



HAL
open science

Gherasim Luca et la vie dans le vide

Charlène Clonts-Teodorescu Clonts

► **To cite this version:**

Charlène Clonts-Teodorescu Clonts. Gherasim Luca et la vie dans le vide. L'Hétérogène dans les littératures d'expression française, Bessem Aloui, Isabelle Chol, Wafa Ghorbel, Apr 2012, Gafsa, Tunisie. ⟨hal-01247817⟩

HAL Id: hal-01247817

<https://hal.science/hal-01247817v1>

Submitted on 7 Jun 2019

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

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



HAL Authorization

Gherasim Luca et la *vie* dans le *vide*

Charlène Clonts

Université de Pau et des Pays de l'Adour
CRPHLL

Au travers de son œuvre, le poète Gherasim Luca (1913-1994) déconstruit les mythes et les origines de l'homme pour en marquer les failles. C'est ce point de départ qui fonde sa pratique de l'hétérogénéité. De fait, il crée une mythologie qui lui est propre et se place en « héros-limite » de la vie. Cependant, cette récréation ébranle le système hiérarchique connu du bien et du mal. En effet, le poète évoque lui-même sa marginalité en faisant référence au « bûcher » et au « pacte avec Satan » provoqués par son positionnement. Avant d'atteindre la *vie* dans le *vide*, il faut en passer par divers moyens qui ont trait à l'hétérogène. De fait, le bien et le mal, la vie et la mort, l'amour et le meurtre se résolvent par la *vie* dans le *vide*.

Par ses nombreuses tentatives de suicide, dont la dernière, mortelle, Gherasim Luca a cherché à montrer qu'il voulait se détacher de la vie réelle, celle qu'il nomme la « réalité-obstacle »¹. Si ce monde est obstacle, c'est tout d'abord parce que l'homme crée sa propre limite, que ce soit par la croyance au déterminisme de la naissance ou que ce soit par référence au Mal initial de la *Genèse*. C'est pourquoi Gherasim Luca écrit que l'homme est celui « qui s'entoure de toutes parts par lui-même, et qui sape, qui s'appelle pomme ou prison »². Le rappel de son emprisonnement à Bucarest lié au symbole du péché originel, tel que nous le rencontrons dans la *Genèse*, connote péjorativement la référence biblique : en effet, en 1933, Gherasim Luca envoie *Roman d'amour*³ et deux brûlots intitulés « Bite » et « Morve » à des personnalités politiques ; en résultent 9 jours de prison pour atteinte aux bonnes mœurs⁴. Dans le poème « La Voie lactée »⁵, où sont exposés ses arguments et ses solutions, l'auteur propose au lecteur de s'extraire de cette prison métaphorique. Elle se décline sous deux formes : les liens de la naissance et ceux de la Création divine, considérés comme les « deux pôles d'une vie subie »⁶. L'acte de succion ou le sein symbolisent ainsi, dans ce poème, l'homme qui se plie au déterminisme, que l'on retrouve aussi chez Gherasim Luca sous la figure d'Œdipe⁷. Le poète est donc devenu vampire car il se nourrit de ce qui constitue sa prison et naît « dans son propre tombeau »⁸. En retour, le vampire se détache de la société *homogène* et « secrète le secret des mots et des mobiles, le secret de sa mobilité »⁹. Il propose d'« ouvrir les prisons sur la scène du nouveau-né »¹⁰, puisque l'individu et l'humanité se fixent sur leur naissance pour inventer leur présent¹¹ et ne sont plus, à ce stade, que des marionnettes « mim[ant] la vie de quelqu'un d'autre »¹². Pour cela, il faut d'abord tuer le « bourreau »¹³, autrement dit, le père, qui peut être l'homme qui engendre le nouveau-né ou Dieu, l'un des « trois héros de la boue natale »¹⁴. Gherasim Luca voudrait faire disparaître cet attachement à un « mythe », une « formule »¹⁵, dû à la peur-panique de l'homme face à l'univers, peur dans laquelle celui-ci se complaît en définitive. Le poète refuse d'accepter avec lâcheté d'être la créature qui se sacrifie pour le mauvais mobile. En échange, il évoque la possibilité de recréer l'homme, à partir de ce qu'il est réellement au fond de lui-même, dans « sa cour intérieure »¹⁶, comme

¹ Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, Paris, José Corti, 2001, p. 45.

² Gherasim Luca, « La Voie lactée », *Héros-limite*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001, p. 37.

³ Gherasim Luca, *Roman d'amour*, traduit du roumain par Marina Vanci-Perahim, Collection *Alge* 1933, GHLL ms 9, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

⁴ D'après Petre Raileanu, *Gherasim Luca*, Paris, Oxus, coll. Les Etrangers de Paris/Les Roumains de Paris, 2004, p. 70.

⁵ Gherasim Luca, « La Voie lactée », *op. cit.*, p. 31.

⁶ Gherasim Luca, « La Voie lactée », *ibid.*, p. 36.

⁷ Cf. Gherasim Luca, *L'Inventeur de l'amour, La Mort morte*, Paris, José Corti, 1994, p. 13.

⁸ Gherasim Luca, « La Voie lactée », *op. cit.*, p. 35.

