

La « poésie pratique » de Ghérasim Luca

Clonts, Charlène

Faculty of Humanities, Department of Literatures and Languages, Kyushu University

<https://hdl.handle.net/2324/7172703>

出版情報：フランス文学論集. 56, pp. 15-32, 2021. 九州フランス文学会
バージョン：
権利関係：



La « poésie pratique » de Ghérasim Luca

Charlène CLONTS

Summary

Gherasim Luca's « practical poetry »

Charlène CLONTS

The expression « practical poetry » used by Gherasim Luca puts into question the concrete effectiveness of his work, thus reflecting upon the spectacularization of the 20th century's poetry and the relations it creates. While his work is based on humorous repetitions and variations, it also indicates interactions between presence and absence, void and fullness, which can be studied from the hard science point of view or from a more sensual and erotic one. But above all, the poetry performativity tries to be effective against the dualistic thought. This article aims to underline the shifts and the spatial dynamics of the text and of the performance, challenging the frontiers of the western tradition.

Ghérasim Luca (né Salman Locker, Bucarest 1913 – Paris 1994) est un artiste protéiforme qui pratique à la fois l'écriture poétique, la performance scénique et diverses formes d'arts plastiques. Pour schématiser, trois phases jalonnent son parcours : la période *Alge* et les recherches poétiques de jeunesse (*ca.* 1930-1938), la période surréaliste (*ca.* 1938-1953) et la période intermédiaire (*ca.* 1953-1994). Alors qu'il est au lycée, il fait ses débuts à Bucarest dans l'entourage de Victor Brauner et d'Ilarie Voronca, mais s'en émancipe

progressivement dans les années 1930 en créant avec ses amis d'enfance le groupe *Alge*, réuni autour de la revue pluridisciplinaire du même nom, mêlant arts plastiques et poésie. Cette première période au sein des avant-gardes bucarestoises trouve notamment des points de convergence avec la révolte dada, le futurisme italien et le constructivisme soviétique. Le succès de la diaspora des écrivains roumains montre que leur créativité n'est pas simplement le résultat d'une pâle copie de grands mouvements artistiques et littéraires venant de l'Europe de l'Ouest ou de la Russie. Pourtant, on connaît souvent davantage Luca pour sa participation au mouvement surréaliste roumain qu'il a fondé à Bucarest avec des amis artistes pendant la Seconde Guerre mondiale. La correspondance du groupe surréaliste bucarestois avec André Breton est d'ailleurs tantôt laudatrice, tantôt moins indulgente, soulignant régulièrement l'enlisement des surréalistes parisiens dans une mécanisation de la création, et faisant des propositions novatrices auxquelles Breton donnera une visibilité en 1947 dans le catalogue de l'Exposition Surréaliste.

Parfois considérée comme mineure du point de vue de la puissance économique et militaire, mais étant majeure par sa situation géographique, la Roumanie a souvent concentré les enjeux géopolitiques des grandes puissances alentours. Elle a, en tous cas, toujours été un carrefour entre l'Europe de l'Ouest et l'Europe de l'Est, entre l'Europe et la Russie, mais aussi entre l'Asie centrale et l'Europe de l'Est. Constamment bouleversée par ces croisements, qui font aussi sa richesse culturelle, la Roumanie a ainsi longtemps cherché sa propre voie/voix, notamment en réaffirmant dès le XIX^e siècle sa différence linguistique (latine) au sein d'une zone aux influences slaves et allemandes. Face à la crise économique et sociale qui sévit, le milieu du XX^e siècle est politiquement marqué par le passage de l'extrême-droite à l'extrême-gauche. Pendant la Seconde Guerre

mondiale, outre l'adhésion successive de la Roumanie à l'Axe puis à l'Alliance, les Juifs subissent des pogroms et tentent de fuir le pays. Avec l'arrivée au pouvoir du communisme, les conditions de vie des artistes non affiliés au régime ne s'améliorent pas, contrastant avec le début du siècle lorsque Bucarest était considérée comme le « Petit Paris » de l'Europe de l'Est. Après s'être réfugié en Israël pendant deux ans, Luca s'exile à Paris à partir de 1952. Faisant face aux réticences de quelques surréalistes orthodoxes, il abandonne alors le surréalisme mais conserve d'excellentes relations avec Breton.

