

Les mondes inversés de Gherasim Luca: Étude de trois poèmes

Clonts, Charlène
Université de Kyushu

<https://hdl.handle.net/2324/7172708>

出版情報 : Convergences francophones. 6 (3), pp.1-15, 2021-01-15. University of Alberta
バージョン :
権利関係 : (c) Tous droits réservés Charlène Clonts 2021



Les mondes inversés de Gherasim Luca – Étude de trois poèmes

Charlène Clonts
Université de Kyushu, Japon
ALTER, Université de Pau et des Pays de l'Adour, France

Dans l'œuvre du poète francophone Gherasim Luca (1913-1994), l'écriture interiorise une oscillation destructrice et créatrice qui crée des déplacements et des bifurcations. Le poète s'exilant de sa langue natale et de ses origines (roumaines et juives) pour habiter la langue française invente une langue poétique qui interroge le monde et par ricochet les images générées par la poésie. Le poète évoque d'ailleurs sa difficulté à saisir le réel. Sa poésie constitue donc un moyen pour cerner ce qui se trouve à la limite de notre savoir. En même temps, dès qu'on la nomme, la réalité nous échappe et fonde une coupure ou une séparation dans son saisissement même. Pourtant, dans la nomination, c'est bien le signifiant qui donne accès au réel. La poésie de G. Luca¹ tente ainsi de saisir cette présence dans l'absence de la chaîne des signifiants. Cette présence est irréelle et revêt des apparences multiples qui enveloppent cette absence ou ce vide central. L'imaginaire du poète produit donc des images à la limite du représentable pour tenter de cerner la présence-absence d'autres mondes possibles au cœur du réel. Travailler sur le signifiant dans sa différence et sur la structure symbolique dans l'œuvre du poète permet ainsi, à rebours, de mettre en évidence le réseau des représentations, autrement dit l'imaginaire et un miroir du monde qui y prennent place. Ces derniers fondent en effet une poétique inversée par rapport aux normes qui crée de nouveaux rapports entre des termes *a priori* opposés, où l'on peut aussi trouver des résurgences futuristes, dadaïstes, constructivistes (en lien avec le creuset bucarestois de sa jeunesse) et surréalistes (jusqu'à son installation définitive à Paris), bien que le poète ne se soit jamais totalement assimilé aux mouvements d'avant-garde et qu'il ait abandonné le surréalisme pour se consacrer à sa propre voie/voix. Trois poèmes de G. Luca (« La Forêt », *L'Extrême-occidentale*, 1961 ; « Un Loup à travers une loupe » et « Minéral, ô statue du désir ! », *Un Loup au travers d'une loupe*, 1998) créent ainsi un espace d'expérimentation parce qu'ils retournent et bouleversent toute fixation du sens, et qu'ils soulignent l'existence de mondes hétérogènes indissociables. Ces trois poèmes sont significatifs du cheminement d'une vie poétique entre les années 1940 et les années 1990, qui passe d'une langue à une autre et d'un territoire à un autre,² toujours mobile et en quête d'un débord poétique.

Danse et poésie : symbolique de l'envers et de l'endroit

Le renversement dans la poésie de G. Luca passe par un déconditionnement des images traditionnelles. Dans le poème « La Forêt » du recueil *L'Extrême-occidentale* (1961), l'image de l'arbre renversé apparaît comme le résultat d'un changement de plan : le renversement s'effectue

¹ « Gherasim Luca » étant un nom de plume dont on ne peut détacher les membres, on choisira d'en abrégier uniquement le premier, pour des raisons pratiques.

² Le recueil *Un Loup à travers une loupe* est en effet une auto-traduction réalisée à la fin de la vie du poète, issue du recueil éponyme paru en langue roumaine en 1945.

géométriquement par rapport à l'axe que constitue la surface de la terre. Celle-ci est métaphoriquement remplacée par un miroir : la forêt est réfléchi et se dédouble. Elle est déjà en mutation car elle s'humanise : « Les hommes qui incarnent la forêt et les femmes qui, renversées, la réfléchissent, se partagent les deux côtés du miroir » (Luca *L'Extrême-occidentale* 43). Mais la frontière existe toujours entre l'image et son reflet, puisque les femmes se placent à l'inverse des hommes, à la manière du *yin* et du *yang*, de part et d'autre de l'axe. Le phénomène du reflet est toutefois l'instrument qui entraîne le processus de mutation puisque la « surface horizontale, coup[e] la scène en deux parties égales » (43). Ce n'est qu'alors que peut surgir un troisième plan. Celui-ci s'exprime dans le poème par l'émergence d'une nouvelle forme d'existence qui fait fusionner les deux premiers plans : la forêt et son reflet, les hommes et les femmes.

L'être collectif qui est issu de cette condensation poétique résout par son existence même l'opposition des contraires et l'irréductibilité des mouvements antagonistes. De fait, le poète évoque un « envol aérien et souterrain qui tente de porter les deux séries de personnages vers l'extrême haut et vers l'extrême bas, comme aux confins d'un territoire unique » et qui « enferme troncs et racines dans une équation à deux inconnues » (44). Le lexique employé est le signe de cette métamorphose, notamment lorsque sont associés des antonymes comme « aérien / souterrain », « haut / bas », « donnée / refusée ». Le langage mathématique est invité à transcrire la mutation mais l'incapacité du poète à résoudre l'équation montre les limites de l'esprit de raison. Au travers d'une équation poétique avec un X majuscule et humoristique, le poète met en valeur la puissance évocatrice des objets, des images et du langage. Le procédé de l'*ikon*³ se retrouve alors dans la succession d'images et de symboles (équation mathématique, virtualité du génotype, système graphique, zébrures de la foudre et de l'épée, jeu du Tarot, ions positifs et ions négatifs qui provoquent la décharge, phallus). Celle-ci donne lieu à une vision quasi scénique de la métamorphose de l'arbre renversé en un orage, en passant par les transformations du graphisme de la lettre X.