⁹ Gherasim Luca, « La Voie lactée », *ibid.*

¹⁰ Gherasim Luca, « La Voie lactée », *ibid.*, p. 37.

¹¹ Cf. Gherasim Luca, *L'Inventeur de l'amour, La Mort morte*, Paris, José Corti, 1994, p. 17.

¹² Gherasim Luca, *L'Inventeur de l'amour, La Mort morte*, *ibid.*

¹³ Gherasim Luca, « La Voie lactée », *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ Gherasim Luca, « La Voie lactée », *ibid.*

¹⁵ Gherasim Luca, « La Voie lactée », *ibid.*, p. 33 et p. 34.

¹⁶ Gherasim Luca, « La Voie lactée », *ibid.*, p. 37.

il l'a fait en prenant le nom de Gherasim Luca. De fait, c'est le hasard de la rencontre entre une rubrique nécrologique évoquant le décès de « Gherasim Luca, archimandrite et linguiste émérite » et la volonté profonde de Salman Locker (c'est son véritable nom) d'être un artisan de la langue hors de toute relation oedipienne, qui donne naissance au poète Gherasim Luca.

Dans cet objectif de recréation de l'homme, et afin de dépasser les relations artificielles entre les hommes, le poète crée des *Objets Objectivement Offerts*¹⁷. Pour Gherasim Luca, l'*O.O.O.* est le résidu diurne de nos rêves qui expriment un inconscient que l'objet offert doit dévoiler à l'autre. Autant dire qu'un tel objet est chargé d'une force latente émotive et souvent érotique, que ne possèdent pas ou plus les cadeaux que les hommes ont pris l'habitude de s'offrir pour diverses occasions. En effet, les relations entre les hommes ont été tellement codifiées par la société que l'objet est devenu le produit d'habitudes qui ont perdu tout sens réel. Mais pour le poète, quelle que soit la charge émotionnelle, érotique – en bien ou en mal, d'après les critères de la société – portée par l'objet fabriqué ou trouvé, l'objet sera offert et transmettra quelque chose des tréfonds de l'offrant à son destinataire, puisque l'*O.O.O.* est, d'après le poète, un « entremetteur-symbole »¹⁸. Mais ces premières strates de sens supposent qu'il existe un être humain qui communiquerait une part de lui-même à un objet qui ne serait que le vecteur passif, auprès d'un autre être humain, de quelque chose de plus grand que lui. D'après le *TLF*, l'adjectif *objectif*, repris par Descartes, a le sens de « qui existe en tant que pensé ou représenté par l'esprit, indépendamment de toute réalité lui correspondant et indépendamment du sujet ou de l'acte par lequel il est pensé ou représenté ». Ainsi, Gherasim Luca affirme que l'objet a une existence indépendante de l'esprit humain. C'est pour cela qu'il peut offrir un *Objet Objectivement Offert à un Objet (O.O.O.O.)*¹⁹. Il se propose d'ailleurs d'offrir une araignée à un objet ou d'offrir « au lit la femme qui s'offre à [lui] (...) à la manière dont se produisent les rencontres d'images dans les poèmes et les rêves »²⁰. L'offrande se double donc d'une connotation littéraire et fait appel à la notion de métaphore, comme pouvait la décrire Pierre Reverdy. La rencontre entre le poète et l'objet, ou entre le poète et un autre individu, passe par un autre objet offert, qui devient le transmetteur d'une « communication entre le moi et le soi »²¹. Gherasim Luca écrit qu'il a découvert « un nouvel objet de connaissance, (...) une nouvelle possibilité objective de résoudre dialectiquement le conflit entre le monde intérieur et le monde extérieur »²². Autrement dit, ces objets sont une solution du poète pour dépasser les dichotomies de l'être – par exemple, celle de la vie et de la mort. Gherasim Luca voit d'ailleurs au sein des objets des « fantômes »²³, c'est-à-dire des résurgences de ce qui a réellement existé. L'objet obtient par là un pouvoir d'évocation, au même titre que l'homme qui se souvient. Il parle au poète dans une langue qui lui est propre. C'est ainsi que Gherasim Luca peut prédire la disparition du père de Victor Brauner alors qu'il fabrique l'objet intitulé *Le Crépuscule* : le poète « apprend » par l'objet que « le père de Victor Brauner est mort »²⁴.

Les *O.O.O.* sont aussi le signe d'un attachement du poète aux sciences occultes en tous genres, reléguées par la société *homogène* au rang de magie. C'est pourquoi, d'emblée, dans *Le Vampire passif*, Gherasim Luca se positionne en magicien par la description de l'objet trouvé qui constitue le « portrait »²⁵ de l'écrivain. Ce portrait est qualifié de *cantharidé*, c'est-à-dire saupoudré de poudre de mouches cantharides aux vertus aphrodisiaques. L'artiste pratique donc bien une forme de magie et c'est pourquoi nous pouvons lire aussi que « les bûchers du Moyen-âge brûlent encore. Ouvriers, poètes, savants continuent le magicien. A chaque vérité découverte, nous signons un pacte avec Satan »²⁶.