Tout en poursuivant la publication de recueils, Luca s'adonne davantage à la pratique des livres illustrés, de la poésie exposée et de la poésie orale¹⁾. La pratique des *livres de dialogue*, c'est-à-dire des livres illustrés d'après la typologie d'Yves Peyré²⁾, avait déjà débuté à la fin des années 1930, notamment par des publications communes avec le peintre Jules Perahim. Mais elle s'intensifie à partir des années 1950-1960, tout en s'enrichissant par des pratiques intermédiaires liées aux nouveaux supports de la création poétique : enregistrement, radiodiffusion, télédiffusion, récital³⁾ sur scène et exposition muséale. L'une des constantes dans son écriture et dans ses performances, que l'on retrouve aussi sous une autre forme dans ses créations plastiques (*cubomanies*, objets, collages, dessins aux points, tableaux) est son engagement dans une écriture et une performance active qui a un pouvoir sur la vie elle-même et sa réaffirmation d'une poésie d'expérience, fondements de ce qu'il a nommé la « poésie pratique⁴⁾ ». Il s'agit donc de souligner ses particularités et de se demander dans quelle mesure la poésie de Luca peut être considérée comme active, efficace, propre à agir et à faire, ainsi que l'indique l'étymologie du grec ancien *praktikos* (πρακτικός)⁵⁾.

Présence et absence, vide et plein : pour une poétique de l'interaction

La poésie sur scène de Luca n'appartient pas à ce que Peter Brook

nomme dans les années 1960 le « théâtre rasoir⁶⁾ », ni ne produit de « représentation ronronnante⁷⁾ » qui sont des « facteurs de mort⁸⁾ ». La « poésie pratique » de Luca est la quête d'un « théâtre vivant⁹⁾ » dont la scène se rejoue infiniment. Les témoins de ses récitals, comme Raoul Sangla¹⁰⁾, racontent que la salle était subjuguée. Or Peter Brook écrit à propos du théâtre contemporain que « la qualité du silence provoqué par la lecture d'un morceau [...] est proportionnelle au degré de vérité qu[e le lecteur] y met¹¹⁾ ». Paradoxalement, alors qu'il connaît ses textes par cœur, le livre dans la main de Luca constitue souvent un rempart à tout lien visuel entre le poète et le public, montrant que sa posture s'éloigne la plupart du temps de celle du conteur. Mais le récital de Luca est-il pour autant ce que l'on appelle aujourd'hui une lecture publique, c'est-à-dire « une forme hégémonique de la communication et de la sociabilité littéraires¹²⁾ » qui va de pair avec la spectacularisation du monde post-moderne ? Les notes personnelles et les manuscrits de Luca indiquent le contraire, même si l'existence d'une nécessité promotionnelle et d'une certaine économie littéraire est indéniable. D'ailleurs, le poète n'emploie jamais le terme de *lecture*, plus didactique et mimétique : il *dit* la poésie, voire effectue une *performance*. Le livre sur scène pose plutôt l'écriture poétique comme une interface créatrice et mobile entre « l'homme extérieur » et « l'homme intérieur¹³⁾ ». Cette pratique signale l'existence d'un soi instable qui se dilue dans une multiplicité d'autres soi, tout en créant un espace de coprésence. Luca s'expose et expose ce poète intérieur comme on retourne un gant, en même temps qu'il joue un rôle. Dans le récital filmé *Comment s'en sortir sans sortir*¹⁴⁾, Luca apparaît à côté d'une pancarte sur une scène nue et blanche, ce qui l'inscrit dans la lignée des théoriciens du refus de l'illusion théâtrale. Mais tandis que le livre semble procéder d'une distanciation avec le public, la « poésie pratique » s'oppose à toute forme didactique brechtienne. On comprend dès lors que la posture du poète sur scène soit celle du funambule

en équilibre précaire¹⁵⁾, image souvent reprise par Luca. La relation entre le public et le poète s'effectue essentiellement dans la *présence* du corps, de la voix et des mots : cette présence est signalée par des codes non verbaux kinésiques, proxémiques et paralinguistiques, qui constituent une autre rhétorique plus soucieuse de la *dispositio* et de l'*actio*¹⁶⁾.

