



HAL
open science

Je m'oralise : Gherasim Luca et le Théâtre de Bouche

Charlène Clonts-Teodorescu Clonts

► **To cite this version:**

Charlène Clonts-Teodorescu Clonts. Je m'oralise : Gherasim Luca et le Théâtre de Bouche. Mélusine, 2014, Le Surréalisme et les arts du spectacle, XXXIV. hal-01247825

HAL Id: hal-01247825

<https://hal.science/hal-01247825>

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.

« Je m'oralise » : Gherasim Luca et le *Théâtre de bouche*

Charlène Clonts, Université de Pau et des Pays de l'Adour, CRPHLL

Gherasim Luca a créé à partir de ses poèmes de petites pièces de théâtre avec des amis, dès 1947, et effectué des enregistrements privés. Entre 1960 et 1991, le poète a présenté de manière quasi-ininterrompue des récitals, aussi bien en France qu'en Suisse, au Liechtenstein, en Norvège, en Suède ou aux Etats-Unis. A de nombreuses reprises, il a aussi été convié à diffuser sa poésie sur les ondes hertziennes, notamment entre 1960 et 1976. Cependant, rares sont les récitals qui ne sont pas le pendant verbal d'une exposition personnelle ou collective, ou la partie d'un tout plus grand à l'instar des festivals où son œuvre était souvent assimilée à la poésie sonore : Le Domaine Poétique, Fluxus, Fylkingen, Polyphonix 1, 3, 7, 8, 9 et 11, ou encore les Rencontres Internationales de la Poésie. L'œuvre de G. Luca ne peut toutefois pas être uniquement liée à la poésie sonore, telle qu'on l'entend dans la deuxième moitié du XXème siècle, ou à la mouvance des happenings et events qui se développent dans cette même période, pour la simple raison que les récitals du poète se déroulent essentiellement entre 1960 et 1991. En effet, la théâtralité de son écriture prend racine bien en amont. Impliqué dans le mouvement d'avant-gardes roumain de Bucarest dès son plus jeune âge puis dans le groupe surréaliste roumain, la montée de l'antisémitisme sous le régime d'Antonescu et la deuxième guerre mondiale ont interrompu momentanément la publication des écrits de G. Luca. L'année 1938 lui apporte toutefois un répit lorsqu'il est invité par Victor Brauner auprès des surréalistes de Paris. Les parutions des textes de G. Luca et sa production de récitals sont donc aussi liées aux contingences historiques et culturelles, auxquelles le poète a dû faire face tant bien que mal, remettant donc à plus tard le fait d'ouvrir son travail à un plus grand nombre. Ses productions devenues publiques sont l'aboutissement d'un long cheminement dans la pensée de l'auteur.

La *praxis*¹ des récitals de G. Luca n'est pas théâtrale – au sens d'extrêmement visible – et reste éloignée de l'action scénique, mais c'est parce que l'acte se situe ailleurs. En effet, il n'est pas anodin de trouver dans les carnets du poète une note qui semble être la didascalie initiale d'une pièce de théâtre, *Les Mots en actes*². Par delà l'ambiguïté humoristique du mot *actes*, le pouvoir des mots apparaît déjà dans l'intitulé. Cette force verbale résonne dans toute l'écriture du poète. Par exemple, le poème *Le Verbe*³ fait appel à des actants dont la dénomination s'appuie sur le système des mots composés formés de lexèmes, libres à l'origine, mais reliés ici par des tirets. Une étude des actants permet de mettre en évidence des traits propres au conte et donc d'évoquer les rapports entretenus entre l'oralité et la poésie hybride de G. Luca qui a trait à une forme élémentaire de théâtre.

Dans l'épisode poétique du *Verbe*, les actants ne fonctionnent pas forcément selon le statut qu'on leur accorde de prime abord : adjuvants et opposants⁴ apparaissent instables dans leur fonction. Les retournements de situation sont nombreux : les opposants deviennent des adjuvants ou les héros perdent leur statut au profit d'actants secondaires. Le poète témoin se réjouit de ce qui se produit sous ses yeux. La fin de *Comment-se-délivrer-de-soi-même* – « héros principal »⁵ mais aussi opposant et personnage secondaire au début du texte – le contente car l'être de l'actant correspond alors à ses actions : il se délivre de lui-même par son suicide. Les deux actants amoureux que nous prenions pour les héros au début du texte restent sur leur position ridicule et apparaissent bornés. *Comment-se-délivrer* était bien le « héros principal ». S'il est décevant, c'est uniquement parce qu'il ne correspond pas au type du héros, d'après le schéma actancier.