Le déploiement de l'image de l'arbre renversé ouvre un espace scénique, c'est-à-dire un autre plan, où il y a incarnation de la forêt par des *personae* (43-44). Le corps y est spectaculaire. Par endroit, le poème se fait d'ailleurs annotation scénique : trois passages sont placés entre guillemets, semblables à une retranscription de la voix d'un metteur en scène ou ayant tout du moins la puissance de la parole rapportée, à la manière d'un argument d'autorité. Dans ces passages, l'inscription des corps intervient comme une autre façon d'envisager la graphie :

Remuant leurs corps par à-coups et faisant correspondre leurs étranges contorsions aux rythmes irréguliers et brusques qu'ils subissent, imposant à leurs muscles contraction et décontraction, tournant sur eux-mêmes ou balançant simplement la tête de gauche à droite et de droite à gauche, les hommes se mettent à trembler reflétant l'angoisse d'abord, puis la panique, et quand ils arrivent à l'état de sombre stupeur

³ L'*ikon* est une « accumulation de comparaisons portant sur le même objet (une des techniques favorites de la poésie baroque européenne) » (Molino 90).

s'affaissent sur eux-mêmes, se redressant péniblement, tout cela avec des gestes tour à tour mous et saccadés. Quant au pas qu'ils exécutent, ils sont tantôt précipités en une course accomplie sur un parcours de plusieurs centimètres, tantôt martelés sur place, le corps ramassé sur lui-même dans une sorte de tension arquée, dérisoire, étourdie, hésitante, rebelle et, enfin, car il faut bien s'arrêter dans cette énumération qui serait infinie, tumultueuse et poignante (44-45)

Séparée du reste du poème par les guillemets et entrecoupant le texte, cette voix poétique (qui n'est pas l'expression d'un *sujet*) dans la voix poétique revient régulièrement et met en lumière la danse des corps. Les mots semblent décrire une chorégraphie à la façon du *Boléro* de Maurice Béjart en 1960.⁴ Dans ces passages entre guillemets, la comparaison de l'énergie (qui se dégage de l'union des deux faces du miroir) avec un « fluide ailé et rampant, alliage indicible d'essor, liane et brûlure » (43) qui se communique aux corps est semblable au mouvement du danseur androgyne du *Boléro* qui se transmet peu à peu aux autres interprètes, transmission à la fois envoûtante et érotique. Le corps des personnages se mêle au végétal (« liane »), au monde animal (les adjectifs « ailé et rampant » font aussi appel au haut et au bas) et au monde minéral (« alliage »). La métamorphose de l'arbre inversé peut donc être qualifiée de transgenre, tant sur le plan sexuel que sur celui de l'union des espèces et des matières. D'ailleurs, elle est transversale notamment parce que « l'essence animale est l'issue, la ligne de fuite, même sur place ou dans une cage. Une issue et pas la liberté. Une ligne de fuite vivante et pas une attaque », écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari à propos de l'écriture kafkaïenne (*Kafka* 63-64). En cela, elle constitue un *agencement* littéraire impersonnel. De fait, Deleuze et Guattari écrivent qu'« [i]l n'y a pas de sujet, il n'y a que des *agencements collectifs d'énonciation* – et la littérature exprime ces agencements » (*Kafka* 33). Cet agencement permet donc de *récrire* l'arbre, les animaux et les danseurs sous la forme d'une communauté. Le devenir-végétal, le devenir-animal, le devenir-minéral sont ainsi des affirmations vitalistes.

Par ces métamorphoses qui sont aussi des *déterritorialisations*, la comparaison de cet agencement littéraire avec la danse contemporaine ne s'arrête pas à l'énergie dégagée par la scène poétique. Le rythme créé par les mouvements des personnages est aussi alternativement saccadé et fluide comme celui du danseur mû par le *Boléro* de Ravel. Les danseurs de « La Forêt », comme celui de Béjart, ne paraissent pas maîtres de leur corps mais dirigés par une force qui les dépasse. Le spectateur et le lecteur effectuent un voyage immobile et sont *déterritorialisés* par l'animal, le végétal et le minéral, et réciproquement. Ils sont aussi plongés dans l'illusion d'une dépossession du corps par la musique et par la poésie, proche de la transe. D'ailleurs, l'emploi du verbe « subir » dans l'extrait du poème implique une dépendance et une soumission non désirée. Violence est faite aux corps et à la démarche habituelle de l'homme dont les pas sont « martelés sur place » et dont « le corps [est] ramassé sur lui-même dans une sorte de tension arquée » (*L'Extrême-*

⁴ Les chorégraphies de Béjart ont un grand retentissement en France dès 1957, notamment par le biais des médias qui font par exemple une large place au *Festival de l'Art d'avant-garde* lancé par Jacques Polieri à Marseille en 1956, à Nantes en 1957 et à Paris en 1960 (Corvin 114).

occidentale 45). Les danseurs deviennent des pantins désarticulés animés par une tension organique irrépressible.

Le rythme de la langue du poète accompagne cette danse saccadée. Les phrases se déroulent parfois sur une quinzaine de lignes, à l'instar du corps des hommes qui s'étire ou de celui des femmes qui se fait « ondulatoire » (45). Les virgules sont nombreuses, notamment dans les passages de discours rapportés et hachent les phrases. Elles permettent aussi une succession intense d'actions. Dans le premier passage entre guillemets, les verbes s'ajoutent les uns à la suite des autres : le *fluide* « gagne, s'enfonce, remonte, ne dépasse pas » (43). La prise de possession par cette énergie est matérialisée par le fait que le corps des personnages est devenu le lieu de l'action. En outre, multipliant les groupes nominaux et les adjectifs, les énumérations tentent de saisir au plus juste l'image : la *tension* est ainsi « arquée, dérisoire, étourdie, hésitante, rebelle, ... tumultueuse et poignante » (45). Les adjectifs qui tentent de dire l'infini du monde sont reliés par une succession d'images et de phrases au rythme soutenu, mettant en évidence le liant de la phrase poétique qui s'étire d'un extrême à l'autre, entre lesquels elle tresse une chaîne.

