
ARTICLES – FRENCH AND FRANCOPHONE

« Le funambule apatride ou la question du rythme chez Gherasim Luca »

Charlene Clonts

Kyushu University, JP
charlene_michelle@yahoo.fr

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont désigné Gherasim Luca par les expressions, bien connues à présent, de « bègue du langage » ou d'« étranger dans sa propre langue ». Cela signifie aussi, dans la logique de la variation continue, que la langue poétique, dite mineure, procède d'une déterritorialisation incessante, autrement dit d'une « apatridie » permanente. Celle-ci serait double parce qu'elle fait coexister la langue poétique de Gherasim Luca et la langue ordinaire, et parce qu'elle distingue en même temps le déterritorisant et le déterritorialisé qui interagissent, même si le premier conserve une puissance sans cesse en mouvement qui prend toujours le pas sur le dernier. De même, les livres de dialogue, les collages, les objets et les dessins de Gherasim Luca établissent un rapport entre le continu et le discontinu. Ainsi, la place de la poésie à côté des arts plastiques relève d'un questionnement autour du figural et du rôle du signifiant graphique dans le processus d'élaboration d'une « voie(x) silanxieuse ». Fondée sur l'alternance du blanc et des figures qui s'y impriment, mais aussi sur le refus des agencements poétiques préétablis, la question du rythme revient alors à se demander comment l'organisation formelle du poème dans l'espace typographique intervient dans la signification même du texte pour guider ou détourner l'interprétation du lecteur. Elle implique en outre une variation rythmique, puisque la poésie de Gherasim Luca s'inscrit hors des structures poétiques traditionnelles, ainsi qu'une régularité propre à la définition courante de la notion de rythme, ce qui fait du poète un funambule en équilibre précaire.

Marqués par des influences dada (dont celle de Tristan Tzara), futuriste et surréaliste (par le biais notamment de Victor Brauner), le poète écrit ses premiers textes à l'âge de 17 ans et les publie dans la revue Alge qu'il crée avec quelques amis artistes, et qui se veut une revue mêlant arts plastiques, poésie et jeux typographiques (Chol et alii). Les publications des jeunes roumains font très vite scandale et les mènent en prison. Pendant la Deuxième Guerre mondiale et l'après-guerre, ils se constituent secrètement en un groupe qui sera très vite reconnu par André Breton comme le groupe surréaliste de Bucarest. Après l'exil, vivant à Paris dans une grande précarité, Gherasim Luca est l'objet d'une forme de rejet de la part de la nouvelle garde surréaliste parisienne, malgré son intense correspondance avec Breton. Son œuvre poétique et plastique connaît alors un tournant majeur : un peu avant les années soixante, les récitals individuels ou collectifs et les performances avec exposition d'art le rapprochent des poètes dits « sonores » du Domaine Poétique ou de Fluxus. Gherasim Luca reste néanmoins jusqu'à la fin de sa vie un électron libre,

soucieux de son indépendance artistique malgré de nombreuses difficultés matérielles, et fortement attaché à l'idée de rencontre.