¹ Terme de Gherasim Luca dans « La Praxis comme proie du logos... », GHM ms 130, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

² Gherasim Luca, *Le Verbe*, GHM ms 132, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

³ Gherasim Luca, *Le Chant de la carpe*, Paris, José Corti, 1986, p. 27.

⁴ D'après la terminologie d'Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1966, p. 177-178.

⁵ Gherasim Luca, *Le Chant de la carpe*, *op. cit.*, p. 61.

Le schéma actanciel reste donc imparfait puisque le poète le détourne mais cela met en lumière son travail sur les mots comme actants. De plus, l'histoire de ces actants sur scène, narrée par le poète lui-même sur scène, participe à la mise en abyme du théâtre dans le théâtre et à l'oralité de son spectacle, à la manière d'un conteur. Ainsi, lors des récitals, les gestes *a minima* de G. Luca accompagnent l'acte verbal, comme un double : le langage verbal s'apparie à une communication non verbale. Et si les mots peuvent être des actants, alors ils peuvent aussi *porter* le poète sur la scène, et vice-versa. D'ailleurs, celui-ci porte effectivement les mots sur la scène lorsqu'il tend son livre afin de le lire, reliant par là corps, voix et texte de manière visuelle et sonore. Le récital de G. Luca se veut *macro-acte* de langage où le corps et les mots se meuvent vers le récepteur.

La préparation des récitals prouve en effet que G. Luca entend mettre en scène une performance physique qui tend vers le public. Dans l'émission *Une Vie, Une Œuvre* : « *Gherasim Luca* »⁶, l'un des invités témoigne de la vigueur avec laquelle l'*auctor* entrait dans la peau de l'*actor* : « G. Luca appelait ses récitals des *performances* », « il se posait comme un athlète ». On précise aussi qu'il faisait « des exercices d'assouplissement, se met[ait] en train, dans le récital ». Cette concentration et cet échauffement physique nous le montrent sur le point de « Prendre Corps »⁷. G. Luca réinvestit son propre corps et se détache progressivement de l'engourdissement de la vie quotidienne pour passer à la *vie*. Nous pourrions trouver là une résurgence de l'artiste dada se présentant sur scène vivant comme à la vie et non vêtu de la peau de l'acteur. Mais, comme certains acteurs dada, G. Luca prépare minutieusement et à l'avance sa performance, sans laisser une grande place au hasard et à la spontanéité de l'improvisation. Ainsi, la chute des barrières entre le public et le récitant ne provient pas du caractère débridé du récital. Elle réapparaît dans le lien que G. Luca

⁶ *Une Vie, Une Œuvre*, « *Gherasim Luca* », émission radiophonique du 16 janvier 2005, France Culture, animée par Lydia Ben Ytzhak, avec Dominique Carlat, Sébastien Reichmann, Petre Raileanu, Gérard Durozoi, Thierry Garrel, Patrice Delbourg, Sébastien Petitbon, Ubuweb, <http://www.ubu.com>.

⁷ Gherasim Luca, « Prendre Corps », *Héros-limite* (1985), Paris, *Poésie/Gallimard*, NRF, 2001, p. 288.

matérialise par des mots et des trajectoires implicites entre le spectateur et le poète. Dès 1947, avec Dolfi Trost à ses côtés, G. Luca souhaite d'ailleurs le « passage de l'externe à l'interne, de la sonde à la flèche, de l'investigation à l'instigation, de la pensée à l'action »⁸.

Le premier moment de cette trajectoire de la poésie s'exprime au travers de la formule « je m'oralise »⁹. L'expression s'appuie sur un jeu de mots autour de la *morale*, terme choisi de manière ironique puisque la conception manichéenne du bien et du mal telle qu'elle peut exister dans nos sociétés est détruite et reconstruite par le poète, comme il le fait par ailleurs dans ses *cubomanies*¹⁰. « Je m'oralise » a un lien fort avec l'oral, ne serait-ce qu'étymologiquement : elle fait référence à la langue parlée ; mais elle est aussi signifiante physiologiquement car en lien avec la bouche. Quant au verbe *oraliser*, il est employé dans un sens spécialisé de l'orthophonie : en essayant de se rapprocher le plus possible de la langue parlée mais jamais entendue par eux, les sourds de naissance effectuent une mise en mot sonore qui permet essentiellement de communiquer avec ceux qui ne maîtrisent pas le langage des signes. Cette première référence établit une difficulté de communication entre le poète et l'autre, mais aussi une différence sonore dans leur manière de diffuser le message.