Caractérisant à la fois ce nœud phrastique et le nœud des corps des *personae* évoqués dans le poème, le signe 8 apparaît alternativement dans le texte comme le chiffre 8 et comme le signe ∞ (45–46). Le chiffre 8 symbolise souvent l'équilibre cosmique (Chevalier, Gheerbrant 511), ce qui tend à rapprocher le *je* poétique d'un ordonnateur cosmique. Cette cosmogonie se fonde sur une renaissance. Signe réunificateur à la fois dressé dans le texte comme un phallus et « ondulatoire » comme le corps des femmes, le chiffre 8 devient hermaphrodite. Évoquant la fusion mythique d'Hermaphrodite et de la nymphe dans l'eau de la source Salmacis, celle des deux sexes chez G. Luca fait appel à l'image de l'arbre. Le poète reconstruit le topos en faisant de l'union celle de deux images inversées l'une par rapport à l'autre. D'ailleurs, le chiffre 8 est simultanément signe ∞ car il est qualifié de 8 « couché » (46), faisant alors référence à la position allongée mais aussi à la consignation par écrit (*coucher par écrit*). Ainsi, l'écriture poétique, les corps érotisés des personnages issus de l'arbre renversé, les signes 8 et ∞ , constituent le creuset où se produit une métamorphose de l'humain. Il s'agit bien d'une « rencontre », écrit le poète, « entre l'homme et le cosmos » (*Le Vampire passif* 36). Elle matérialise l'existence en soi de l'organique et de l'inorganique mais aussi la puissance dynamique de l'énergie créatrice. De fait, les *traces*, empreintes matérielles, disparaissent au profit de l'abstraction : le poète unit « essence et transcendance » au creux d'un « hamac » (*L'Extrême-occidentale* 45), autrement dit l'Être ou la conscience en acte de la phénoménologie et, étymologiquement, ce qui est au-delà de tout.

Structure poétique des mondes inversés

Dans l'écriture de G. Luca, le premier niveau de lecture laisse donc la place à un second, caractérisé par le changement de plan. Le monde perçu obtient par là son pendant négatif, comme un monde inversé. Les deux mondes sont pourtant conciliés par une voix/voie médiane (équivalente au troisième niveau) qui prend forme au sein même de l'œuvre. Par ces trois niveaux à l'image de ce qui se produit dans le poème « La Forêt », les textes du poète

participent d'une *déterritorialisation positive absolue*, décrite ainsi par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie* : « C'est comme s'il fallait distinguer trois types de déterritorialisation : les unes, relatives, propres aux strates, et qui culminent avec la signifiante ; les autres, absolues, mais encore négatives et stratiques, qui apparaissent dans la subjectivation (*Ratio et Passio*) ; enfin l'éventualité d'une déterritorialisation positive absolue sur le plan de consistance ou le corps sans organes » (168).

Plus globalement, la *déterritorialisation* est partie prenante de la théorie du *rhizome* dont les deux premiers principes énoncés par les deux philosophes sont les « principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (13). Le poème « Un Loup à travers une loupe » du recueil du même nom (1998) servira de zone d'expérimentation de la théorie du rhizome. L'objectif est de mettre en évidence l'enchaînement des éléments hétérogènes de ce long poème, qui crée des renversements de perspectives.

Vers une autre réalité représentationnelle

Le texte est d'abord centré sur deux isotopies distinctes : celle de la pensée et celle de l'objet pris au sens large. Des catégories sont d'abord perceptibles au cœur de l'isotopie de la pensée : on y trouve à la fois le lieu de la pensée, le phénomène humain et intérieur, la multiplicité des processus courants de la pensée et enfin la pensée philosophique. L'isotopie de l'objet, *a priori* opposée, présente en son sein la même distinction de catégories : l'objet issu du monde naturel, l'objet fabriqué par l'homme et finalement le substantif « objet » et son dérivé « objectivé ». Le poème mêle les champs et intègre à la fois la pensée et l'objet, placés au centre exact du texte sous la forme de la sentence averbale « Le monde du dedans et celui des objets » (*Un Loup* 13). Cette position centrale est révélatrice de l'importance accordée aux deux thèmes. L'entremêlement des deux motifs est complexe car les liens sont multiples :

1)⁵ Les phénomènes apparemment bizarres que je devine à l'intérieur d'une orange posée sur une assiette en métal me dévoilent la vie mentale comme si un échange spontané, depuis longtemps désiré, s'était produit entre le contenu de l'orange et celui de mon crâne (11)

Dans le paragraphe liminaire, l'objet-*orange* est inclus dans le sujet grammatical de la phrase, tandis que le GN « vie mentale » en est le COD. Grammaticalement, l'un agit sur l'autre. À l'inverse de ce qui est attendu, c'est l'objet qui occupe la fonction sujet et le sujet qui obtient la fonction de complément d'objet. Le renversement est appuyé par la comparaison « comme si un échange spontané ... s'était produit entre le contenu de l'orange et celui de mon crâne » (11), redoublant lexicalement le phénomène grammatical. De même, ce dernier extrait insiste sur l'auto-engendrement du processus d'échange, grâce à la forme verbale pronominale. Le renversement de situation intervient aussi avec l'interrogation « Est-ce une tête qui pense, l'orange ? » (11). La copule permet la métaphore de l'orange en une « tête qui pense », dont la relative marque un lien (autre que la forme ronde) qui s'établit entre le fruit

⁵ Le numéro des paragraphes sera indiqué pour faciliter le repérage dans ce long poème en prose.

et la partie du corps. Il y a ainsi une relation entre la pensée du *je* poétique et l'orange pensante car le poète peut distinguer ce qui se passe à l'intérieur du fruit. Il devient extralucide et télépathe, récepteur de la pensée de l'objet. La communication ne se fait pas à sens unique, comme le montre la métaphore de l'« écorce » en « écran » (11), autrement dit en *espace de projection* de la pensée ou de l'image. La paronomase facilite le passage du comparé au comparant par l'écho déformé de deux termes commençant par *éc(o)r-* et *écr-*, le [o] de « écorce » intervenant quasiment par épenthèse. C'est un procédé récurrent dans le texte. Ce sont ainsi les sonorités qui engendrent une fluidité entre les paragraphes 2 et 3 grâce à l'allitération en [s] mais aussi grâce au réseau graphique de la lettre *s* :

2) Est-ce une tête qui pense, l'orange ? Je pressens des circonvolutions ténébreuses qui obscurcissent encore plus les interrogations qu'elle se pose sous sa jaune écorce, seul écran chancelant dans ce tourbillon hallucinatoire de la réalité.