L'une des pratiques de ce poète-magicien est la mathèse. Sarane Alexandrian précise que « les théologiens chrétiens et les occultistes appelèrent mathèse (du grec *mathesis*, enseignement)

¹⁷ Voir les photographies de ces objets dans *Le Vampire passif*, *op. cit.*

¹⁸ Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, *ibid.*, p. 45.

¹⁹ Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, *ibid.*, p. 44.

²⁰ Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, *ibid.*

²¹ Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, *ibid.*, p. 45.

²² Gherasim Luca, « Introduction sur l'Objet Objectivement Offert », *Le Vampire passif*, *ibid.*, p. 7.

²³ Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, *ibid.*, p. 45.

²⁴ Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, *ibid.*, p. 29.

²⁵ Gherasim Luca, légende de la photographie, *Le Vampire passif*, *ibid.*, p. 6.

²⁶ Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, *ibid.*, p. 56.

l'utilisation conjuguée de la métaphysique et des mathématiques pour définir la vie universelle »²⁷. Nous pourrions ajouter que *mathesis* évoque un savoir, un enseignement reçu, préservé et ésotérique. Plus tard, la psychanalyse reprendra la mathèse pour expliquer certains processus psychiques. À son tour, Gherasim Luca s'empare de ce que la science empirique ne peut pas penser. Par exemple, avec l'objet offert à G., « un tube de verre, le chiffre 7 et une bobine plate », l'artiste choisit un chiffre qui peut être à la fois bénéfique et maléfique. En effet, l'artiste hésite entre deux attitudes envers G. qu'il va concilier en un seul objet : il aime beaucoup cet homme et le désire peut-être, mais en même temps, il a peur de l'ombre que celui-ci peut lui faire, notamment dans sa vie amoureuse. Nous lisons donc : « j'offre à G. un objet dont il peut saisir la forme de sexe, mais en même temps je le menace : s'il prend mes femmes, son sexe va se casser »²⁸. Le poète ne veut toutefois pas directement le mal de son ami et il pense qu'il ne faut pas pousser trop loin l'usage de chiffres puissants. C'est pourquoi il choisit le chiffre 7 – qui peut tuer, mais de manière détournée – à la place du chiffre 13. Ce dernier est en effet un chiffre de mauvais augure depuis l'Antiquité : Philippe de Macédoine aurait été puni – par son propre assassinat – pour avoir associé une statue le représentant à l'ensemble des Douze Dieux majeurs. De même, la Kabbale précise qu'il existe 13 esprits du mal et l'arythmo-symbologie l'interprète comme un signe de mort²⁹. Dans la description de la fabrication de cet objet destiné à G. et son analyse, Gherasim Luca évoque la possibilité d'utiliser le nombre 22³⁰, avant de l'abandonner car celui-ci est trop puissant à son sens. En effet, il risquerait d'entraîner la mort du destinataire. Il ne s'agit pas ici d'une symbolique accordée par les sciences occultes, mais d'une nouvelle strate de sens que le poète rajoute à titre personnel. Cette connotation mortifère naît dans l'esprit de l'artiste par le lien qu'il établit entre le nombre 22 et un poème – peut-être *Les Poètes de vingt ans*³¹ – où les poètes auraient pour destin de mourir à cet âge-là. Cela va à l'encontre des théories de la Kabbale qui voudraient que 22 symbolise la sagesse. Gherasim Luca s'écarte aussi de la mathèse pure qui stipule que, pour apprécier la signification d'un nombre de plusieurs chiffres, il faut en effectuer la *réduction théosophique*³², c'est-à-dire additionner les chiffres qui le composent jusqu'à obtenir un chiffre unique : par exemple, pour 22, cette réduction permet de dire que 22 équivaut à 4 par l'addition de 2 + 2. Ainsi, le poète n'est pas complètement soumis à la mathèse ni aux lois de la Kabbale. Le poète s'invente une symbolique qui lui est propre et qui fait appel à son expérience de la vie, notamment par le biais de la poésie, mais aussi par le biais des objets offerts.

Autre exemple : le chiffre 9, qui est celui sur lequel se clôt *Le Vampire passif*. Gherasim Luca allie aussi la graphie du chiffre 9 au cycle, ou du moins, au tournoisement. La langue même du poète s'inscrit dans un mouvement en spirale : son bégaiement poétique n'est autre qu'un ensemble de multiples tentatives pour trouver le mot juste, en résonance avec les multiples possibilités de la langue. Le 9 évoque aussi, graphiquement, le zéro que nous retrouvons picturalement dans « Visionde » de *La voici la voie silanxieuse*³³. Et, si l'on rapproche les extrémités du mot-valise « visionde », nous obtenons le mot « vide », comme le suggère la mise en page de François Di Dio. Cette page serait donc une « vision-de » vide, autrement dit une représentation du vide ou une représentation du *représenter*. Parallèlement, le mot *zéro* est issu de l'arabe *çifa* qui signifie « vide ». Et ce n'est pas l'équivalent du néant. Ce trou est ouverture vers l'inconnu et « apparaît comme le symbole de toutes les virtualités »³⁴. D'ailleurs, les *cubeomanies* en font un usage immodéré. Or, dans ces collages, le trou appelle le regard du spectateur et l'aspire, tandis que ce dernier est en attente d'un au-delà du trou. Le trou fait appel à l'imagination, qui peut nous permettre de « voir » autrement. Ainsi, le lien graphique et visuel que nous pouvons faire entre le trou, l'*O.O.O.* et l'œil est accru par leur symbolique qui tente d'ouvrir l'homme à des connaissances nouvelles ou oubliées.