Salman Locker (1913–1994) est né roumain et juif ashkénaze. Il choisit pourtant très tôt la langue française pour ses productions littéraires et ses correspondances, et renonce à sa filiation en prenant officiellement le nom de Gherasim Luca. Quittant la Roumanie communiste, il s'exile en France en 1953, après un séjour en Israël, sans pour autant prendre la nationalité française. Ces éléments succincts de l'espace biographique montrent que le poète s'est d'abord exilé au travers de la langue dans une position non-œdipienne, avant de s'exiler physiquement. Ils soulèvent aussi un certain nombre de questions quant à la relation de la langue à l'identité et à la nationalité, comme peut le faire Jacques Derrida lorsqu'il évoque l'appartenance à une langue qui « ne se compare pas, au premier abord, à l'inclusion dans l'espace de la citoyenneté, de la nationalité, des frontières naturelles, historiques ou politiques, de la géographie ou de la géo-politique, du sol, du sang ou de la classe sociale » (24). L'apatridie du poète signale ainsi l'existence d'une plaie que les langues de ses origines familiales (yiddish, allemand, roumain) ne peuvent suturer en raison du trop-plein qu'elles véhiculent : pour le poète, la plaie des origines (généalogiques, bibliques) empêche une *délivrance* de la langue poétique. En effet, le poète habite une œuvre kaléidoscopique, plus qu'il n'appartient à une unique patrie car il « s'est choisi un nom et un égarement » (*Notices biographiques*). Dominique Carlat évoque à ce propos la « théorie fantasmée » de non-Œdipe inventée par le poète. Son importance est telle qu'elle constitue le fondement d'un positionnement artistique et philosophique, mais aussi la pierre de touche d'une mise à l'épreuve de l'œuvre de Sade qui apparaît en filigrane de nombreux textes du poète, comme le montre le critique à propos de la « transmission pervertie » (1998 : 61) chez Gherasim Luca et de cette « commune haine de l'ascendance et de la reproduction » (74). De la sorte, il s'agit « d'imaginer un nouveau mode de constitution du sujet qui échappe au jeu infaillible du manque et de sa dénégation » (62), dans un entre-deux *virtuel* qui viendrait remplacer « l'opposition réel/idéal » (62). Ainsi l'écriture de Gherasim Luca reflète cette tension et se constitue comme le lieu de la réalisation fictive de la théorie de non-Œdipe ou de l'apatridie créatrice du sujet libre (en rupture avec la mère patrie ou avec la patrie comme terre des ancêtres). Si l'on peut aussi parler d'apatridie dans son œuvre, c'est parce que le poète met sans cesse en tension la langue poétique et la langue de la communication sociale. De fait, Gilles Deleuze et Félix Guattari trouvent chez Gherasim Luca une illustration de la puissance créatrice de la langue mineure, cette autre « fonction de la langue » (1980 : 231). Gilles Deleuze la définit comme une « langue [...] à variabilité continue » (1979 : 100) qui « ne comporte qu'un minimum de constante et d'homogénéité structurales » (100), ce qui la distingue de la langue majeure dont « la condition de constance et d'homogénéité suppose [...] déjà un certain usage de la langue considérée : usage majeur qui traite la langue comme un état de pouvoir, un marqueur de pouvoir » (102). L'évocation de Gherasim Luca par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* signalait déjà une perception particularisante de l'œuvre du poète en tant qu'opposition au pouvoir figé de l'interprétation psychanalytique. Pour Gilles Deleuze, l'écrivain mineur cherche en effet à échapper à la langue majeure en créant une nouvelle fonction de la langue qui « trouve ses règles dans la construction d'un continuum. En effet, la variation continue s'appliquera à toutes les composantes sonores et linguistiques, dans une sorte de chromatisme généralisé » (1979 : 100). Le philosophe prend ainsi l'écriture poétique de Gherasim Luca comme un exemple de la tension qui existe chez l'artiste dit « mineur » entre les constantes de la langue, c'est-à-dire son « échelle diatonique » (1980 : 124), et les variations qui lui sont imposées afin d'échapper au « trou noir » (*Langage, ordre et redondance*). Il faut donc se demander dans quelle mesure l'œuvre complète de Gherasim Luca « met en variation tous les éléments linguistiques, et même les éléments non linguistiques, les variables d'expression et les variables de contenu » (1980 : 124), à la manière de ce qui

se produit dans la langue mineure définie par Gilles Deleuze, tout en échappant à la force centrifuge de la langue majeure, au pouvoir figeant de la société et au poids des traditions. Mais « être bègue du langage » (1980 : 168) ou « étranger dans sa propre langue » (2003 : 65) signifie aussi, dans la logique de la variation continue, que la langue mineure procède d'une *déterritorialisation*, autrement dit que la langue poétique de Gherasim Luca s'inscrit dans une « apatridie » perpétuelle. D'après Gilles Deleuze, la *déterritorialisation* est double parce qu'elle fait coexister la langue mineure et la langue majeure, et parce qu'elle distingue en même temps le *déterritorialisant* et le *déterritorialisé* qui interagissent, même si le premier conserve une puissance sans cesse en mouvement qui prend toujours le pas sur le dernier.

Dans l'œuvre de Gherasim Luca, la question du rythme est à cet égard éclairante. De fait, comme le montre Paul Zumthor, les « formules rythmiques » offrent généralement une « extraordinaire résistance à l'usure du temps » « au sein d'une tradition culturelle » (115). C'est pour des raisons similaires qu'Henri Meschonnic (141–272) analyse les définitions du mot « rythme » données par les encyclopédies ou dictionnaires occidentaux, et met en évidence une tendance à la confusion entre rythme et métrique, qui se superposent notamment dans ces définitions lorsque l'on évoque la poésie. Parmi les ouvrages européens de référence, l'un des exemples analysés par Henri Meschonnic est la définition donnée par Henri Morier. Dans son *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, le rythme est en premier lieu, « au sens général du terme », le « retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant », tandis que la poésie « souligne volontiers ce caractère cadencé du rythme par l'emploi du *mètre*¹ » (978).