3) Alors que dans une vraie tête un suc trouble s'écoule, parfumé d'une méditerranée [*sic*] imaginaire vraisemblablement simulée, mes narines frémissent : oiseaux auxquels on vient d'arracher les yeux, ces yeux tellement désagréables et si irrémédiablement fixes⁶ (11)

L'ouïe de l'auditeur (le poète se produit aussi lors de récitals) et l'œil du lecteur sont stimulés par l'allitération et par la répétition graphique de la lettre *s*. L'odorat est soumis à l'imagination du lecteur par l'évocation de l'orange, du parfum, des narines. Cette synesthésie quasi baudelairienne⁷ remet en question la fixité du regard de la fin de l'extrait. L'allitération en [s] se transforme de fait en une allitération en [z], à l'effet plus brutal qui va de pair avec l'énucléation. Ce n'est pas le rejet d'un des cinq sens qui est mis en valeur mais plutôt le refus d'une vision orthodoxe du monde (au sens de point de vue, de pensée), caractérisée de manière péjorative par les adjectifs « désagréables » et « fixes » dont les adverbes d'intensité et de qualité accroissent la portée. La vision mentale devient un souvenir réactivé par le parfum, présentant alors des similitudes avec celui de la madeleine de Marcel Proust qui raconte le passage de l'expérience sensorielle à l'expérience spirituelle (Proust 49–51). Le texte de G. Luca est la condensation poétique d'une expérience du même genre.⁸ Cependant, le saisissement des souvenirs reste instable, à l'instar de celui vécu dans l'œuvre proustienne. Quoique de façon très distincte et très personnelle, Proust et G. Luca évoquent tous deux le « tourbillon » pour décrire les pensées fuyantes. D'ailleurs, dans l'extrait du poème, de nombreux éléments répètent ce mouvement circulaire par leur rondeur ou l'étymologie du nom (« assiette », « tête », « orange », « circonvolutions », « yeux »). Ces termes contrastent donc

⁶ Les sonorités en [s] sont mises en gras, tandis que le réseau graphique est souligné.

⁷ Pour un développement supplémentaire à ce sujet, voir mon article « Gherasim Luca et ses fleurs du mal » (*Caiețele avangardei*, vol. 2, 2013).

⁸ Voir aussi l'analyse de l'expérience acousmate de G. Luca, en rapport avec celle qu'analyse Proust lors de l'épisode sonore du fiacre, dans mon ouvrage *Gherasim Luca : Texte, Image, Son*. Bern/Oxford : Peter Lang, 2020 au chapitre « Impression sonore ». Voir aussi mon article « De l'objet sonore : poésie radiophonique et analogie musicale chez Gherasim Luca. » *Des Voix acousmates en littérature* : PUR, 2020.

avec la fixité refusée au regard. L'expérience demande aussi à faire entrer le regard en soi, donc à l'inverser par rapport aux lois de l'anatomie. Cette image n'est pas différente de la réalité ou pâle imitation, elle appartient à une autre réalité représentationnelle, inversée.

Une autre méthode cognitive

Le monostiche de la première page du poème présente aussi des références mêlées au fruit et à la pensée : « La vie mentale d'un fruit, l'histoire végétale de la pensée ! » (*Un Loup* 11). L'hypallage lie syntaxiquement le végétal à la pensée. L'exclamative fonctionne selon un parallélisme mimétique du contenu des deux paragraphes antérieurs. Véritable aphorisme, ce vers libre fait le point sur les premiers pas de l'expérience du poète. Il est bien le signe d'une révélation offerte par le rapprochement d'éléments hétérogènes qui permettent la redescription de l'objet agissant sur l'homme et celle de la pensée comme tournoiement de projections nouvelles. Le texte, à l'instar du maelström de l'esprit, ne peut s'arrêter à l'aphorisme et repart de plus belle dans la redescription de la pensée que le poète nomme l'« aventure d'une pensée » (*Un Loup* 12). L'emploi du substantif « aventure » a alors pour effet une personnification de la pensée comme existence singulière, qui peut vivre une succession d'événements inattendus et permettre la rencontre créatrice, comme celle qui surgit entre une orange et une conscience. À la personnification de la pensée répond celle du désir qui est aussi une rencontre. L'infini du désir, joint à celui de la pensée, est la synthèse provisoire et implicite du poème. Aucune solution ne peut ainsi être définitive. De la sorte, le poème tout entier ressemble à l'enchaînement des pensées, en reprenant un terme pour rebondir, en répétant un autre pour joindre les idées, les paragraphes et les images, mais aussi en utilisant une métaphore qui entraîne une personnification qui est à la fois synecdoque, etc. L'effet produit est celui d'une *articulation*, identique à celle du masque à transformation évoqué par Catherine Malabou dans *La Plasticité au soir de l'écriture* : « En montrant non le travestissement d'un visage mais les rapports de transformation qui structure tout visage (ouverture et fermeture sur d'autres visages), ces masques révèlent le lien secret qui existe entre *unité formelle* et *articulation*, *plénitude d'une forme* et *possibilité de sa dislocation* » (14).

Comme le masque à transformation des rituels les plus anciens de nos sociétés, le texte poétique de G. Luca a la capacité de maintenir ensemble des images et des espaces référentiels hétérogènes. Leur agencement par l'écriture participe à la création d'une plasticité qui figure, défigure et articule. Cette variabilité infinie perçue par le poète sert de point de départ à une réflexion poétique sur la précarité des solutions émises par l'esprit que le poète dote d'un regard intérieur.