²⁷ Sarane Alexandrian, *Histoire de la philosophie occulte*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2008, p. 145.

²⁸ Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, op. cit., p. 17.

²⁹ D'après Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, « Treize », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, 1982.

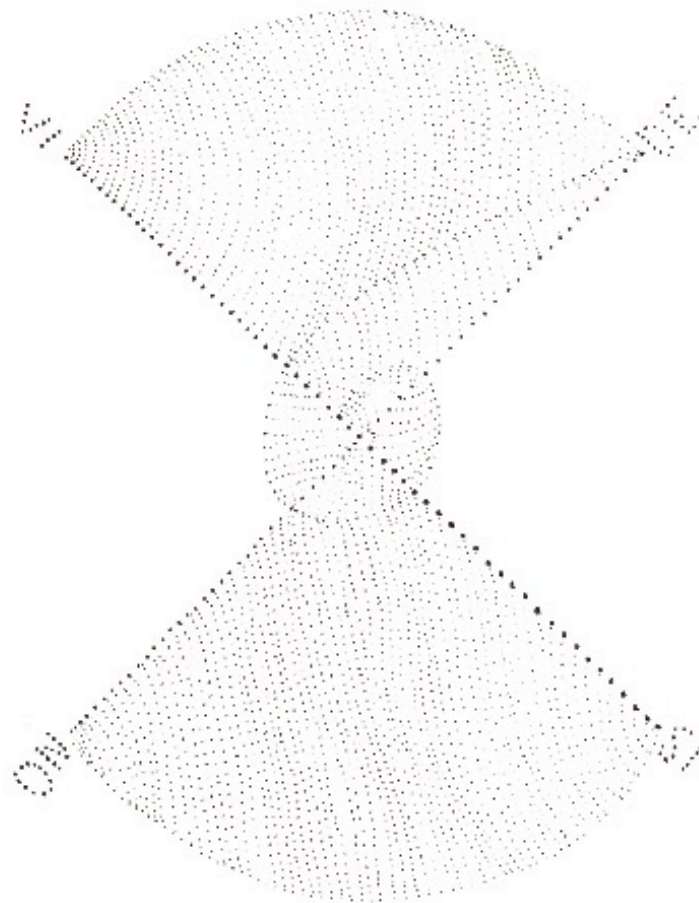
³⁰ Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, op. cit., p. 19.

³¹ Gherasim Luca, *Les poètes de vingt ans ou une mère mange l'oreille de son enfant*, Paris, 1938, GHM ms 10, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

³² D'après Sarane Alexandrian, *Histoire de la philosophie occulte*, op. cit., p. 147.

³³ Gherasim Luca, *La voici la voie silanxieuse*, Paris, José Corti, 1997, p. 26.

³⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, « Trou », *Dictionnaire des symboles*, op. cit.



V I S I O N D E

C'est dans cette perspective, et en lien avec le trou et l'*O.O.O.*, que Gherasim Luca introduit dans sa poésie le sexe, la violence et le monstrueux. Dans ses écrits, l'érotisme est double car il fait appel à la fois à l'amour et à la violence. Il semble difficile de pouvoir concilier les deux, tant le paradoxe est grand pour une pensée *homogène*. Georges Bataille explique ce paradoxe en précisant que la continuité de l'Être réalisée dans le coït implique une mort des individus. Chez Gherasim Luca, cette *continuité* est appelée « synthèse »³⁵ et elle met en image cette mort de l'individu dans le coït lorsqu'elle lie la mort à la jouissance. Nous lisons par exemple : « son cœur transpercé par les balles / transparentes / de mes caresses en transe »³⁶, où cette *continuité* apparaît aussi dans l'enchaînement de termes liés par leurs sonorités similaires. Le bégaiement poétique de Gherasim Luca fait se succéder « transpercé, transparentes, transe ». D'ailleurs, d'après les brouillons et notes du poète³⁷, le point de départ d'un tel bégaiement serait une lettre, une sonorité, ou comme ici le préfixe « trans- » qui donne lieu à des listes de mots, avant toute création. Le flux de la sonorité « trans- » contamine ainsi tout le syntagme et participe à son unification. Quant à la violation et au meurtre, quoique métaphoriques et générés par le bégaiement, ils sont ici convoqués inévitablement au moment de la dissolution des êtres discontinus, d'où l'apparition de personnages comme Gilles de Rais ou Sade dans l'œuvre de Gherasim Luca.

La provocation est totalement assumée par l'auteur mais il précise qu'il « préfère être parmi les gens / comme un danger en suspens / plutôt qu'un assassin »³⁸. Nous restons donc dans l'ordre du potentiel littérairement assumé. Cependant, l'*interdit* tient une place importante dans les scènes érotiques décrites par Gherasim Luca, mais sous la forme d'une transgression, qui explique la référence à Sade. La *ré-invention de l'amour* passe donc par la violence. Le poète ouvre ainsi le corps de la femme – érotiquement et violemment – lorsqu'il compare le coït à l'éventration : « Comme si j'avais laissé traîner / ma main dans l'eau / pendant une promenade en barque / sa peau s'ouvre de chaque côté du couteau / laissant glisser dans sa chair / cette promenade onirique du sang / que j'embrasse sur la bouche »³⁹.