En même temps, dans « je m'oralise », s'effectue une extériorisation de sa pensée, notée par le réflexif. Ce ne serait donc pas uniquement *oraliser* quelque chose d'extérieur à soi auprès de quelqu'un, mais *s'oraliser*, autrement dit extérioriser son être auprès de l'autre et au travers d'un *oralisme*. C'est dans cette même veine que G. Luca emploie le terme d'*ontophonie* pour caractériser sa poésie (ὄντος : participe présent du verbe être ; φωνή, -ῆς : « la voix, le dialecte »). Autrement dit, l'*ontophonie* serait la voix et/ou le dialecte de l'être, ce qui apporte une strate supplémentaire et humoristique à l'évacuation du mot *ontologie*.

⁸ Gherasim Luca, Dolfi Trost, *Déclaration sur la portée exacte de l'outrance poétique* (1947), GHIL ms 18 (1-15), Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

⁹ Gherasim Luca, *Il m'est difficile de m'exprimer*, texte reproduit sous le titre de « Introduction à un récital », *Das Körperecho / Lapsus linguae*, Wien und Basel / Weil am Rhein, Urs Engeler Editor, double volume bilingue, 2004, p. 10.

¹⁰ Cf. Charlene Clonts, « Les Synesthésies dans les *cubomanies* et l'écriture poétique de Gherasim Luca », *Ekphrasis* no 7, Cluj-Napoca, Université Babes-Bolai, 2012, p. 160-176.

Dans un texte rédigé par G. Luca, à l'occasion du récital de Stockholm en 1967, apparaît sa définition du mot *ontophonie* :

(...) le terme même de poésie me semble confus, je préfère ontophonie. Celui qui ouvre le mot ouvre la matière, et le mot n'est que le support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition ou à une révolution, je m'applique à dévoiler ma résonance d'être.¹¹

Avec le terme *résonance*, issu des sciences physiques mais aussi employé au sens figuré ou en tant que terme spécialisé de la musique, la voix obtient du même coup la capacité de se décupler en nous. La voix intérieure du poète est déployée par la voix sur scène, elle-même amplifiée par l'*in*-corporation sonore réalisée par le public.

L'auditoire est donc le réceptacle privilégié de cette langue des profondeurs qu'est le bégaiement poétique. A l'inverse du lecteur, le public n'a pas accès au texte, donc à l'orthographe de certains sons. Il peut donc imaginer ce qu'il souhaite. Par exemple, à l'écoute du poème « Héros-limite »¹², nous pouvons saisir plusieurs versions de l'extrait suivant : « dans une vraie, un faux, une vraie folie, vraie folie-lit »¹³. L'oreille multiplie encore les possibilités émises à l'écrit par le poète. L'oreille de l'autre saisit ce que le poète ne saisit pas forcément de lui-même, seul, face à la page blanche. Ainsi, G. Luca rejoint dans sa poésie l'un des deux grands courants du théâtre dada-surréaliste énoncés par Henri Béhar :

(...) le poète cherche la spontanéité première, il se livre au libre fonctionnement de l'activité créatrice et invite le spectateur à faire de même. Sa pensée, au lieu de s'exprimer à l'aide du symbole ou de l'imaginaire, se laisse porter au gré des mots ou des sons. On atteint des zones où l'incommunicable se fait jour, où aucun des auditeurs présents ne peut jurer avoir compris la même chose que son voisin.¹⁴

¹¹ Gherasim Luca, *Récital Stockholm 1967*, GHL Pp 12-1 à 25, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

¹² Gherasim Luca, *Gherasim Luca par Gherasim Luca*, José Corti, Rien de commun, 2001, 2 CD.

¹³ Pour le texte, cf. Gherasim Luca, *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴ Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Idées », éd. revue et augmentée, 1979, p. 383.