L'attitude du poète tout en tension sur la scène entretient aussi un rapport avec la *prostitution*¹⁷⁾ symbolique décrite par Charles Baudelaire. De fait, Luca présente le poète comme un *Inventeur de l'amour*¹⁸⁾ qui interpelle la « grande courtisane uni universelle¹⁹⁾ ». Le poète propose au lecteur de réinterpréter une nouvelle cosmogonie poétique : « aimez, aimez donc, il faut l'aimer, il faut baiser la baie, la vie, la violer violemment, aimant, être son amant, il faut baiser violemment l'obscène universelle où où ouverte ou fermée²⁰⁾ ». La violence de l'acte de fusion entre la « grande courtisane » et le poète, ainsi que l'urgence du désir, évoquent ce qui se joue entre le public et le poète car il y a un « potentiel d'agression²¹⁾ » en réserve dans la pénétration métaphorique de la poésie. Luca emploie l'image de l'onde pour décrire le phénomène :

les rapports entre le Vide et le Plein sont réduits à un nombre limité de rencontres qu'une formule mathématique pourrait facilement préciser. Transposés dans le monde de la sonorité, le nombre de ces rapports devient pratiquement indéfini et leur contenu émotionnel, que la lecture silencieuse cachait, éclate. Je parcours aujourd'hui une étendue où le vacarme et le silence s'entrechoquent, où le poème prend la forme de l'onde qu'il a mise en marche²²⁾.

En sciences physiques, le son fait disparaître le vide puisqu'il ne peut s'y propager ni même y exister. Mais selon la conception de Luca

qui effectue des *translations* qui ne sont pas des traductions, le vide et le plein sont la contrepartie de la voix et du silence. Tout d'abord, l'espace de la salle est à la fois vide et plein, comme une page sur laquelle la poésie apparaît, et en cela il constitue un lieu d'inscription. Le vide et le plein sont aussi en rapport avec la présence et l'absence, que ce soit celles de l'apparition et de la disparition du corps et de la voix, ou encore celles du texte et du *péritexte*²³⁾ dans et hors de la page. L'espace scénique du poème permet donc l'accroissement et la mise en évidence des interactions entre le vide et le plein, la présence et l'absence, rendues tangibles par l'image de l'onde. Les dessins aux points du recueil poétique *La Voici la voie silanxieuse* constituent une autre démonstration de ce principe : le texte « VISIONDEVIDE²⁴⁾ » répète ainsi vingt fois ce mot-valise qui se présente graphiquement comme une succession de points que l'œil du lecteur doit relier pour faire émerger le discours. De la sorte, la présence écrite ou orale, sémiotique ou organique, oscille entre une insaisissabilité, une *translucidité* (la traversée d'un vide) et une lisibilité (la mise en branle d'un *voir* signifiant), d'où émerge une poésie qui agit directement et physiquement sur le récepteur.

Résonances du corps poétique : rire des conventions

Le silence pour l'oreille humaine n'est pas un silence complet comme le démontrent les sciences de l'acoustique. Lorsque le poète se tait, restent des sons peu perceptibles comme la respiration. Pourtant, chez Luca, le vacarme et le silence peuvent « éclate[r] » et « s'entrechoque[r] », indiquant une certaine violence sonore et surtout la rencontre entre deux vecteurs *a priori* contradictoires. Dans les notes pour son discours *Il m'est difficile de m'exprimer*, le poète écrit ainsi :

La sonorité s'exalte, des secrets endormis au fond des

mots surgissent. Celui qui les écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique simultanée à l'adhésion mentale. Libérer le souffle, et chaque mot devient un signal²⁵⁾.

Les sonorités ont donc un pouvoir quasi heuristique qui est exacerbé par une vie organique plus silencieuse. Le corps, le souffle et les sonorités sont reliés par les ondes qu'ils émettent. On peut y trouver des points de convergence avec l'ataraxie épicurienne atteignable par la santé du corps²⁶⁾, mais aussi avec la pratique de la méditation et du yoga, que l'évocation du vide et du plein rend éloquente. De fait, Luca s'intéresse notamment à la musique rituelle tibétaine, à l'époque même où le Living Theater de Judith Malina et de Julian Beck effectue des recherches du côté du zen et du yoga²⁷⁾. Dans la pratique du récital de Luca, l'onde sonore devient l'« écho du corps²⁸⁾ », autrement dit sa répétition diffractée par le milieu. Elle se situe à la frontière de l'esprit et du corps, dans un interstice où ces deux éléments se fondent en même temps l'un dans l'autre par un acte à résonance sensuelle, qui rappelle aussi l'importance du corps érotique dans la Grèce antique :

entre le nez de tes nerfs et les fées de tes fesses
entre l'air de ta chair et les lames de ton âme
entre l'eau de ta peau et le seau de tes os
entre la terre de tes artères et le feu de ton souffle²⁹⁾