Si l'on se fonde de prime abord sur cette définition, on peut alors dire que l'écriture de Gherasim Luca conserve dans une certaine mesure des traces du système traditionnel de versification, donc d'un certain « rythme » d'après les définitions proposées par les dictionnaires et encyclopédies. De fait, le recueil *Apostroph'apocalypse* se structure parfois en quatrains, tercets et distiques, qui rassemblent des octosyllabes et des décasyllabes. Ils côtoient cependant des vers libres ou monosyllabiques et le dernier texte est un poème en prose, emblématique du cheminement de l'auteur dans l'écriture poétique, qui tend vers une libération des contraintes de la langue. Comme cela se produit pour la ponctuation qui devient signe graphique à part entière, le rythme résultant localement de la versification dans l'œuvre de Gherasim Luca est métamorphosé, voire démantelé, par un rythme d'un autre ordre. En effet, le poète instaure en premier lieu une « poétique de l'enjambement » (Christin : 180) qui apparaît dans le franchissement des découpes à l'intérieur du texte : celles des vers libres, du blanc, de la ponctuation et de l'utilisation des marges. Elle fonde un rythme de lecture qui s'éloigne de celui de la lecture ordinaire d'un texte en langue française, tout en se fondant sur un intervalle qui est à la fois obstacle et créateur de nouvelles relations : l'apostrophe est ainsi véritablement « nucléaire » (« Apostroph'apocalypse » *Héros-Limite* 247) dans tout le recueil car elle fait littéralement exploser les mots et les disperse sur la page pour « vivre l'apocalypse » (249). C'est aussi ce qui se produit avec la méthode de composition des *cubomanies*, œuvres plastiques dont la méthode de composition combinatoire est inventée par Gherasim Luca.² Pour ce faire, l'artiste prélève des carrés découpés dans des reproductions d'œuvres d'art canoniques et les réorganise selon les lois du hasard afin de créer de nouvelles figures ne permettant pas toujours la reconnaissance de l'œuvre originelle. Comme le fait l'apostrophe dans le poème « Apostroph'apocalypse », les découpes des *cubomanies* forcent l'œil du spectateur à enjamber les bords des carrés qui décomposent le tableau d'origine, chef-d'œuvre de la peinture occidentale, et recomposent une œuvre nouvelle. Alors, le rythme en syncope des *cubomanies* et le redoublement de ce rythme dans les diptyques ou triptyques de *cubomanies* déconstruisent le percept et créent un espace de différence qui propose une multiplicité de

¹ C'est l'auteur qui souligne.

² Pour un aperçu des *cubomanies*, se référer au catalogue d'exposition *Gherasim Luca* (Cahiers de l'Abbaye Sainte Croix, 2009).

points de vue au spectateur. Ainsi l'on constate déjà que la question du rythme dans l'œuvre de Gherasim Luca s'affranchit des frontières instaurées par la définition générale d'Henri Morier. À l'instar de ce qui se produit dans ses créations plastiques, l'écriture de Gherasim Luca excède, déborde, craque de tous côtés, à la fois *dans* et *hors* du territoire traditionnel de la question du rythme en poésie.

Cette similitude entre les processus de la création plastique et ceux de l'écriture chez Gherasim Luca se retrouve dans le croisement de deux systèmes sémiotiques (texte et image), ce qui permet d'élargir l'espace artistique grâce à la rencontre et à l'échange. Ainsi, la part figurale du recueil *Apostroph'apocalypse* (Luca, Lam, 1967) (dans sa forme initiale, lors de la première parution) tient aussi au fait qu'on y trouve des eaux-fortes de Wifredo Lam. L'analyse de la succession des textes et des images met en évidence une discontinuité qui s'installe progressivement dans l'assemblage. Au début du recueil, un dessin est intercalé entre chaque poème, et ce jusqu'au texte « À la santé du mort ». Celui-ci et les textes suivants sont alors interrompus dans leur cours par l'insertion d'eaux-fortes, détachant en dernier lieu le vers conclusif « silencieusement autre, » (*Héros-Limite* 275). Répété sur deux pages consécutives, l'ensemble que ce vers forme avec le dessin qui l'accompagne ouvre le recueil vers un au-delà à explorer, comme l'indique l'ultime virgule qui laisse supposer une suite. La fin de l'œuvre reste alors en suspens. Semblable à un mécanisme qui se dérègle graduellement, le recueil tout entier concourt à l'altération de la régularité initialement impulsée. Dans le rythme premier (considéré alors comme le retour d'un élément à intervalle régulier) puis dans l'irrégularité finale (autre forme de rythme), l'ouvrage matérialise le désir d'inscrire, par et dans l'art, la désagrégation et la désarticulation progressives de toute forme régulière. L'œuvre, alors rythmiquement *possédée* au sens chamanique³ du terme, participe à la création d'un dialogue *dérégulé* (d'après les définitions traditionnelles du mot « rythme ») qui renouvelle à l'infini les modes de lecture de ce corps hétéroclite.

L'apatridie chez Gherasim Luca se réalise donc dans la différence et l'émancipation hors des formules rythmiques de la tradition poétique européenne, grâce au processus de déconstruction-reconstruction des composantes de la culture dite *majeure* chez Deleuze, autrement dit la langue, les canons artistiques ou la séparation traditionnelle des arts et des systèmes sémiotiques. Mais, une fois publiée ou achevée, l'œuvre ainsi déterminée ne court-elle pas le risque de se stratifier, de se figer, de faire à son tour *territoire* ? Les brouillons du poète et les multiples versions d'un même texte montrent que le processus de déconstruction-reconstruction opère aussi au sein même de sa propre langue poétique, plaçant l'œuvre sous le signe de l'instable, comme cela se produit pour les deux textes suivants :