Mais ce regard n'est déjà plus tout à fait le même qu'au début du poème : comme avec le masque, la structure maintient ensemble des mondes inversés mais les figures varient (comme l'avert et le revers du masque qui sont décorés différemment, de même que les panneaux ouverts ou fermés du masque, fonctionnant tel un triptyque mobile en peinture religieuse). En effet, le regard évoqué dans le poème n'est plus la conséquence directe d'une sensation comme l'odorat. Métaphore de la pensée seule, la sensation éprouvée est essentiellement visuelle comme le montre l'isotopie parcourant les mots

« œil », « voyance » et « paupières » (*Un Loup* 12). De plus, l'homophonie entre « je vis » (du verbe « vivre ») et « je vis » (du verbe « voir ») (12), permet d'appréhender la vue comme un moment fondamental de la vie poétique. L'absence de ponctuation participe à un flou syntaxique, grammatical et sémantique, mais aussi à la fluidité des images et à leur amoncellement. La superposition est aussi ce qui préside à l'apparition des antonymes « ouvertes / closes ». Sous la forme d'une dialectique de l'être et du paraître, G. Luca décrit le regard du poète comme un regard intérieur proche de celui de la nuit et du rêve, et qui, malgré les apparences, est celui de l'œil grand ouvert, c'est-à-dire prêt à recevoir quantité de *stimuli*, attentif à saisir réellement les choses et les pensées. Cette différence perçue par le poète est développée par une analogie entre le sentiment qu'il éprouve et celui du « mathématicien qui haïrait le nombre » (12). Cette contradiction apparente justifie l'apparition des « axiomes » et du « sophisme » (12) qui sont convoqués à la suite et qui touchent tous deux à la logique. La frustration du poète tient donc plutôt à la pression de la logique et du principe de non-contradiction communément admis dans le monde. Le sophisme et les axiomes sont aussi personnifiés, mais la singularité du premier face à la pluralité du deuxième confère plus de pouvoir encore au sophisme qui semble dominer le texte. Le renversement des plans étant l'un des principes de la poésie de G. Luca, on comprend qu'il mette en valeur de la sorte le sophisme. D'ailleurs, dans d'autres textes, le poète place côte à côte l'être et le non-être, comme dans le poème « La Contre-créature » du *Théâtre de bouche* (1984), afin de souligner une autre existence possible hors des liens de la naissance : « Si vous n'aimiez pas encaisser l'être / ni l'être ni le non-être / vous n'aviez qu'à ne pas naître » (26). Par la métathèse humoristique, la fin du vers accentue la confrontation presque shakespearienne des mondes inversés « être » et « n'être ». En outre, G. Luca montre aussi la limitation du raisonnement mathématique et du langage du génome, énoncée dans le poème « La Forêt » pour rendre compte de l'humanité, de ses possibilités et de l'existence d'une autre forme de graphie du monde. Enfin, des éléments comme l'homophonie, les réseaux graphiques et sonores, des thèmes comme l'amour, le désir ou l'existence *vivante*, mais aussi les récitals du poète, tous font appel aux sens, à l'inverse de la pensée éléatique pour laquelle ils ne peuvent être les garants de vertus heuristiques.

Des effets de la toile d'images : contre la division binaire

Dans le poème « Un Loup à travers une loupe », les mondes inversés du poète réaffirment son attachement à une méthode cognitive différente qui serait aussi efficace que la méthode scientifique. Cette nouvelle méthode appliquée au poème dans son entier a d'abord pour principes la connexion et l'hétérogénéité de plusieurs niveaux. Tout en affirmant l'efficacité de ce procédé cognitif, le poète en souligne simultanément les effets provisoires car, à l'isotopie de la déduction scientifique (*Un Loup* 12–13), s'ajoute celle de l'éphémère. Le poète confère à ce champ lexical un pouvoir supplémentaire, celui de se décupler sous forme d'images. L'expression « les pas perdus » (12) fait ainsi référence par synecdoque à la salle du même nom, lieu de transition entre deux mondes. Cependant, l'expression suggère aussi l'écho des pas dans cette salle impersonnelle, écho qui en marque l'aspect transitoire, ainsi que le caractère à la fois répétitif, variable et sonore comme dans le poème

« Passionnément » (*Le Chant de la carpe* 87–94). L'expression « pas perdus sur le sable » (*Un Loup à travers une loupe* 12) superpose en outre l'image d'un bord de mer où les traces de pas sont effacées par les vagues. Enfin, minéral dont les grains s'assemblent et se désassemblent, le sable ne garde pas longtemps mémoire des pas qui s'y inscrivent. Le poète multiplie de la sorte les éléments du provisoire par le biais de l'énumération car, à l'instar de l'empreinte de pas dans le sable, tout est chaque jour à refaire. Il s'agit là du deuxième principe de la méthode évoquée par le texte.

C'est pourquoi le *je* poétique paraît en marcheur. Il insiste sur la traversée des mondes séparés dont le pont est le symbole. Cette dualité du pont (à la fois d'un côté et de l'autre) est représentative de l'association de mondes contraires, qui paraît dans le poème au travers des oppositions « naturelle / non-naturelle » et « réelle / irréelle » (13). De même, le mouvement du marcheur est comparé à celui de la « femme en état de catalepsie » (13). Le paradoxe entre la rigidité musculaire décrite par la médecine et la mise en marche du corps est réduit grâce au caractère somnambulique du poète et de la femme hypnotisée. Ce deuxième pont (métaphorique cette fois) qu'est l'écriture poétique effectue une jonction entre un premier niveau sensible et un second qui serait juxtaposé au premier. Le poème est donc la matérialisation d'un monde poétique fait d'évocations, d'antonymes, dont les triangulations connectent une image et son inverse.