Les allitérations, les assonances, les métoplasmes, les reprises anaphoriques, les successions binaires (« nez/nerfs », « fées/fesses »), les ambigrammes (« seau/os ») et les inclusions rhétoriques de l'extrait mettent en évidence « l'Écho du corps » qui s'appuie donc sur des dispositifs poétiques. Cependant, dans le brouillon du discours *Il m'est*

difficile de m'exprimer, le poète emploie aussi le mot « signal » qui ajoute un niveau de lecture supplémentaire puisqu'il s'agit d'abord d'un « phénomène physique (tension, courant, champ électromagnétique, onde sonore ou lumineuse) transmettant une information³⁰⁾. » Le poète souligne le fait que le public est primordial dans la composition de cet espace scénique double où la parole poétique est délivrée. Dans le récital télévisuel *Comment s'en sortir sans sortir*, la scène blanche devient en effet le lieu de la projection de l'imaginaire du spectateur. Lors du spectacle sur scène, la perception par l'auditeur des ruptures et des relations sonores et signifiantes crée une page blanche et un écran pour la conscience. Ainsi, la performance poétique a besoin d'un espace à trois *dimensions* pour exister. Le poète, l'espace de projection et le récepteur constituent ce triangle amoureux et une dramaturgie de l'amour :

Entre les hommes chargés de toute la force projective de leurs yeux et la totalité de ce monde-femme séparé par ses charmes, par de vierges espaces à chaleur d'oiseau, l'échange est enfin encore une fois possible. De pures visées matérielles parcourent ces espaces. Le gigantesque objet, fasciné transmue et accepte la révolution dernière et éternelle, celle de la pénétration universelle³¹⁾.

Le spectacle vivant attend donc d'être fécondé pour faire jaillir un autre monde : c'est aussi le sens du néologisme *ontophonie* créé par le poète pour exprimer les effets de sa pratique. Le public y participe en pénétrant la matrice génératrice qui est cet espace poétique dans lequel il se projette. Le « gigantesque objet » de pénétration est alors semblable à un *fascinus*, avatar érotique mais aussi objet poétique qui transforme le monde comme le ferait l'alchimie. Or l'un des points de départ de cette alchimie verbale est la transmutation des formes de

discours ou l'usage humoristique que peut en faire la poésie.

En effet, la tonalité employée par le poète pour dire ses textes permet l'identification de certaines formes de discours conventionnelles. On trouve les tonalités narratives, dramatiques ou de la confiance dans les récitals enregistrés de Luca. Mais ces registres sont perturbés par l'humour, par l'apparente absurdité de certains textes et par les jeux poétiques. Luca détourne donc des genres littéraires et des situations d'énonciation reconnaissables par le spectateur³²). Texte, corps et voix sont intrinsèquement liés pour créer un sens nouveau, qui peut entrer en collusion avec la tonalité de la lecture. Luca emploie aussi les genres théâtraux populaires afin de les détourner par des dialogues *a priori* absurdes et des situations de communication fondées sur la répétition³³). Les manuscrits montrent ainsi le travail effectué sur la scénarisation et la réécriture. Ils mêlent des éléments diégétiques et extra-diégétiques, et combinent aussi des extraits de poèmes déjà publiés et des indications scénographiques. Rappelant des situations similaires dans le théâtre de l'absurde qui souligne l'absence de vérité dans la communication interpersonnelle, certains personnages des manuscrits de Luca ont l'air de s'en aller tout en restant sur place, comme le font les personnages d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett ; les répliques ne se répondent pas ; les personnages semblent monologuer sans s'écouter, comme le font les personnages d'Eugène Ionesco dans *La Cantatrice chauve* ; des passages reviennent en un cycle infernal ; et l'on retrouve de pseudo-dialogues platoniciens. Ce changement de perspective, allant de pair avec une hésitation générique, l'évacuation du déroulé linéaire des événements et dès lors de toute chronologie, ramène l'acte créateur à l'essentiel : un lieu d'inscription multiple et instable, des mots, des gestes et des rapports.