Extrait liminaire du texte paru chez José Corti (« Le Tangage de ma langue », <i>Gherasim Luca par Gherasim Luca</i>)	Extrait liminaire de l'album <i>Le Tangage de ma langue</i> (manuscrit de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris)
Des paroles douces et dès le départ celées : la conque du silence frôle celle des récifs... d'où ce récit	Des paroles douces et dès le départ celées : la conque du silence frôle celle des récifs... d'
Happé par l'aimant du non-sens je parle à peu près ceci pour dire précisément cela	où ce récit Happé par l'aimant du non-sens Je parle à peu près ceci pour dire précisément cela

³ Voir à ce sujet le lien établi entre l'œuvre de Gherasim Luca et le chamanisme dans ma thèse de doctorat *Pictopoésie et ontophonie dans l'œuvre de Gherasim Luca – Étude de la variation continue*, au chapitre « Le poète à la scène : théâtralité de la poésie ».

Le premier extrait est celui que les éditions José Corti ont publié dans une plaquette posthume qui accompagne une version orale, enregistrée par Gherasim Luca lui-même. En effet, l'extrait est a priori issu de l'une des retranscriptions manuscrites, non destinées à la publication et que le poète conservait afin de pouvoir retravailler inlassablement ses enregistrements vocaux⁴. Le deuxième extrait est quant à lui issu d'un *livre de dialogue* unique, créé à quatre mains avec le peintre Micheline Catti.

Dans l'album *Le Tangage de ma langue*, les vers sont inscrits isolément ou en groupe dans des vignettes collées sur des pages distinctes. Les espaces de taille homogène accordés au texte sont séparés par des espaces de dimension variable réservés aux gouaches. L'apparition des images semble donc entrer en conflit rythmique avec la mesure donnée par le premier ensemble texte/image. Cette irrégularité macro-structurale s'apparente cependant à la rupture micro-structurale des vers libres par le blanc, au sein des pages consacrées au texte. On constate ainsi que le poète joue avec la lisibilité du texte en entremêlant harmonie et dysharmonie rythmiques. De fait, les points de suspension après le mot « récifs » placent le lecteur dans l'expectative. Mais, conjointement, la présence du blanc et la séparation créée par le découpage en vignettes suspendent concrètement cette attente. De même, le mot « d'où » n'est plus conclusif : son démembrement par le blanc dans deux vignettes distinctes et la verticalité de la structure distinguent la préposition et le terme de sens locatif. De la sorte, les deux strophes placées de part et d'autre ne sont plus reliées par le connecteur logique, ce qui met concrètement en évidence l'évocation de « l'aimant du non-sens » et la tautologie finale. Enfin, l'enjambement « ce récit / Happé par l'aimant du non-sens » fait du second vers une participiale qui pourrait qualifier à la fois le nom « récit » et le *je* poétique. En même temps, la présence des majuscules liminaires (« Happé/Je ») pousse le lecteur à s'interroger sur la structure syntaxique de la strophe sans ponctuation noire, dont l'équilibre est aussi rendu précaire par la ponctuation blanche⁵. La découpe des vers libres dans *Le Tangage de ma langue* crée donc des accents et des pauses, là où il n'y en pas dans le découpage plus ordinaire de l'extrait paru chez Corti. Gherasim Luca rudoie la construction strophique de la version Corti et lui confère une structure verticale qui participe à une restructuration du rythme visuel du texte et de sa lisibilité sonore, tout en lui donnant un sens nouveau. Comme l'écrit Henri Meschonnic, « en réduisant ou en annulant le mètre et la rime, le vers libre a montré la ligne, puisque c'est tout ce qu'elle gardait du vers. [...] La mise en lignes fait un rythme », ce qui a « autonomisé l'aspect visuel du poème, et du vers [...], et déplacé la poésie traditionnelle vers davantage d'oralité » (606–607). Le rythme, chez Gherasim Luca, ne résulte donc pas uniquement des traces de la versification : il naît de l'organisation du discours en *lignes*, des césures du blanc entre les vers libres. L'exemple du « Tangage de ma langue », destiné à la représentation scénique ou à l'enregistrement sonore, montre en outre que cette organisation de la langue poétique a trait à l'oralité du poème. Mais délaissant la versification traditionnelle, l'artiste relègue aussi en arrière-plan l'ancienne diction de la poésie. Sur scène, même si Gherasim Luca ménage des moments de reconnaissance pour le spectateur par le biais notamment d'intonations proches de celles du conte et du secret confié, il n'empêche que le public est la plupart du temps déstabilisé. Le léger accent du poète et le cas particulier du bégaiement poétique participent aussi à cet ébranlement de l'auditoire. En effet, tout en essayant d'être attentif aux mots et groupes de mots qui peuvent faire sens à l'oreille, le spectateur se perd inévitablement dans ses pensées, attaché qu'il est soudainement aux ondulations de la langue. Le texte *dit* devient incantation et envoûtement. De la sorte, l'esprit

⁴ On trouve dans ses manuscrits des notes extrêmement précises concernant des enregistrements privés de textes la plupart du temps inédits. Ces textes sont retranscrits à l'écrit et apparaissent entrecoupés de points de suspension et de retours à la ligne, liés à la manière de l'auteur de dire les textes lors de l'enregistrement vocal.