Le tissage des temps verbaux dans le poème « Un Loup à travers une loupe » participe aussi à l'instauration d'une hésitation entre immobile et mobile, deux états *a priori* inverses :

14) Le monde du dedans et celui des objets ne continuent pas moins de provoquer en moi l'état d'hébétéude et de perplexité, irrespirable et vaguement démentiel, dans lequel m'avait plongé à l'école une description de la planète quand, pour nous montrer le peu de place qu'occupent sur terre les océans profonds, les montagnes géantes et la vie en général, on nous avait mis sous les yeux une mince écorce d'orange (13–14)

Le paragraphe débute en effet avec le présent d'énonciation (qui crée un lien avec le paragraphe précédent), avant de laisser la place au plus-que-parfait ainsi qu'au présent de vérité générale. Les présents d'énonciation font se succéder des instants qui sont à chaque fois renouvelés par le moment de l'énonciation, tandis que le temps du passé fixe un instant révolu. Quant au présent de vérité générale, il est à la fois valable à chaque instant, donc à chaque fois recommencé, mais il est aussi ancrage d'un fait inchangé à toute époque et en tout lieu. De la sorte, le poète convoque au sein du paragraphe l'instant de l'écriture, un moment de son passé et une vérité immémoriale. Au fil de la phrase, l'esprit du locuteur s'enfonce dans un passé de plus en plus lointain. Ce qui unit ces trois temps est l'expérience renouvelée de l'association entre une sensation et un souvenir d'enfance qui lui est lié. Cependant, cette fois-ci, ce n'est pas une sensation gustative ou olfactive qui déclenche le souvenir mais plutôt une condition mentale et physique que l'émetteur enfant avait déjà éprouvée. Le jus et le parfum de l'orange évocatrice, le souvenir d'école qui joint l'orange à une remarque géographique, forment ensemble un constat encore implicite : tout objet peut être connecté à une pensée sur le monde et sur

l'humain. De plus, la conjonction de l'abstrait et du concret est porteuse de créativité puisque l'on peut imaginer un paysage méditerranéen grâce au parfum d'un fruit ou que l'on peut engendrer la topologie de la planète et de son écorce par la version miniature qu'est l'orange.

Cette expérience poétique de connexion d'éléments hétérogènes et la création qu'elle génère sont développées et mises en pratique par le poète dans la suite du poème. De fait, celle-ci a l'aspect d'une véritable toile d'images :

15) L'orange autour de laquelle tournent depuis toutes les comètes de mes interrogations – elle avait depuis longtemps cessé d'être pour moi une image et d'autant plus une idée – est tout aussi juteuse que n'importe quel fruit posé distraitemment près d'un couteau (14–15)

Le poète établit tout d'abord un réseau dont le thème est la circularité. La première partie de la phrase placée avant le tiret d'incise a pour sujet grammatical « l'orange » qui suggère la rondeur. Immédiatement contigu, l'adverbe « autour » répète le motif par son étymologie qui se retrouve elle-même dans le verbe « tourner ». L'orange est le centre de gravité d'un système stellaire métaphorique : les interrogations, métonymie du signe de ponctuation qui les matérialise, sont assimilées par la métaphore à des comètes, représentation graphique du point d'interrogation et de la chevelure de la femme aimée qui apparaîtra plus loin dans le texte. On retrouve d'ailleurs souvent le thème sidéral dans l'œuvre du poète, comme avec la métaphore de la « nébuleuse » capillaire qui accentue la vaporisation du corps d'une noyée et crée figurativement une *sidération* poétique (*L'Inventeur de l'amour* 52) ; l'aimée est aussi « celle qu'on étoile » (*Héros-limite* 11) et qui permet l'émergence de la nuit et du rêve ; les étoiles peuvent ainsi être « fixes et filantes » à la fois (*Un Loup à travers une loupe* 55), diverses dans leur unicité nominale et lancées dans un voyage immobile. La cosmogonie décrite par le poète est donc la réalisation concrète de la conjonction du monde sensible et du monde intelligible. L'esprit cesse de se représenter le monde sensible, dans une sorte de duplication spéculaire qui ferait perdurer la dichotomie entre l'objet et la pensée. Si l'orange n'est ni une *image*, ni une *idée* (comme précisé entre tirets par le poète), alors elle *est*, tout simplement. À l'instar du trou noir, son existence est centrifuge et absorbante. D'ailleurs, la lettre *o* est répétée comme autant de trous percés dans le texte : « L'orange autour de laquelle tournent depuis toutes les comètes de mes interroogations – elle avait depuis longtemps cessé d'être pour moi une image et d'autant plus une idée – est tout aussi juteuse que n'importe quel fruit posé distraitemment près d'un couteau. » Le paragraphe ressemble ainsi à l'objet fabriqué par le poète dans « Héros-limite » (1953) : une plaque percée de trous multiples (*Héros-limite* 21–23). Toutefois, le passage au travers du O et dans la boucle du système stellaire n'est pas à sens unique, puisque l'orange peut recracher aussi un jus (le couteau le suggère) comme le fait le volcan, symbole du désir chez G. Luca. En outre, plus loin, le *je* poétique finit par faire des bulles avec sa bouche en guise d'anneau, semblable au poisson du *Chant de la carpe* (1973). Or, si l'orange peut devenir soleil d'une cosmogonie ou élément saponifère, si son jus a aussi un devenir « cheveux » (*Un Loup* 14) et donc « comète » par association d'idées, alors l'orange de l'expérimentation poétique existe dans la multiplicité. Cette vie changeante n'a de cesse de se recréer à l'infini.

