aime passionnément ». Le mot prend dès le début du texte une double valeur qui est celle du nom (« le pas ») susceptible d'être, par dérivation, employé comme forclusif de la négation. Un lien sémantique se tisse dans le texte autour de la négativité²⁵ contenue dans les adjectifs « faux », « mauvais » (l. 3 et 5). Du point de vue phonique, la syllabe « pa » constitue le mot « papa » (l. 6), et l'homophonie laisse entendre le « mot » dans le « mau » (l. 4). La prononciation du « s » final de « pas » conduit au passe-passe d'un jeu qui construit un nouveau syntagme (« il passe », l. 9), tandis que, sans la prononciation du « s », « le pas » devenu « papa » peut se métamorphoser en « pas du pape » (l. 10). Le caractère subversif du texte réside alors dans le fait d'intégrer des énoncés qui font écho aux discours et pensées institutionnalisés de la psychanalyse (« le mauvais papa ») ou de la religion (« le pape »).

La logique qui préside à l'élaboration du discours est celle qui fait du signifiant de base réitéré, la syllabe, une unité signifiante ouverte, susceptible de faire apparaître de multiples signifiés, une logique dans laquelle on reconnaîtra celle de l'inconscient²⁶, explorée par les surréalistes. Mais comme le souligne Michèle Aquien, « dans les lapsus et les phénomènes de la vie inconsciente, il est très rare que la parenté phonique se fasse sentir par des répétitions explicites : elle opère surtout sur des substitutions. En quelque sorte, la poésie déploie, met en évidence dans le vers (ou dans le poème en prose) le rôle connecteur des phonèmes que l'on trouve dans l'association inconsciente. »²⁷

²³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 18.

²⁴ Gherasim Luca, *Le Chant de la carpe*, publié en 1973 au Soleil Noir est réédité par Corti en 1986.

²⁵ Et non de la négation.

²⁶ Cf. Julia Kristeva, *Le Langage, cet inconnu*, Paris, Le Seuil, 1969.

²⁷ Michèle Aquien, *L'Autre versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 49.

Les productions de Gherasim Luca mettent en œuvre ce rôle connecteur de façon particulièrement insistante. La répétition obsessionnelle déploie ou déplie le langage poétique et redonne à ce qui se joue sur l'axe paradigmatique de l'analogie une forme de linéarité autre que celle de la logique discursive. L'espace entre les signifiants, constitutif de ce que Jacques Derrida nomme la *différance*, et de la suspension du sens, s'absente parfois : « paspas » forme une suite visuelle ininterrompue qui peut faire écho à l'inscription « VISIONDEVIDE » présente dans *La Voici la voie silanxieuse*. La coupure, que désigne l'espace, est un mode de composition qui s'articule à la suture. Mais cette suture n'est pas celle de la suite logique des signifiés, elle est graphique et phonique. C'est celle d'un geste qui trace ou d'une voix qui profère : les lectures de Gherasim Luca montrent à quel point la gestuelle accompagne aussi le souffle et la voix. Par-delà la discontinuité née de la coupure et la latence du sens due à la répétition, le discours retrouve une continuité qui s'élabore à partir de la contiguïté. C'est peut-être là encore un point de convergence avec les *cubomanies* pour lesquelles Gherasim Luca prend un soin minutieux à accoler les carrés découpés.

La continuité se construit à partir de la reprise augmentée des syllabes ou des mots. *Héros-Limite* commence ainsi²⁸ :

« 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 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 contre la vie sept, c'est à, c'est à dire pour, pour une vie dans vidant, vidant, dans le vidant vide et vidé, la vie dans, dans, pour une vie dans la vie. (...)