Une œuvre performative : agir contre la tradition platonicienne

Transgressant les limites génériques classiques, la « poésie pratique » revient par certains aspects à celle de l'aède de la Grèce ancienne. Elle met en évidence un geste oral que les linguistes comme Roland Barthes, « à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare [...], dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère : quelque chose comme le *Je déclare* des rois ou le *Je chante* des très anciens poètes³⁴⁾. » La référence au poète antique peut paraître paradoxale pour évoquer les récitals de Luca car sa conception de la poésie le ramène plutôt du côté des poètes aux écrits peu pédagogiques que Platon veut bannir de la cité³⁵⁾. Luca évoque en effet la fragilité des conceptions du bien et du mal, et son *je*/jeu poétique est protéiforme, ce que dénonce Platon en vertu de la Raison mère. Dans *La République*, Platon oppose d'ailleurs les poètes inspirés par les Muses aux poètes utiles que la Raison peut accepter dans la cité. L'idée est développée dans *Ion* : « Tels les corybantes dansent lorsqu'ils n'ont plus leur raison, tels les poètes lyriques lorsqu'ils n'ont plus leur raison, créent ces belles mélodies ; mais, lorsqu'ils se sont embarqués dans l'harmonie et la cadence, ils se déchainent et sont possédés³⁶⁾. » Platon ajoute que « ces chanteurs » sont « privés de raison³⁷⁾ » à cause des divinités qui se sont emparées de lui et qui parlent à travers lui. La métaphore des anneaux et de l'aimant³⁸⁾ permet au philosophe de décrire le lien entre le poète, l'acteur et les Muses, et par conséquent le rapport qui existe entre le spectateur et le sacré. Cette libération des contraintes ou cette attraction délivrée dans et par la triangulaire poésie / poète / public tient une place importante dans la pensée du spectacle chez Luca et rappelle la proposition d'Antonin Artaud :

Si la musique agit sur les serpents [...] [c'est parce que]
les vibrations musicales qui se communiquent à la terre

l'atteignent comme un massage très subtil et très long ; eh bien, je propose d'en agir avec les spectateurs comme avec les serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions³⁹.

La voix du poète possédé par son texte sort du corps pour envahir celui de l'auditeur, mais au moment même de la verbalisation, la voix et le corps sont (ré)unis : c'est là que se situent les tentatives de possession et de réappropriation de soi que le poète veut souligner par ses mises en scène poétiques. Cela confère à la poésie une fonction perlocutoire où la parole produit une action sur un tiers. Certes, Luca ne veut pas envoûter et n'est pas un improvisateur car ses récitals sont maîtrisés et minutés. Ses textes à la force locutoire sont relatifs à une suite de sons mais pourvus d'une signification, autrement dit d'une force illocutoire. Chez Luca, cette fonction et ces pouvoirs de la poésie (perlocutoire, locutoire et illocutoire) émergent de dispositifs qui jouent avec la poétique. Bien qu'une partie des textes des récitals aient d'abord été publiés, il n'empêche que leur réimplantation dans des lieux et face à des publics différents constitue une mise en circulation qui réactualise l'écriture. Les dispositifs poétiques de Luca agissent donc directement sur toute propension classificatoire et fixatrice, forçant à reconsidérer les épistémès cloisonnées qui font monument.

Si la poésie sort du livre pour devenir perlocutoire, c'est aussi vrai de l'inverse où la scène s'invite dans le livre de poésie, comme on le voit dans le poème « Les Vaincus » typographié sous la forme d'un texte de théâtre. Luca y oppose dès la didascalie initiale « deux lutteurs de foire » dont le combat est règlementé par un « arbitre », personnage nodal entre les deux combattants :

(Sur une estrade, deux lutteurs de

foire. Autour d'eux, s'agite l'arbitre)