Pour une synthèse poétique des mondes hétérogènes

L'écriture de G. Luca multiplie les voies poétiques et cognitives qui se redéfinissent incessamment. C'est pourquoi les textes mettent en œuvre les principes de connexion et d'hétérogénéité, en lien avec une projection qui donne lieu à un espacement : ils créent des espaces d'expérimentation qui se superposent et enrichissent l'expérience poétique. Le texte « Minéral, ô statue du désir ! », issu du recueil *Un Loup à travers une loupe*, résume bien les différentes projections qui s'effectuent lors du renversement des mondes. Tout d'abord, une projection psychologique s'établit lorsque le poète emploie une formule hypothétique pour se représenter en peintre :

Si j'étais peintre, je peindrais les arbres d'un paysage en noir, et en vert l'œil qui les regarde ; à cet échange de couleurs (d'éclairage ?) entre l'œil qui regarde et ce qu'il regarde – étrange antinomie ! échange et synthèse sont-ils devenus synonymes ? – répond la pâleur mortelle du fameux noyé dans un miroir, drame plusieurs fois millénaire d'autant plus aveuglant dans la vision contemporaine que le miroir (à quand sa traversée ?) ne nous renvoie plus que notre propre regard (23)

Par la répétition étymologique de *pingo* (radical du verbe « peindre » dont le nom « peintre » est le dérivé), la phrase se métamorphose en une projection visuelle : un nouvel espace s'ouvre, celui du tableau imaginé et relaté au conditionnel. À la projection spatiale s'ajoute donc la projection temporelle. Dans cette zone spatio-temporelle, le sujet de la perception et son objet peuvent intervertir leurs propriétés respectives. C'est pourquoi la connexion des hétérogènes est nommée « échange » dans le texte. Par l'emploi du mot « synthèse » et malgré le questionnement du poète, le lien entre les éléments hétérogènes s'approfondit car ils s'interpénètrent. De la sorte, dans l'extrait, l'œil peut absorber la couleur (au sens figuré) par l'acte de perception, mais aussi littéralement puisque le tableau paysager devient noir après avoir été observé. Il s'agit d'une autre manière de voir, comme le suggère l'interrogation entre parenthèses « ([échange] d'éclairage ?) ». Le poète met en valeur certains réseaux entre les deux versants de l'antinomie qu'il qualifie d'ailleurs d'« étrange », en partie à cause de sa proximité sonore avec le mot « échange ». De même, le processus de l'échange est opposé sous la forme dialogique (« répond ») à la fixation spéculaire (« dans un miroir »). Jouant avec des effets de liaison et de déliaison, le poète procède à une contraction temporelle qui évacue la représentation rigide du mythe de Narcisse par l'expression « drame plusieurs fois millénaire », avant de revenir à ses origines en un temps immémorial et de le renouveler dans le présent de l'écriture.

De fait, la *re-présentation*⁹ du miroir s'accompagne d'un délaissement des proportions. De nouveaux rapports s'instaurent dans la poésie de G. Luca et ne respectent pas forcément les codes esthétiques préétablis. C'est ainsi que la comète et la femme peuvent trouver des points de convergence, comme dans le

⁹ Jacques Derrida utilise l'expression « *re-présenter un présent* » pour évoquer le caractère péjoratif d'une banale diction du texte théâtral lors de la représentation scénique (Derrida 349). On comprendra ici la « *re-présentation* » comme le fait de raviver par le présent la métaphore mythique.

poème « Un Loup à travers une loupe ». La hiérarchie communément admise pour distinguer les objets entre eux, pour dire les perceptions qui en découlent, les relations entre les constituants du monde, est renversée. Il n'y a plus de mesure entre les termes d'une comparaison ou d'une métaphore, ni dans les rapports de grandeurs qui préexistent dans l'expression du monde. Le poète fait sortir le langage de la fixation et permet à la perception de s'ouvrir à un autre versant, d'où la volonté d'éradiquer « cette tête qui repose sur une balance et dont l'œil reste toujours braqué sur un mètre » (24). La balance y symbolise l'existence de rapports de grandeurs et de proportions, tout comme le mètre représente la mesure, dans un sens large.

L'expression de l'amour lui-même quitte la représentation séculaire de la femme au balcon, semblable au personnage de Juliette de William Shakespeare ou à celui de Roxane d'Edmond Rostand. Le baiser de l'amoureuse est transmis chez G. Luca par une forme de télépathie qui rassemble encore les hétérogènes sexuels (homme et femme), s'en trouvant alors métamorphosés :

Dans sa belle robe de voyage intérieur, la femme que j'aime m'envoie de loin un baiser, sans l'intermédiaire de la rose, ni du balcon.

Je la porte dans mes bras le long de ce mur parallèle à l'océan et, pendant que tout tombe en ruine, sur mes doigts des feuilles poussent, les oiseaux chantent, le lierre frissonne et dans nos bouches les dents brisent un morceau de charbon qui les rend encore plus blanches.

N'est-ce après tout qu'une vague tentative d'abandonner le règne animal, après un douloureux et vain effort de quitter l'espèce, l'abominable ?

Nous approchons-nous des végétaux et des minéraux comme ces poissons-volants que l'air et l'eau sollicitent ? (24–25)

Pourtant, les feuilles et le lierre qui recouvrent le corps des amants réunis réitèrent le topos végétal de l'amour par-delà la mort, rappelant « la treille où le pampre à la rose s'allie » (Nerval 29). Mais la prolifération végétale de l'union des amants (leur devenir-animal) est modifiée chez G. Luca par le décor qui n'est plus le tombeau mais une plage longée par un mur près de l'océan, tandis que le mouvement de l'amant portant la bien-aimée ravive un monde « en ruine ». Les liens des amants, comme ceux des images, sont alors raffermis et peuvent porter en eux et en poésie l'instabilité nécessaire à la reconstruction du monde qui passe par la multiplication des figures de langage et des réseaux hétérogènes. La superposition des images et les sept interrogations finales matérialisent ce déséquilibre : les amants deviennent par comparaison des « poissons-volants » et par métaphore « des végétaux et des minéraux » ; le « lit nuptial » (25) se transforme en éléments naturels qui sont alors leur « table de jeux » (25) ; mais on trouve aussi des suicidés qui deviennent des joueurs au jeu de la vie, puis des animaux sauvages ou des vampires. Forme biologique de la métamorphose animale ou quête de relations avec l'autre, l'*imago* essentielle au processus de *déterritorialisation*, qui est ressenti par le poète comme la découverte d'une Atlantide oubliée sous l'océan depuis des millénaires¹⁰ (19), fait apparaître une intensité vitale derrière le mur et par-delà la séparation des

¹⁰ Le poète écrit ainsi : « je sens que le seul sentiment dont [le mur] m'imprègne c'est de me trouver d'emblée au centre d'une ville déterrée, découverte au fond de l'océan même sinon sous la carapace d'une immense tortue. »

mondes. Finalement, l'envol par-delà le mur et le vol incessant de l'oiseau-rêve touchent à la fois aux *personae*, aux objets saisis par l'*ego percipio* mais aussi aux textes eux-mêmes, en devenir continu. De fait, la métaphore de l'oiseau décrit le processus à l'œuvre dans l'écriture de G. Luca dont les associations entre les images, les mondes hétérogènes, les phrases, les paragraphes, les poèmes et les recueils, permettent de transcrire l'insaisissable en une multitude de touches et de s'en approcher au plus près.