⁵ Il est aujourd'hui admis de parler de « ponctuation blanche » à propos des pauses créées par le blanc. Voir à ce sujet l'ouvrage de Jacques Dürrenmatt, ainsi que les articles de Jacques Anis (Anis, 2004) et Michel Favriaud (Favriaud, 2004).

du public s'évade nécessairement, mais au rythme bien personnel de chaque individu du groupe. Le parcours effectué par chaque poème dans l'oreille puis dans l'esprit du public devient multiple et étire les temporalités. Ainsi, les interprétations possibles du texte sont décuplées par cette force créatrice qu'est l'esprit humain, le public y participant à même hauteur que l'artiste.

Dans son œuvre, le poète relie ces dimensions temporelles de l'oralité (lisibilité sonore et temporalités multiples) à la dimension spatiale de l'écriture, précédemment évoquée. Ainsi, dès le début du poème « Le Désir désiré » (1998 : 79–83), il établit explicitement l'espace et le temps comme « les deux plus profondes blessures de la pensée » et ajoute, sous la forme d'une question rhétorique : « La bêtise, la peur, la laideur, sauraient-elles trouver une source commune qui soit encore plus ancienne ? » (79). C'est pourquoi le poète rapproche la connaissance *immédiate* (celle du corps, d'après Arthur Schopenhauer⁶ qu'il évoque dans ses textes) et la connaissance *médiante* (celle des raisonnements abstraits tirés de l'association des objets de la perception) dans l'une de ses *formules*⁷ : « pour médiat et immédiat un seul chapeau » (82). En effet, d'après le philosophe, la connaissance *immédiate* n'est que « l'œuvre d'un instant », un « aperçu », tandis que les raisonnements abstraits « servent à fixer pour la raison les connaissances immédiates de l'entendement, en les enfermant dans des concepts » (Schopenhauer, 2003 : 47). La réflexion du philosophe mène donc à une vision absurde de la vie, vécue par les penseurs et les hommes de génie comme une scène de théâtre où les hommes ne seraient plus que des automates (48). Cette vision pessimiste est toutefois contrebalancée par la théorie esthétique du philosophe. La musique apparaît ainsi au faîte de son analyse des arts parce que « ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être », et parce qu'« elle n'est [...] pas, comme les autres arts, une reproduction des Idées » (329). C'est à ce stade que la poésie de Gherasim Luca se détache de la lignée schopenhauerienne. Pour lui, le but de la poésie n'est pas, contrairement à ce qu'écrit Arthur Schopenhauer, « d'exciter l'homme à reconnaître les Idées » (329) :

Écrire « lointain » ne veut absolument rien dire – un doigt dans le nez pour « absolument » – rien dire, – un autre pour « rien dire » et, pendant qu'on y est, pour tout ce qui suit et précède – et pour tout dire, pas de déclaration à faire, aucun message à transmettre, rien à communiquer, mais tout à dire, rien que pour inciter, instiguer, exciter, exacerber, parfois pour fanatiser, toujours pour tenir en haleine, animer, ranimer les girouettes, amener les tourbillons, faire sursauter les manèges, les pirouettes, précipiter les virages, pousser à bout, pousser à bout, aura, vertige, coup de tête. (1998 : 82)

Dans cet extrait, le poète substitue aux « Idées » le mouvement comme composante du rythme. L'énumération verbale, tout d'abord, met en évidence une énergie vitale qui se présente comme un stimulus. La poésie apparaît alors comme une provocation, au sens étymologique de *pro-vocare*, « appeler au dehors ». De plus, elle donne ou rend la vie aux objets, comme le montre l'association de verbes de mouvement à des termes, en position de complément, qui désignent des objets (« girouettes », « tourbillons », « manèges », « pirouettes »,

⁶ L'appel à Schopenhauer s'inscrit chez Gherasim Luca dans un questionnement du processus de la représentation. Voir à ce sujet le chapitre « Pour une *médiopoétique* » de ma thèse de doctorat, *Pictopoésie et ontophonie dans l'œuvre de Gherasim Luca – Étude de la variation continue*.

⁷ Les *formules* de Gherasim Luca abordent les grandes notions de la philosophie et fonctionnent comme des aphorismes. L'humour et le caractère sériel des propositions montrent surtout que cette liste de *formules* est à prendre comme une mosaïque, où les concepts sont mis en *formes*, c'est-à-dire rendus plus tangibles à la fonction imageante de l'esprit.