Le meurtre est ici le fruit de la transgression, fruit dont se délecte le poète, comme le prouve l'isotopie des sens en éveil. Le corps de la femme est lui aussi un fruit qui s'ouvre sous l'action de la lame manipulée par le poète. La fusion des fluides corporels – sang, salive, écoulement séminal – participe aussi à la *continuité* des êtres, malgré la mort supposée de l'aimée lors du meurtre. Le poète y est donc à la fois figure de l'amant dont le pénis, semblable à un « couteau (...) dans sa chair », est animé par le « sang », mais aussi figure de l'assassin, dans une posture *onirique*, comme il la qualifie.

La poésie surgit aussi à de multiples reprises dans la décapitation de la femme. Elle apparaît tout d'abord dans de nombreuses *cubomanies* comme un effet de recreation, mais aussi dans les textes. Le poète invente même le verbe *coucouper* qui apparaît dans le poème « Héros-limite »⁴⁰. Ce texte propose à nouveau une vision de la femme en « femme cou, coucou, femme coupée pain, comme un pain, en deux »⁴¹. La tête séparée du corps devient, par la poésie, pain rompu. Le poète se métamorphose alors, du point de vue du récepteur, en figure christique paradoxale qui en appelle au partage avec le lecteur. Gherasim Luca montre que le cou de la femme peut être attirant comme l'aimant. Et c'est la femme elle-même qui semble pousser à la décapitation : nous pouvons lire que le « *cou* engendre le *couteau* »⁴². Le corps de la femme appelle le meurtrier et l'aide à s'affranchir des peurs, d'où le titre du poème : « À Gorge dénouée ». Le cou de la femme se « dénoue » car celle-ci se libère en même temps qu'elle libère le poète. Cela explique l'appel au meurtre de la future victime car la vie quotidienne « noue, (...) nous borne »⁴³. Ainsi, le poète peut écrire que le « *Coupeur* de tête / [est] suspendu entre [s]a tête et [s]on corps / comme la *vie* dans le *vide* »⁴⁴. En plus d'exposer l'acceptation de la mort comme partie d'une vie supérieure à celle du quotidien, l'usage de l'italique permet de mettre en évidence l'acte poétique. Le son [vi] que nous entendons à la prononciation du

³⁵ Gherasim Luca, « Initiation spontanée », *Héros-limite*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001, p. 57.

³⁶ Gherasim Luca, « Hermétiquement Ouverte », *Héros-Limite*, *ibid.*, p. 53.

³⁷ Voir par exemple, *L'Acteur dit le mot*, GHM ms 210, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

³⁸ Gherasim Luca, *L'Inventeur de l'amour, La Mort morte*, Paris, José Corti, 1994, p. 15.

³⁹ Gherasim Luca, *L'Inventeur de l'amour*, *ibid.*, p. 22-23.

⁴⁰ Gherasim Luca, « Héros-limite », *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹ Gherasim Luca, « Héros-Limite », *ibid.*

⁴² Gherasim Luca, « À Gorge dénouée », *Le Chant de la carpe*, Paris, José Corti, 1986, p. 99.

⁴³ Gherasim Luca, « La Voie lactée », *op. cit.*, p. 37.

⁴⁴ Gherasim Luca, « À Gorge dénouée », *op. cit.*, p. 103.