PREMIER LUTTEUR

À corps perdu

DEUXIÈME LUTTEUR

Accord à corps perdu

PREMIER LUTTEUR

Éperdu corps à corps
des accords

DEUXIÈME LUTTEUR

Désaccord à corps perdu

L'ARBITRE

Corps perdu et repris

PREMIER LUTTEUR

Corps épais éperdu

L'ARBITRE

Épices et piments⁴⁰⁾

Dans l'extrait et dans tout le poème, deux conceptions se font face : le premier lutteur met en évidence la prédominance du corps, tandis que le deuxième souligne celle de l'esprit. L'arbitre est là pour donner une ligne médiane à leurs assauts verbaux. C'est pourquoi il annonce au cours de la lutte qu'il existe un « Esprit répandu dans le corps⁴¹⁾ », unissant alors les conceptions opposées des deux acteurs du pugilat. Cependant, à la fin du texte, l'arbitre conclut à un *ex-aequo* entre les

deux lutteurs « de foire⁴²⁾ », caractéristique peu flatteuse et qui montre le repli de ces deux formes extrêmes de conceptions. L'arbitre, qui semble porter la voix du poète, ne peut donner une place dominante ni au corps ni à l'esprit, puisque leur lutte n'a pas donné de résultats convaincants. Il conclut donc à « L'échec épique / de l'écho d'être⁴³⁾ ». La pensée dualiste occidentale met donc humoristiquement en échec la « résonance d'être » du poète qui montre en même temps par sa mise en scène poétique que le corps et l'esprit ne sauraient être séparés.

Contre le dualisme platonicien et la *mimesis*, le poète scénarise son propre corps en action. En même temps, il souligne dans ses textes la trame des actions et la lutte permanente dans la pratique des *exercices spirituels*⁴⁴⁾, tout en proposant une re-présentation, autrement dit en rendant la poésie présente autrement, par la *repraesentatio* (« action de mettre sous les yeux » et en « image⁴⁵⁾ »). Le récital se présente comme un *épuisement* du corps qui permet l'émergence de la « résonance d'être ». Luca prépare d'ailleurs chaque récital par des échauffements de gymnastique, rendant son « corps léger⁴⁶⁾ » et rappelant ainsi la nécessité d'un équilibre entre le corps et l'esprit que Platon défend aussi de manière quelque peu ambiguë dans le *Timée* et dans les *Lois*⁴⁷⁾. La langue poétique et le corps du poète doivent toujours être en mouvement, comme pour une performance sportive. L'un des poèmes de Luca est d'ailleurs intitulé avec humour « Quart d'heure de culture métaphysique » : le poète agit donc sur lui-même et sur le monde qui l'entoure, s'appuyant sur les soubassements de la *poiesis* et de la *praxis* aristotéliennes. Mais contrairement au point de vue platonicien, il n'y a ni secret à percer, ni muses, ni inspiration divine, ni déraison anti-citoyenne chez Luca. Seule compte l'écriture poétique organique qui se ramifie sans cesse. C'est pourquoi, même si Luca ménage des moments de reconnaissance pour le spectateur, le public est la plupart du temps déstabilisé par les variations et les revirements. Les mouvements spirallaires et les progressions par

vagues de sa langue poétique participent à cet ébranlement. Tout en revenant sans cesse au sens, le spectateur se perd inévitablement dans l'intensité sonore et suspend (ou multiplie) les points de vue qu'il peut avoir sur la lecture publique et sur la poésie. Plus généralement, le fait que le dispositif poétique de Luca *fonctionne* comme une machine deleuzienne montre que l'œuvre performative, qui n'est pas secondaire mais seulement langue *mineure* au sens deleuzien du terme, peut produire des décentrement qui bousculent la langue française, les focalisations, la réception et les savoirs conventionnels de la poésie.

Pour conclure

La « poésie pratique » de Luca s'inscrit parmi les « stratégies anti-phonocentristes⁴⁸⁾ » qui s'opposent selon Jan Baetens à l'« anesthésie, tant de l'oral que de la matérialité du langage qui précède toute oralité ». Elle est *performative*, autrement dit elle agit concrètement sur son objet. Son activité intrinsèque est ainsi marquée par trois fonctions principales : la fonction interactive, la fonction critique et la fonction cognitive. L'écriture poétique de Luca et sa pratique sur scène constituent un laboratoire incessant de l'être-au-monde. À l'opposé de la pensée dualiste, le poète refuse de séparer le corps et l'esprit, l'auteur et son public, l'écriture et le récital. Pour ce faire, il crée des dynamiques qui s'expriment à travers l'idée d'onde et de résonance. La « poésie pratique » s'émancipe d'une perception qui ferait du poème un espace clos et statique. Au contraire, dans l'espace de la page et dans l'espace scénique, la « poésie pratique » est faite de mouvements (du corps, des sonorités, de la langue, de la pensée, des images) fondés sur des matériaux sensibles qui agissent physiquement et mentalement sur l'auditoire. La circulation et les trajectoires de la poésie sont donc expérimentées par le poète lors du récital (sur scène ou enregistré). Le poème dans sa version écrite plus conventionnelle est confronté à d'autres paradigmes et son statut est en quelque sorte