« virages »). « Fanatique », elle l'est par l'ardeur qu'elle confère au monde, car l'adjectif *fanaticus* signifie en latin « inspiré, rempli d'enthousiasme, exalté » (*Le Grand Gaffiot*), et par le souffle des *ares*, puisque le sens de « vent doux, souffle du vent » est attesté pour le mot « aura » ou « aure » depuis le Moyen Âge. Ces deux termes signalent en même temps que l'écriture est pour Gherasim Luca un moyen de transmission de cette ardeur et de ce souffle au lecteur. D'ailleurs, le rythme accordé à la phrase par l'accumulation des syntagmes matérialise le tournoiement de la langue poétique qui se fait « vertige ». Ainsi, la poésie n'est pas uniquement la représentation des « Idées » ; bien plus, elle est « ce flux et reflux simultané d'un éternel acte d'être » (1998 : 83), qui n'est pas animé par la *volonté* universelle schopenhauerienne, c'est-à-dire une *essence* inaccessible qui échappe à la représentation, mais qui est mû par le « Désir désiré », autrement dit le mouvement de l'homme qui aspire à une ouverture vers l'Autre dans une pleine conscience de l'« acte d'être ».

Le caractère physique et ontologique du rythme poétique chez Gherasim Luca, à la fois « Désir » et « acte d'être », donne un sens particulier à son inscription. La spatialisation des poèmes dans l'œuvre de Gherasim Luca n'est donc pas étrangère à l'apparition d'un nouveau rythme, et rappelle que cette notion se rattache à la forme. De fait, dans les *Problèmes de linguistique générale*, Émile Benveniste démontre que le *ῥυθμός* de la Grèce antique « désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide » (333) et que l'usage de la métaphore de la vague, couramment employée pour décrire l'intervalle et le retour, est une altération de la notion de rythme. De la sorte, si l'on veut étudier cette forme particulière qu'est le rythme dans l'œuvre de Gherasim Luca, autrement dit son apatridie linguistique, on constate que l'on ne peut s'appuyer uniquement sur les exigences de la langue commune dont les « formes », la prosodie, correspondent notamment à des schémas fixes ou déterminés par la situation de communication et par les conventions sociales. C'est d'ailleurs un même élargissement que propose Henri Meschonnic pour définir le rythme de manière générale :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du « sens » au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. [...] Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours. (216–217)

L'organisation du discours dans l'œuvre de Gherasim Luca implique aussi une signifiante qui n'exclut aucun niveau, ce que montre en dernier lieu la refonte du rythme de la langue ordinaire au travers de la composante sonore et linguistique. La voix de l'être, une voix-matière explore les ressources phoniques des mots à l'intérieur des chaînes langagières et les capacités phonatoires du corps sur la scène. Cette *poésie pratique* se définit ainsi comme un principe créateur qui s'engendre lui-même, libéré de toute contrainte, étant apte à recevoir en son sein l'« expression probable de la totalité de l'être » (Gherasim Luca, *Notes*). Pour exprimer cette

facette de son œuvre, Gherasim Luca a créé le mot *ontophonie*⁸, qui apparaît d'abord comme un moyen d'exprimer un déploiement de son œuvre dans les années soixante⁹ : premiers récitals radiophoniques et premiers récitals sur scène (soirées du Domaine Poétique, festivals Text-Sound Compositions puis Fylkingen et Polyphonix dans les années soixante-dix...), mais aussi récitals dans des galeries avec expositions de peintres (Clovis Trouille, Wifredo Lam...). La pratique poétique de Gherasim Luca englobe donc une diversité de voix/voies. Cette propagation physiquement *convulsive* de la poésie sur scène interroge le corps théâtral de la poésie et son caractère organique. En même temps, elle remet en question la fixité du langage et de l'être par l'intensité des performances qui saisissent à la fois l'œil et l'oreille du spectateur, notamment en raison des répétitions poétiques qui s'exercent comme une maïeutique du sens des poèmes.

On trouve la trace de cette pratique ontophonique dans les textes eux-mêmes. Ainsi, dans le recueil *Sept Slogans ontophoniques*, l'usage exclusif des majuscules, l'absence de titre et de ponctuation créent une fluidité entre les poèmes, suspendue provisoirement par le blanchiment de la page. La répétition instaure par ailleurs un autre rythme dont le mode de fonctionnement se retrouve dans chaque texte. Considérons tout d'abord les trois premiers vers du poème « Hors de soi au réveil... » (2008 : 55) :

HORS DE SOI AU RÉVEIL
LA HORDE DÉÇOIT À L'ORÉE
DE L'OREILLE ET DE L'ŒIL

CETTE BELLE « RAGE » ET CE BEAU
« CHANT »
VOUS SOUHAITENT BON « COURAGE »
AU « COUCHANT »