substantif *vie* se retrouve dans le mot *vide*, comme pour montrer que la *vie* réside dans ce *vide*⁴⁵ et qu'il existe une extension possible de soi vers l'autre, de l'*homogène* vers l'*hétérogène*. Ainsi, au-delà de la figure de l'assassin et du libérateur, le poète est révélé dans sa position d'écrivain par la tête coupée de la femme. Cette position du poète est confirmée par l'intertexte car l'expression *cou coupé* est reprise à Apollinaire : dans *Alcools*, le poème « Zone » se conclut par un adieu au « Soleil cou coupé »⁴⁶. La référence à Apollinaire peut tout d'abord nous permettre de mieux comprendre la position du « Coupeur de têtes suspendu »⁴⁷. De fait, Apollinaire clôt son recueil *Alcools* par la partie intitulée « VITAM IMPENDERE AMORI »⁴⁸, littéralement « suspendre la vie à l'amour ». Si le « Coupeur de têtes » est *suspendu*, c'est aussi à l'amour. La mort n'est pas absente de cette expression latine car « mori » est compris dans « a-mori ». Mais le titre d'Apollinaire nous renvoie aussi à Juvénal, auteur des *Satires*, qui suspend quant à lui sa vie à la vérité : « vitam impendere vero »⁴⁹. Ainsi, le « Coupeur de têtes » est potentiellement suspendu à l'amour, la mort et la vérité, comme pourrait le signifier implicitement l'intertexte. La partenaire sexuelle au *cou coupé* pourrait être l'accès à l'univers dans sa vérité. Pourtant, le poète refuse l'« obscénité cri criante de ce mon, de ce monde »⁵⁰. Le bégaiement de « cri criante » et de « mon/monde » marque ainsi de manière signifiante une rupture entre deux conceptions de l'*obscénité*. Hors d'un monde *hétérogène*, il semble impossible de concilier le sexe combiné au meurtre et au démembrement avec un refus d'*obscénité*, sauf si l'*obscénité* chez Gherasim Luca ne réside pas dans le même lieu que celle du langage courant. Ce qui est « indécent » dans ce monde, d'après Gherasim Luca, ce n'est pas la pornographie ou la sexualité, mais ce qu'on en fait. En effet, les hommes enchaînés dans leurs habitudes ne touchent que la surface des choses lorsqu'ils ont affaire à la sexualité et à la violence. Le poète dit d'ailleurs qu'« ils pèlent le fruit »⁵¹, donc qu'ils évacuent la profondeur. Il leur reproche de ne voir que les ombres sur la paroi de la caverne. Ces prisonniers du quotidien rappellent inévitablement ceux de l'allégorie de Platon dans *La République*. C'est pourquoi le poète cherche à « dénouer » la « gorge » des hommes pour les libérer de la caverne. Mais contrairement à l'allégorie de Platon, Gherasim Luca ne souhaite pas une libération par l'ascension vers le soleil, autrement dit par l'*anabasis*. De fait, le *Soleil cou coupé* d'Apollinaire est effacé au profit de la *femme cou coupé*. Ainsi, la libération poétique chez Gherasim Luca se fait par la profondeur, celle de la femme certes, mais aussi celle d'une pensée du monde où la violence peut donner un sens nouveau à l'être. Cette dernière permet au « para-être » qui est en chacun de nous de se libérer, de « surg[ir] et s'insurg[er] à l'intérieur de soi-même »⁵².

Cette violence peut avoir pour but le réveil du *tropisme invincible*⁵³, autrement dit de la « force obscure qui contraint à des comportements, individuels ou collectifs, qu'on pourrait assimiler à de pures réactions biologiques »⁵⁴. Gherasim Luca veut rendre à la vie son côté obscur ; la mort et la violence en font partie. Sa poésie veut déclencher chez le lecteur des *tropismes* – et Gherasim Luca emploie lui-même ce terme dans « À l'orée d'un bois... »⁵⁵ – comme ceux ainsi nommés par Nathalie Sarraute, qui sont le va-et-vient entre les extrêmes de la vie psychologique. Le poète ne veut pas d'un lecteur-cadavre, c'est-à-dire mort à toute réaction.

C'est pour cela qu'il fait appel à l'écorché qui apparaît, par exemple, dans le poème-tract « La Clef »⁵⁶, sorte de manifeste dans lequel le poète précise qu'il est « à l'affût perpétuel d'une mort vile ». Dans ce texte, l'écorché, entre autres symboles de morts cruelles, est évoqué comme symbole de « l'affront de vivre à la frontière / d'un bien et d'un mal »⁵⁷. Le rejet à la ligne du « bien » et du

⁴⁵ Gherasim Luca, « Autres secrets du Vide et du Plein », *Héros-Limite*, op. cit., p. 47.

⁴⁶ Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools*, Paris, Poésie/Gallimard, 2002, p. 14.

⁴⁷ Gherasim Luca, « À Gorge dénouée », op. cit. p. 103.

⁴⁸ Guillaume Apollinaire, « VITAM IMPENDERE AMORI », *Alcools*, op. cit., p. 179.

⁴⁹ Juvénal, *Satires*, IV, v. 91, dans l'anthologie de René Morisset et Georges Thévenot, *Les Lettres latines*, Paris, Magnard, 1950, p. 1036.

⁵⁰ Gherasim Luca, *Héros-limite*, op. cit., p. 18.

⁵¹ Gherasim Luca, *Héros-Limite*, *ibid.*, p. 19.

⁵² Gherasim Luca, « La Voie lactée », *ibid.*, p. 38.

⁵³ Expression de Paul Valéry, dans *Variété I*.

⁵⁴ Hendrik Van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven d'Hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman, Georges Legros, « Tropisme », *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 490.

⁵⁵ Gherasim Luca, *La Proie s'ombre*, Paris, José Corti, 1998, p. 7.

⁵⁶ Gherasim Luca, « La Clef », poème-tract de 1960, reproduit dans *La Proie s'ombre*, *ibid.*, p. 72.

⁵⁷ Gherasim Luca, « La Clef », *ibid.*, p. 73.

« mal », au centre de la page, replace la notion de *tropisme* au sein de l'œuvre du poète. Cette position oscillante entre le bien et le mal est privilégiée par l'auteur. En lieu et place de la rédemption proposée par les religions, cette position sur le fil du rasoir constitue son « remède universel »⁵⁸. Le poète est conscient de l'effet que peut produire une telle proposition sur son lecteur et ne cherche pas à être démagogue en masquant la réalité de son « remède » car celui-ci aura tout l'effet d'une « bombe »⁵⁹ dans son caractère destructeur, en attente d'une reconstruction.