testé. La « poésie pratique » est donc la mise en critique de la poésie objectivée et sa confrontation avec l'expérimentation (méta)physique et physiologique. Elle n'existe que dans l'interaction d'une scène à l'autre, d'un médium à l'autre, d'un registre à l'autre, d'un genre à l'autre : l'écriture poétique en recueil subit des déplacements, sans pour autant faire disparaître ni le livre de poésie, ni la syntaxe, ni la création du sens, au contraire de la poésie concrète et de la poésie sonore. La spatialisation de l'écriture poétique de Luca correspond donc sur scène à une dynamique spatiale dont l'ancrage est organique, gymnastique, respiratoire. La « poésie pratique » prend en compte la circulation et l'expansion du texte passant par les modalisations individuelles des spectateurs qui permettent une dérivation infinie des interprétations, contre l'homogénéisation des discours. L'espace partagé est un laboratoire et un atelier poétiques. Il signale donc l'impossibilité pour l'artiste de se cantonner à un territoire littéraire qui résiderait entre des frontières génériques étroites. Comme les lutteurs du *Théâtre de bouche*, la « poésie pratique » doit parfois faire usage d'une violence métaphorique pour permettre un débord par-delà les codifications entre les arts et, de la sorte, produire et transmettre une expérience *continue* de la poésie, ce que montre aussi Daniel Jacobi à propos de l'art contemporain après Dada et le surréalisme⁴⁹⁾. La « poésie pratique » obtient ainsi un pouvoir cognitif en plus d'un pouvoir de subversion, ce qui signale en même temps l'existence de tensions entre les champs de pouvoir de la tradition occidentale.

Maître de Conférences à l'Université de Kyushu

Notes

- 1) Voir à ce sujet les chapitres 2 et 4 de mon ouvrage : Charlène CLONTS, *Ghérasim Luca : texte, image, son*, Oxford/Bern, Peter Lang, coll.

- « Modern French Identities », 2020, p. 87-170 et p. 271-402. Le chapitre 4 traite notamment de la relation à la musique et à l'art contemporain. Pour plus d'informations à ce sujet, voir aussi l'article : Charlène CLONTS, « De l'objet sonore : poésie radiophonique et analogie musicale chez Ghérasim Luca », *Des Voix acousmates en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 99-112.
- 2) D'après la typologie d'Yves Peyré, *Peinture et poésie – Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001, p. 6.
 - 3) La performance scénique du poète est nommée « récital » par le poète lui-même et dans les brochures des galeries ou des musées qui l'invitent. Cela confirme l'idée d'une oralité qui dépasse la simple lecture publique et qui s'appuie notamment sur des jeux sonores.
 - 4) Ghérasim LUCA, « La Poésie pratique », *Héros-limite* suivi du *Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », p. 214.
 - 5) D'après le Bailly.
 - 6) Peter BROOK, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1977, p. 25.
 - 7) *Ibid.*, p. 27.
 - 8) *Ibid.*, p. 35.
 - 9) *Ibid.*, p. 31.
 - 10) Charlène CLONTS, interview du réalisateur Raoul SANGLA, Paris, 16 avril 2014, annexe de ma thèse de doctorat *Pictopoésie et ontophonie dans l'œuvre complète de Ghérasim Luca – Étude de la variation continue*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 7 juillet 2016, p. 538-542.
 - 11) Peter BROOK, *L'Espace vide*, *op. cit.*, p. 44.
 - 12) Jacques DONGUY, *Le Geste et la parole*, Paris, Thierry Agullo, 1981, cit. par Jan BAETENS, « De la lecture à la performance publique », *Les Lettres romanes*, vol. 71, n° 3-4, Louvain, 2017, p. 204.
 - 13) Peter BROOK, *L'Espace vide*, *op. cit.*, p. 75.
 - 14) Ghérasim LUCA, *Comment s'en sortir sans sortir*, réal. Raoul SANGLA (1988), coprod. La Sept / Fr3 Océaniques / CDN, Paris, José Corti / Rien de commun, 2008, DVD, 56'.
 - 15) Voir à ce sujet Charlène CLONTS, « Le funambule apatride ou la question du rythme », *Modern Languages Open*, Liverpool University Press, 2019, p. 1-11.
 - 16) Voir à ce sujet Arturo CASAS, « The real and the public in recent critical poetry », *Les Lettres romanes*, vol. 71, n° 3-4, Louvain, 2017, p. 252 et p. 254.