De plus, le bégaiement participe au déploiement de l'inconscient sur la scène par sa ressemblance avec le *lapsus linguae*, même si la part de spontanéité d'un tel processus disparaît avec la fixation des mots sur la page. Il n'empêche que l'auditeur pourra entrevoir des relations cachées entre la quête d'un mot et ce par quoi il est remplacé de façon inattendue, c'est-à-dire un ou plusieurs autres mots ou syllabes. G. Luca fait apparaître à la surface de la voix ces relations entre les mots par les sonorités, la sémantique, la quasi-homonymie. Quoique le poète n'ait pas commis à proprement parler de *lapsus*, nous pouvons en retrouver diverses formes, révélatrices de l'intensité des échos langagiers et sonores dans sa pensée : *persistance de sons*¹⁵ dans les chaînes sonores répétitives, *contamination* des mots entre eux par leur proximité morphologique, effets de *substitution* d'un syntagme par un autre, etc. Le bégaiement du poète rompt la phrase, le déroulement du discours poétique, en même temps qu'il crée, cependant, un rythme nouveau donc inhabituel et impropre à la communication dans la vie quotidienne. Le dessèchement du langage laisse place à un discours qui rafraîchit la langue et de ce fait la pensée du public. Le bégaiement de G. Luca instaure une nouvelle théâtralité à la manière d'Antonin Artaud car « briser le langage pour toucher à la vie, c'est faire ou refaire le théâtre »¹⁶.

Violence est donc faite au langage mais aussi au spectateur, puisqu'il y a un « potentiel d'agression »¹⁷ de la vraie *vie*. La violence se situe surtout dans la pénétration métaphorique du poète. Et pour cause, celui-ci cherche à atteindre l'altérité de cette foule. Or, pour ce faire, il faut nécessairement altération avant fusion, comme dans la *conjunctio oppositorum*¹⁸. Cette altération se fait de part et d'autre de l'espace de représentation. De manière plutôt abstraite, nous pourrions dire que poète et public s'altèrent et se modifient par

¹⁵ Termes de Sigmund Freud, *La Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1997, 474 p.

¹⁶ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964, p. 19.

¹⁷ Gherasim Luca, Dolfi Trost, *Déclaration sur la portée exacte de l'outrance poétique*, *op. cit.*

¹⁸ Terme de Carl Jung, cf. l'analyse de Charlène Clonts, communication *Gherasim Luca et la vie dans le vide*, colloque « L'Hétérogène dans les littératures d'expression française », 5-7 avril 2012, Université de Gafsa, actes à paraître.

le frottement de leur conscience. Charles Baudelaire emploie pour cela l'image de l'électricité : « Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité »¹⁹. Le contact de l'autre suffit à dégager une énergie qui permet la stimulation du *peintre de la vie moderne*. Celui-ci est piqué au vif par cette forme d'électricité statique toujours renouvelée. Mais ce stimulus n'est pas uniquement émis par la foule des spectateurs de G. Luca : ce dernier touche en retour le public. Du poète au public, nous quittons le champ électrique pour passer à l'onde sonore. Lors de la *profération*, l'onde sonore issue du *Théâtre de bouche* se propage dans la salle en métamorphosant le milieu dans lequel elle se déplace. Puis, elle actionne le mécanisme de l'oreille de l'auditeur qui peut ensuite l'interpréter et l'assimiler en esprit. Ainsi, on peut dire en schématisant que les textes *oralisés* s'exfiltrent du corps du poète avant de s'infiltrer dans le corps de l'auditeur. Le poète pénètre donc son public au sens figuré comme au sens physiologique. L'onde sonore, symbolique de la pénétration du texte, permet de rendre concrète la transmission qui s'effectue entre le récitant et l'auditeur.

Cette transmission s'effectue tout d'abord grâce à une certaine familiarité du public avec les formes de discours employées par le poète lors du spectacle. Lorsqu'il dit *Le Tangage de ma langue*²⁰, G. Luca se sert de la tonalité des récits dramatiques. D'ailleurs, le texte confirme cette volonté de rendre le poème narratif puisqu'il évoque le « récit » qu'il est sur le point de faire. Les verbes d'action ponctuent ce texte où « L'aveugle vise l'aigle / et tire sur un sourd », où l' « on fusille un héros ». Parallèlement, le poète emploie aussi la tonalité du questionnement, ce qui va de pair avec son regard dans le vide ou tourné vers le sol : G. Luca semble alors s'introspecter et le vide ou le sol blanc deviennent le symbole de son esprit dans lequel s'inscrit cette interrogation. En effet, la séquence du *Tangage de ma langue* fait

¹⁹ Charles Baudelaire, « L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 793.