Cette « bombe » fait aussi exploser les mots. Dans le poème « Apostroph'Apocalypse »⁶⁰, le nom « TERREUR », par exemple, comporte en son sein, en italique, le verbe « errer » à la première ou troisième personne du singulier de l'indicatif présent. Le poète découpe ce substantif pour dire que « LA / "TERREUR" / ERRE / SANS TÊTE / NI JAMBES ». Le substantif, à l'instar du corps de la femme, est décapité et démembré. L'errance est donc bien le tronc de ce « cul-de-jatte »⁶¹ de la « terreur ». Or, ce personnage de lettres « v'i sous le couperet »⁶², ce qui n'est pas moins ridicule pour un être qui a déjà perdu littéralement la tête, que de tomber « à bras raccourcis »⁶³ ou d'être « sans queue ni tête »⁶⁴. Dans *Paralipomènes*, nous retrouvons le même processus à l'œuvre avec des expressions telles « Zérojambiste à toutes jambes » ou « Double manchot / à tour de bras », « Tête tranchée / tronc occulte »⁶⁵. Mais par delà le rire destructeur des conventions, le travail des expressions figées permet à Gherasim Luca de dénoncer ici l'attitude de ces hommes qui ont perdu une partie d'eux-mêmes en se soumettant à l'*homogène* sans chercher pour autant à trouver une vérité de l'être foncièrement *hétérogène*. De manière plus générale, la mort elle-même est évoquée dans le rire. *Le Chant de la carpe* est le recueil où ce rire de la mort s'effectue de façon très explicite et répétitive, comme pour insister sur le caractère risible de l'angoisse de mort. Dès le titre du recueil, l'humour intervient dans le remodelage de l'expression figée « le chant du cygne ». La mort est *morte* entre autres à cause du rire, d'où le titre du recueil du même nom. Par là, Gherasim Luca nous rappelle aussi qu'il n'expose pas ici des pulsions de mort, une attraction morbide, en un sens clinique, même si les tentatives de suicide du poète pourraient nous indiquer le contraire. Ces tentatives de suicide décrites dans *La Mort morte* ne sont pas la preuve d'une volonté de disparition physique de la part du poète. De fait, *La Mort morte* est une expérimentation à la manière des surréalistes. Gherasim Luca souhaite capter une énergie créatrice au travers des soubresauts de l'homme qui se meurt : l'auteur griffonne ce qui lui passe par la tête au moment de mourir, avant d'avorter l'expérience et d'analyser en poésie ces diverses notations. Il n'essaie pas non plus d'échapper à la vie, bien au contraire, puisqu'il cherche la vie et la création dans et à travers la mort :

Cette tentative de suicide par l'impossible / me plonge dans une véritable euphorie mentale / l'excitation physique ne se déclenchant / qu'au moment où je reprends mon souffle / équivalence paradoxale / d'un retour intra-utérin réel / (...) Le texte écrit pendant que je faisais / un double effort contradictoire de volonté / (m'étouffer et ne pas m'étouffer) / est un corps-à-corps avec moi-même / avec la mort et avec ma manie d'écrire / un suprême viol accompli / contre les forces aveugles⁶⁶

Le poète tente alors de se suicider en « retenant volontairement [s]a respiration »⁶⁷. L'humour participe ainsi de ce désir de vie dans la mort, le rire étant le parangon d'une vie vivante et non d'une vie de cadavre.

Ainsi, dans la poésie de Gherasim Luca, la transmutation d'une réalité *homogène* en monde de l'*hétérogène* s'effectue entre autres par l'amour, l'érotisme, la violence, la mort et l'humour. Les tentatives de suicide, le meurtre, le démembrement sont la preuve que le poète a mis en œuvre l'expérience prônée par Rimbaud dans sa lettre du Voyant que Gherasim Luca cite dans le poème-tract

⁵⁸ Gherasim Luca, « La Clef », *ibid.*

⁵⁹ Gherasim Luca, « La Clef », *ibid.*

⁶⁰ Gherasim Luca, « Apostroph'Apocalypse », *Paralipomènes*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001, p. 253.

⁶¹ Gherasim Luca, « Apostroph'Apocalypse », *ibid.*, p. 254.

⁶² Gherasim Luca, « Apostroph'Apocalypse », *ibid.*

⁶³ Gherasim Luca, « Apostroph'Apocalypse », *ibid.*, p. 257.

⁶⁴ Gherasim Luca, « Apostroph'Apocalypse », *ibid.*, p. 254.

⁶⁵ Gherasim Luca, *Paralipomènes*, *ibid.*, p. 265.

⁶⁶ Gherasim Luca, *L'inventeur de l'amour, La Mort morte*, *op. cit.*, p. 96-99.

⁶⁷ Gherasim Luca, *L'inventeur de l'amour, La Mort morte*, *ibid.*, p. 96.