Deux vers isosyllabiques (6/6) encadrent un octosyllabe. Cette redondance métrique, qui permet le passage du premier vers au troisième, s'associe à la rime interne « réveil/oreille » et à la répétition graphique de *-eil*. Le deuxième vers entretient avec ceux qui l'encadrent un lien phonique et graphique grâce à la répétition de la sonorité [or]. L'accroissement syllabique et la chaîne sonore se réalisent alors par la gradation, en ajoutant une syllabe à « hors » pour donner « horde » et « orée », et en ajoutant deux syllabes pour obtenir « oreille (et) ». Ce processus de répétition anaphorique¹⁰ (Frédéric : 140) est amplifié dans la suite du poème, où la rime élargie harmonise les vers : « CETTE BELLE "RAGE" ET CE BEAU / "CHANT" / VOUS SOUHAITENT BON "COURAGE" / AU "COUCHANT" ». Les rimes internes et externes couplent les termes « rage/courage » et « chant/couchant », tout en fonctionnant sur le principe de l'ajout isosyllabique de *cou-*. Du « réveil » au « couchant », le poème effectue une course cyclique qui éclaire à chaque fois le texte d'une lumière nouvelle, tout comme la redondance donne lieu à des déplacements sémantiques. Les guillemets, la ponctuation blanche et les anaphories créent aussi une cadence qui ne concorde pas avec celle de la langue ordinaire. Ainsi, dans les trois premiers vers, la cadence¹¹ et l'intonation de la phrase pourraient mettre

⁸ Voir la troisième partie de ma thèse de doctorat, entièrement consacrée à *l'ontophonie*.

⁹ Pour plus de précisions, voir les annexes « Chronologie » et « Repères biographiques » de ma thèse de doctorat.

¹⁰ Madeleine Frédéric intègre l'anaphorie (« reproduction imparfaite ») dans l'ensemble plus vaste des anagrammes : « mises en lumière par F. de Saussure, [elles] apparaissent comme une modalité de reprise phonique très proche de la répétition paronymique » (140).

¹¹ D'après *Le Trésor de la langue française*, le terme est issu du latin « *cadere* » : « finir, se terminer (en parlant d'un mot) » ; « Appui de la voix sur les syllabes accentuées, marquant la répartition rythmique des éléments d'une phrase. Par extension, rythme résultant de l'accentuation de ces syllabes ».

en évidence trois groupes distincts, signalés notamment par les accents démarcatifs : « hors de soi au réveil / la horde déçoit / à l'oree de l'oreille et de l'œil » ; tandis que la structure poétique souligne davantage les composantes graphiques et sonores, tout en détachant le dernier vers du nom qu'il complète. Le vers « De l'oreille et de l'œil » prend alors une fonction métasémique. Par conséquent, la refonte rythmique de la langue poétique opère des glissements.

Le rythme étant l'un des signifiants majeurs du discours (Meschonnic : 708) et un « marqueur de la subjectivité » (Meschonnic : 707), il est alors possible de dire que Gherasim Luca façonne la langue de *l'intérieur* pour lui ouvrir de nouveaux territoires. Dès lors, les parcours rythmiques de sa poésie, ancrés dans l'épaisseur de la langue, introduisent l'altérité dans le même, l'apatridie dans la langue française, l'énergie vitale entre les pages du livre. Le poète écrit ainsi : « Je suis obligé d'inventer / une façon de me déplacer / de respirer / d'exister // dans un monde qui n'est ni eau / ni air, ni terre, ni feu / comment savoir d'avance / si l'on doit nager / voler, marcher ou brûler » (1994 : 9–10). Cette injonction et cette hésitation, signalées notamment par la question du rythme, placent le poète dans la situation précaire du funambule, à la limite du déséquilibre, dans une langue poétique qui s'émancipe des structures poétiques traditionnelles. D'ailleurs, Gherasim Luca ajoute : « Comme le funambule / suspendu à son ombrelle // je m'accroche / à mon propre déséquilibre » (1994 : 8–9). Le monde dans lequel évolue le poète-funambule n'est pas celui dans lequel son corps se déplace au quotidien, n'est pas un État (au sens géopolitique), mais un *territoire* non moins réel qui se veut apatride, sans cesse en mouvement comme l'homme de cirque. De la sorte, l'anamorphose du rythme dans sa poésie est le signe de la quête d'un *Autre*, sans appartenance, si ce n'est poétique. L'espace poétique (au sens large) chez Gherasim Luca devient le lieu d'une hospitalité particulière qui met en variation les États, les sociétés, les conventions, les catégorisations artistiques. Le poète déconstruit les « frontières » entre les « territoires », « les domaines du discours » et les « concepts » (Derrida : 50–51) afin de laisser libre cours à une variation continue créatrice d'une ouverture à l'autre. Son œuvre donne lieu à des questionnements politiques semblables à ceux engagés bien plus tard par Christophe Hanna autour de l'espace de diffusion et des dispositifs poétiques, évoquant les nouvelles « formes de vies » littéraires et surtout écosystémiques¹² (Hanna, 2011). Ainsi elle peut aussi être mise en perspective avec ces formes poétiques contemporaines tantôt sérielles et virales comme peuvent l'être certaines performances d'Olivier Quintyn (*Spam policy*, 2004), tantôt arboriformes et protéiformes à l'image de *l'Opéra pour non-musiciens* (2017) de Franck Leibovici.