Conclusion

La présence de mondes et d'êtres inversés dans ces trois textes de G. Luca montre l'existence d'une voie médiane qui explique la simultanéité des antonymes, ainsi que la contiguïté d'éléments *a priori* opposés. Au travers de la symbolique véhiculée par des images comme l'arbre et le miroir, mais aussi au travers d'images renversées et par le mélange des genres, le poète scénarise une danse hiéroglyphique de l'union des mondes inversés. Il propose une métaphore de l'existence singulière, où l'on peut se libérer de la transcendance tout en étant en quête d'un au-delà métaphysique, où l'on peut tenter de saisir l'Être absolu tout en vivant dans le monde. Elle ne s'oppose pas à la réalité et n'en constitue pas non plus une *mimesis*. Elle crée une réalité représentationnelle qui se veut autre et qui cherche des *lignes de fuite*. C'est pourquoi l'écriture de G. Luca associe constamment des images et des espaces référentiels dans la différence. Leur agencement matérialise ainsi une poésie plastique qui figure, défigure et articule dans l'espace de la page. En outre, la variabilité constante de cette forme d'écriture permet de souligner la précarité de toutes solutions préétablies. Les mondes inversés de G. Luca réaffirment un attachement à une méthode cognitive différente qui est aussi efficace que celles des sciences dites dures. L'écriture poétique effectue ainsi une jonction entre plusieurs niveaux de lecture qui se combinent et s'interconnectent. Par conséquent, le texte constitue une véritable superposition d'évocations qui n'ont pas toujours directement trait à l'élément premier évoqué mais qui s'y rattachent par arborescence et bifurcation, réminiscence et étymologie, ressemblance et différence. Des mondes hétérogènes s'agrègent ainsi paradoxalement avec une certaine fluidité car le cheminement poétique, graphique et sonore, est aussi un entrelacs d'images qui permet au texte de se dérouler infiniment à la façon des rêves. La germination poétique se réalise alors dans le déploiement d'une richesse langagière et d'une poétique de la suggestion, qui délaissent toute proportion, instaurant de nouveaux rapports, libérés des codes esthétiques normatifs.

Ces nouveaux mondes qui ont leurs propres principes, toujours instables, font de l'écrivain un *sorcier noir*, du nom du livre-objet illustré par Jacques Hérold (1962), mais surtout pris au sens donné par Deleuze et Guattari : « Si l'écrivain est un sorcier, c'est parce qu'écrire est un devenir, écrire est traversé d'étranges devenirs ..., des devenirs-rat, des devenirs-insecte, des devenirs-loup » (*Capitalisme et schizophrénie* 293–294). Les mondes inversés de G. Luca sont donc des mondes décentrés par rapport au sujet poétique traditionnel et par rapport à toute vision anthropologique classique. Ils constituent des lieux d'expérimentation afin de trouver des solutions pour « s'en sortir sans sortir » (du nom du récital télévisuel de 1988), pour franchir des

seuils ou des plans comme un athlète, enfin pour toujours rester en « bordure » (Deleuze, Guattari *Capitalisme et schizophrénie* 300) comme un *héros-limite*. Il faut considérer ces mondes inversés dans une perspective cognitive forte qui cherche à contrecarrer tous les *-ismes*. Ils proposent une critique fondamentale de la culture occidentale, notamment des dualismes qui la constituent et que G. Luca défait, distend, détend aussi, jusqu'à atteindre le rire homérique et l'utopie vive d'un « v'ivre » poème (« Apostroph'apocalypse », *Héros-limite* 249).

Bibliographie

- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 2004.
- Corvin, Michel. *Art avant-garde – Marseille, Nantes, Paris 1956-1960*. Paris : Somogy, 2004.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- . *Kafka – Pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1975.
- Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- Luca, Gherasim. *Comment s'en sortir sans sortir*. Paris : José Corti DVD, 2008.
- . « Héros-limite ». *Héros-limite suivi du Chant de la carpe et de Paralipomènes*, Paris : Poésie/Gallimard, 2001.
- . « La Forêt ». *L'Extrême-occidentale*. Paris : José Corti, 2013.
- . « La Contre-créature ». *Théâtre de bouche*. Paris : José Corti, 1987.
- . *Le Chant de la carpe*. Paris : José Corti, 1986.
- . *Le Vampire passif*. Paris : José Corti, 2001.
- . *L'Inventeur de l'amour* suivi de *La Mort morte*. Paris : José Corti, 1994.
- . « Un Loup à travers une loupe » et « Minéral, ô statue du désir ! ». *Un Loup à travers une loupe*. Paris : José Corti, 1998.
- Luca, Gherasim et Jacques Hérold. *Le Sorcier noir*. Paris : Franz Jacob, 1962.
- Malabou, Catherine. *La Plasticité au soir de l'écriture – Dialectique, destruction, déconstruction*. Paris : Éditions Léo Scheer, 2005.
- Molino, Jean. « Sur le parallélisme morpho-syntaxique. » *Langue française*, vol. 49 (1981) : pp.77–91.
- Nerval, Gérard (de). « El Desdichado ». *Les Chimères – La Bohème galante – Petits châteaux de Bohème*. Paris : Poésie/Gallimard, 2005.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris : Le Grand Livre du Mois, 1992.