- 17) Charles BAUDELAIRE, « Les Foules », *Petits poèmes en prose*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 170.
- 18) Ghérasim LUCA, *L'Inventeur de l'amour* suivi de *La Mort morte*, Paris, José Corti, 1994, p. 5-53.
- 19) Ghérasim LUCA, « Héros-limite », *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 17.
- 20) *Ibid.*, p. 18. La répétition lexicale, graphique et sonore, telle « où où ouverte », est l'un des procédés employés par le poète.
- 21) Ghérasim LUCA, Dolfi TROST, *Déclaration sur la portée exacte de l'outrance poétique*, Paris, Fonds Ghérasim Luca, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, s. p.
- 22) Ghérasim LUCA, *Sur Autres Secrets du vide et du plein*, Paris, Fonds Ghérasim Luca, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, s. p.
- 23) D'après la terminologie de Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- 24) Ghérasim LUCA, *La Voici la Voie silanxieuse*, Paris, José Corti, 1997, p. 27.
- 25) Ghérasim LUCA, *Récital Stockholm (1967)*, Paris, Fonds Ghérasim Luca, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, s. p.
- 26) D'après Xavier PAVIE, « Le corps, matière d'exercices spirituels », *Sociétés*, n° 125, Paris, De Boeck Supérieur, 2014, p. 72.
- 27) D'après Peter BROOK, *L'Espace vide*, *op. cit.*, p. 88.
- 28) Ghérasim LUCA, « L'Écho du corps », *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 68.
- 29) *Ibid.*
- 30) *Trésor de la Langue Française informatisé*.
- 31) Ghérasim LUCA, Dolfi TROST, *Déclaration sur la portée exacte de l'outrance poétique*, *op. cit.*, s. p.
- 32) Voir à ce sujet Charlène CLONTS, « Je m'oralise : Ghérasim Luca et le Théâtre de bouche », *Mélusine – Cahiers du Centre de Recherches sur le surréalisme*, n° 34, Lausanne, L'Âge d'homme, 2014, p. 125-135.
- 33) Ghérasim LUCA, (*Autodétermination*) *Son Corps léger*, Paris, Fonds Ghérasim Luca, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, s. p.
- 34) Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1984, p. 66-67.
- 35) PLATON, *La République*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 149.
- 36) PLATON, *Ion*, Paris, Hachette, 1903, p. 32.
- 37) *Ibid.*, p. 36.
- 38) *Ibid.*, p. 46.
- 39) Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964, p. 126.

- 40) Ghérasim LUCA, « Les Vaincus », *Théâtre de bouche*, Paris, José Corti, 1987, p. 71.
- 41) *Ibid.*, p. 75.
- 42) *Ibid.*, p. 71.
- 43) *Ibid.*, p. 78.
- 44) L'expression est de Xavier PAVIE (*op. cit.*, p. 69-79) pour désigner notamment les exercices gymnastiques de l'Antiquité qui ont pour but la transformation de soi au sens large.
- 45) D'après le *Trésor de la Langue Française informatisé*.
- 46) Ghérasim Luca, (*Autodétermination*) *Son Corps léger*, *op. cit.*, s. p.
- 47) D'après Xavier PAVIE, *op. cit.*, p. 71.
- 48) Jan BAETENS, « De la lecture à la performance publique », *op. cit.*, p. 202.
- 49) Daniel JACOBI, « Discourir de l'œuvre d'art contemporain. Le cas des *Détails* », *Linx*, n° 52, Nanterre, 2005, p. 18 et p. 22. Le critique signale aussi que les mots employés dans les arts plastiques leur apportent une valeur supplémentaire, performative.