Le syntagme « la mort », caractérisé par l'adjectif « folle », se trouve à nouveau prolongé par un jeu homophonique dans l'expression « la morphologie de la méta ». L'arrêt sur le morphème « méta » relance un nouvel enchaînement qui réinscrit la parenté entre la mort et la forme (ou morphologie) de la métamorphose. Mais la réversibilité des catégories permet de remplacer le mot « mort » par le mot « vie » et de reprendre la suite, procédant inlassablement par homophonie et ajout de phonèmes, plus ponctuellement par paronomase (« chaises » / « 16 ») ou calembour (« aubes et jets » / « objets »). Pour ou contre la mort, pour ou contre la vie, le vide — et donc aussi le plein — est toujours au centre de cette métamorphose graphique et phonique.

La déroute sémantique est due aux associations incongrues, nées du signifiant (« est un nom, un nombre de chaises »), et des jeux de métamorphoses liés à l'homophonie, au calembour et aux variantes de l'apophonie (paronomase, métagramme, etc.). Mais la spécificité des textes de Gherasim Luca réside dans le fait que la syntaxe est perturbée et l'avancée du discours ralentie par la découpe de syllabes, à l'origine des reprises avec variations, alors même que se maintient une structure minimale linéaire, comportant par exemple ici un sujet suivi d'un verbe (« étonne »)²⁹. Le rapprochement analogique par approximation de phonèmes, lié au bégaiement poétique et plus largement au principe de la reprise, participe à la construction d'une suite.

Paradoxalement, la répétition devient un élément remplissant les vides, comme peuvent l'être les « euh » entrecoupant une parole orale. Temps de la réflexion, terme que l'on peut entendre ici au sens propre, ces reprises sont aussi, dans *Héros-limite*, celles d'un sujet qui tente de se dire :

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 tait 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 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

²⁸ *Op. cit.*, p. 15.

²⁹ Ce sont ces coupures au niveau des syllabes, et leur utilisation dans une nouvelle façon d'organiser la continuité textuelle, qui fait la singularité de la production de Gherasim Luca par rapport à d'autres, comme celles de Max Jacob ou de Robert Desnos qui usent aussi de l'homophonie, du calembour et toutes les variantes de l'apophonie (Paronomase, métagramme, etc.). La composition formelle des *Sept slogans ontophoniques* est toutefois plus proche de celle des textes surréalistes, notamment des énoncés brefs de *Rose Sélavy* de Robert Desnos.

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 résurrection.³⁰

La suspension ou l'arrêt à l'intérieur d'un mot (« réconci », « l'insur ») suppose que quelque chose, qui est de l'ordre de la vérité du sujet — de cet autre du sujet (« on me dit ») —, attend de se dire et tend à se dire. La coupure engage aussitôt la reprise à l'origine de l'avancée d'une parole qui refuse à l'autre, au récepteur, tout rôle interlocutif. La création est pour Gherasim Luca la voie qui permet de dire ses angoisses, de les resserrer dans un langage autre que celui du discours logique, un langage intransitif, qui ne dit pas quelque chose du réel, mais qui, tentant de dire le réel indicible, de dire l'être dans la déraison, se fait tautologie. Une des pages de *La Voici la voix silanxieuse* présente le néologisme « autotautologie » : une redondance qui ne renvoie qu'à elle-même et à l'insatisfaisante tentative de saisie de soi et du sujet comme un autre.

Par-delà sa diversité, l'oeuvre de Gherasim Luca témoigne d'une unité qui réside entre autres dans certaines constantes parmi lesquelles figure cet usage de la coupure suscitant une nouvelle suture entre les mots. Coupure et suture permettent ensemble la métamorphose progressive du discours et participent au déconditionnement du sujet face aux discours pré-construits. C'est à l'émergence d'un idiolecte, d'une langue propre au sujet, que tente de conduire cette façon de rompre avec les règles de l'enchaînement logique, tout en maintenant une progression textuelle continue. Couper, éparpiller, coller sont des actes communs au plasticien et au poète. L'oeuvre en porte la trace, ou plus encore le procès. Œuvre fermée sur elle-même, déniait en partie au langage sa double fonction informative et de communication, elle construit cependant un parcours, une avancée du discours sous la pression ou la poussée des syllabes et des mots, des maux surtout, ceux d'une anxiété à laquelle le poète tente de donner forme.

³⁰ *Op. cit.*, p. 15.