Références

- Anis, Jacques. « Les Linguistes français et la ponctuation ». *L'Information grammaticale*, « La Ponctuation », 102: 5–10, 2004. Imprimé. DOI: <https://doi.org/10.3406/igram.2004.2558>
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale* I. Paris : Gallimard, 1976. Imprimé.
- Cahiers de l'Abbaye Sainte Croix*. Catalogue de l'exposition « Gherasim Luca » au Centre des Livres d'artistes, 110: 2009. Saint-Yrieix-la-Perche. Imprimé.
- Carlat, Dominique. *Gherasim Luca l'intempestif*. Paris : José Corti, coll. « Les Essais », 1998. Imprimé.
- Chol, Isabelle, Bénédicte Mathios et Serge Linarès. *LiVres de pOésie Jeux d'Espace*. Paris : Honoré Champion, 2016. Imprimé.
- Christin, Anne-Marie. *Poétique du blanc – Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Louvain : Peeters/Vrin, coll. « Accent », 2000. Imprimé.

¹² Le critique fait référence notamment au projet artistique de Franck Leibovici, (*forms of life*) – *an ecology of artistic practices*, Paris, 2011–2012.

- Deleuze, Gilles et Carmelo Bene. *Superpositions, Richard III* suivi de *Un Manifeste de moins*. Paris : Éditions de Minuit, 1979. Imprimé.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 – L'Anti-Œdipe*. Paris : Éditions de Minuit, 1972–1972. Imprimé.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980. Imprimé.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Langage, ordre et redondance*. Cours à l'Université de Vincennes, 2^{ème} partie. Fonds Marielle Burkhalter, Université de Vincennes, 33'04, INAthèque, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- Deleuze, Gilles et David Lapoujade. *Deux régimes de fous – Textes et entretiens 1975–1995*. Paris : Éditions de Minuit, 2003. Imprimé.
- Derrida, Jacques. *Apories*. Paris : Éditions Galilée, 1996. Imprimé.
- Dürrenmatt, Jacques, et alii. *La Licorne*, « La Ponctuation. » 52: 2000. Imprimé.
- Favriaud, Michel. « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine. » *L'Information grammaticale*, « La Ponctuation », 102: 18–23, 2004. Imprimé. DOI: <https://doi.org/10.3406/igram.2004.2559>
- Frédéric, Madeleine. *La Répétition – Étude linguistique et rhétorique*. Tübingen : Max Niemeyer, 1985. Imprimé. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783111590196>
- Gaffiot, Félix. *Le Grand Gaffiot*. Dictionnaire latin-français, nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert. Paris : Hachette, 2000. Imprimé.
- Hanna, Christophe. « Comment se mobilisent les publics (l'écriture comme écosystème) ». *Questions théoriques – La revue*. En ligne. <https://www.questionstheoriqueslarevue.com/christophe-hanna-privpublic>.
- Luca, Gherasim. *Enregistrements 1, enregistrements 2*. GHL ms 220, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.
- Luca, Gherasim. *Gherasim Luca par Gherasim Luca*, José Corti/Rien de commun, 2 CD. Paris, 2001.
- Luca, Gherasim. *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*. Paris : Gallimard, 2001.
- Luca, Gherasim. *L'Inventeur de l'amour* suivi de *La Mort morte*. Paris : José Corti, 1994. Imprimé.
- Luca, Gherasim. *Notes*. GHL Ms 56, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.
- Luca, Gherasim. *Notices biographiques*. GHL Pp2, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.
- Luca, Gherasim. *Sept slogans ontophoniques*. Paris : José Corti, 2008. Imprimé.
- Luca, Gherasim. *Un Loup à travers une loupe*. Paris : José Corti, 1998. Imprimé.
- Luca, Gherasim et Micheline Catti. *[Album photo] Le Tangage de ma langue*. GHL Ms 94, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.
- Luca, Gherasim et Wifredo Lam. *Apostroph'apocalypse* avec quatorze eaux-fortes de Wifredo Lam. Milan : Giorgio Upiglio, 1967. Res 43 Atlas GHL, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme*. Paris : Verdier, 1982. Imprimé.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : PUF, 1981. Imprimé.
- Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2003. Imprimé.
- Trésor de la langue française*, version numérique. <http://atilf.atilf.fr/>.
- Zumthor, Paul. « Le Rythme dans la poésie orale. » *Langue française* « Le Rythme et le discours. », 56: 114–127, 1982. Imprimé. DOI: <https://doi.org/10.3406/lfr.1982.5152>

How to cite this article: Clonts, C 2019 « Le funambule apatride ou la question du rythme chez Gherasim Luca ». *Modern Languages Open*, 2019(1): 13 pp. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.220>

Published: 01 November 2019

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

]u[*Modern Languages Open* is a peer-reviewed open access journal published by Liverpool University Press.

OPEN ACCESS 