« La Clef »⁶⁸. Le poète s'est fait « l'âme monstrueuse »⁶⁹. Le démembrement, la décapitation, le meurtre en général, le viol, la violation, la scatologie, les bêtes odieuses sont autant de « verrues sur [son] visage »⁷⁰, préconisation rimbaldienne. Gherasim Luca justifie ainsi le passage de l'amour à la mort, de l'érotisme à la violence, en tant qu'expérimentations pour se faire lui-même *Voyant* de la *vraie vie*. Il répond à l'exhortation de Rimbaud et se positionne en « voleur de feu »⁷¹, même si son Prométhée enchaîné n'est pas dévoré par un aigle mais mange son propre foie. La vie est donc revisitée par Gherasim Luca, dans une attitude que les religions pourraient considérer comme « sacrilège ». En même temps, la quête de la vraie vie par le poète lui confère aussi la place de démiurge, puisqu'il la réinvente. Par conséquent, le sacré n'est pas absent de sa poésie. Le monstrueux peut de la même manière constituer un moyen d'accès à un sacré qui n'a rien à voir avec celui des religions. Gherasim Luca peut donc écrire : « Accouplé à la peur / comme le sacré au massacre »⁷², liant le sacré à la désintégration dans son ensemble.

Nous aurions pu développer d'autres aspects de l'hétérogène chez Gherasim Luca, tant cette notion tient une place importante dans son œuvre qui se positionne, dans une vie vivante, à l'opposé de cette société qui impose l'homogénéité. Par delà la déconstruction des mythes et origines de l'homme, mais aussi du système du bien et du mal, par delà la recréation de l'homme et de ses relations avec ses semblables, ou l'usage des sciences occultes et d'un rire destructeur des convenances, nous retrouvons dans les textes et pratiques de l'auteur d'autres formes de l'hétérogène. Tout d'abord, l'hétérogène textuel laisse la place au silence, au non-dit, tout en prenant l'aspect du non-sens et de la fragmentation par le blanc, l'absence de ponctuation et le bégaiement poétique. Ce dernier pourrait d'ailleurs être évoqué en tant qu'hétérogène sémantique puisqu'il introduit des strates de sens là où le langage homogène ne propose qu'un seul sens ou quelques uns bien déterminés. La découpe du substrat linguistique participe d'un renouvellement de la langue, qui n'est pas sans rapport avec les découpages et collages des *cubomanies*⁷³. De plus, l'hétérogène psychologique apparaît dans le travail du poète sur l'inconscient et le rêve, en relation avec le surréalisme, dont il fut le chef de file en Roumanie⁷⁴. La révolte qu'il propose face à une société homogénéisant les vies humaines, mais aussi la révolte contre Œdipe, pourraient s'inscrire dans une pratique de l'hétérogène idéologique, comme pouvaient le réaliser les surréalistes, s'il ne s'en était éloigné par la suite. Enfin, ses récitals poétiques accompagnés dès les années 60 d'œuvres picturales, qu'elles soient siennes ou celles d'autres artistes, mais aussi l'intégration de ses récitals dans des festivals de néo-avant-garde, permettent d'affirmer que son spectacle vivant se situe au croisement de l'hétérogénéité et d'une volonté d'art total. Pour tout cela et davantage encore, il nous faudrait bien plus que le temps d'une communication ou d'un article.⁷⁵

⁶⁸ Gherasim Luca, « La Clef », *op. cit.*, p. 82. Dans ce poème, Gherasim Luca évoque une *bombe* poétique qui « transgresse la loi du “je” / pour le mythe de l’“autre” » et par laquelle le métal « s'illumine », « hors de sa vieille carcasse / là où “le cuivre s'éveille clairon” ». L'intertexte rimbaldien est explicite par l'insertion d'expressions issues des lettres dites « du Voyant ». Nous reconnaissons le « JE est un autre »⁶⁸ de la lettre de Rimbaud à Paul Demeny, du 15 mai 1871, ou encore « le cuivre s'éveille clairon », dans la même lettre. Pour Gherasim Luca, le poète et l'homme doivent transformer le « je » de l'ici et du maintenant en un « autre », résultat de la transmutation du réel par la poésie et la réflexion.

⁶⁹ Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, lettres dites du « Voyant », *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Poésie/Gallimard, 1984, p. 202.

⁷⁰ Arthur Rimbaud, lettres dites du « Voyant », *ibid.*

⁷¹ Gherasim Luca, « La Clef », *op. cit.*, p. 73. Le « voleur de feu » de Gherasim Luca répond à la phrase de Rimbaud dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 : « le poète est vraiment voleur de feu ».

⁷² Gherasim Luca, « À Gorge dénouée », *op. cit.*, p. 102.

⁷³ Voir à ce sujet le développement proposé dans l'article suivant : Charlène Clonts, « Les synesthésies dans les *cubomanies* et l'écriture poétique de Gherasim Luca », *Ekphrasis* no. 7, Cluj-Napoca, publication de l'université Babeş-Bolyai, 2012, p. 162-176.

⁷⁴ Voir à ce sujet le développement proposé dans l'article suivant : Charlène Clonts, « *Je m'oralise* : Gherasim Luca et le Théâtre de bouche », *Melusine – Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* no. 34, Paris, 2014, p. 125-135.

⁷⁵ Cf. Charlène Clonts, *Pictopoésie et ontophonie – Etude de la variation continue dans l'œuvre de Gherasim Luca*, thèse de Doctorat, Université de Pau, CRPHLL.