²⁰ *Comment s'en sortir sans sortir*, récital télévisuel réalisé par Raoul Sangla en 1988, scénographie préparée avec Gherasim Luca, coproduction La Sept/Fr3 Océaniques/CDN, 56mn, José Corti, Rien de commun, 2008, DVD.

apparaître un « je » poétique très présent. Mêlant tonalité narrative et tonalité du questionnement, le poème devient pour l'oreille récit à focalisation interne. Plus le récital télévisuel avance, plus le spectateur entre en confiance avec le poète. Le zoom sur le visage dans les dernières séquences, notamment celles de *Prendre Corps* I et II, est ainsi signifiant. La confiance, presque chuchotée, apparaît comme la volonté de matérialiser un lien intime avec le spectateur. Mais ce n'est pas seulement le registre qui permet la reconnaissance d'un monde littéraire par le spectateur : il existe aussi des jeux de genres.

De fait, G. Luca se sert de genres théâtraux bien connus du grand public. Dans le manuscrit de *Son Corps léger*²¹, il procède à une « tentative de mise en scène de quelques poèmes avec deux couples d'amis ». Les didascalies présentent un intérieur bourgeois : fauteuil, armoire à glace ; et ce, malgré la didascalie initiale qui se veut d'emblée contradictoire : « A Paris, de nos jours, dans une chambre d'étudiant de Saint Pétersbourg en 1905 ». Les répliques laissent à penser qu'une relation amoureuse s'est établie entre les trois personnages. Suivent alors des didascalies qui situent ces personnages dans une action sur scène, comme celle qui concerne les gestes de Fernand qui « ouvre l'armoire à glace, entasse quelques affaires dans une valise ». Nous avons là tous les ingrédients réunis pour réaliser un Vaudeville : triangle amoureux, départ de l'un des personnages, armoire à glace qui pourrait cacher un amant. Toutefois, le spectateur est vite décontenancé par l'absurdité des dialogues. Dans une veine surréaliste, les personnages ont l'air de s'en aller tout en restant sur place, les répliques ne se répondent pas, les personnages semblent monologuer sans s'écouter, des passages reviennent en un cycle infernal dans la bouche de l'un des personnages puis de l'autre et le texte se clôt par un pseudo-dialogue platonicien où Tatiana soulève des questions sur l'amour auprès de deux amants.

²¹ Gherasim Luca, *Son Corps léger (Autodétermination)* (1946), GHL ms 14 (1-17), Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

Par ailleurs, le bégaiement participe aussi à cet ébranlement du spectateur. Tout en essayant d'être attentif à chaque groupe verbal qui peut faire sens à l'oreille de l'auditeur, celui-ci se perd inévitablement dans ses pensées, attaché qu'il est soudainement à la musique des mots. Le texte dit devient incantation musicale. Par là, l'esprit du public s'évade nécessairement. Ainsi, les sens du texte sont décuplés par cette force créatrice qu'est l'esprit humain, le public y participant à même hauteur que l'auteur.

Nous retrouvons là une réminiscence du chamanisme qui se pratique au cœur de la foule et auquel celle-ci participe assidûment. La *Poésie pratique*²² de Gherasim Luca est semblable aux rituels du chaman par son efficacité. Les récitals du poète sont d'ailleurs au « participe présent »²³, c'est-à-dire qu'ils engagent le spectateur dans une action présente. Celui qui assiste à plusieurs récitals de G. Luca pourra d'autant plus entrer en résonance avec son art qu'il tendra lui aussi vers la transe par le biais du rituel. Certes, chaque récital est unique, mais les textes dits sont souvent les mêmes, et participent à une répétition du même au sein de la variation. Le poète in-carne ou in-corpore ce monde qu'il cherche à transmettre par les ondes sonores à son public. C'est ce que le poète appelle « l'effet d'entrancement »²⁴ et ce qu'il associe à une « opération physique sur le langage » en rapport avec le caractère organique de son spectacle.

Plus que réceptacle, le poète est donc chair et bouche de l'univers. C'est ainsi que se constitue le chaman sibérien, d'après Bertrand Hell, puisqu'il « incorpore ses esprits auxiliaires pour les *nourrir* de sa chair avant de les envoyer en mission »²⁵. Ces esprits vampires rappellent *Le Vampire passif*²⁶, l'offrande de sang plusieurs fois invoquée par le poète et ce besoin nourricier de l'autre pour s'exprimer. Bertrand Hell parle de l' « irruption

²² Gherasim Luca, « Poésie pratique », *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 214.

²³ Gherasim Luca, *Enregistrements I*, GHL ms 220, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

²⁴ Gherasim Luca, *Le Ton erre confit dans ciel*, GHL Pp 23, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

²⁵ Bertrand Hell, *Possession et chamanisme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999, p. 42.

²⁶ Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, Paris, José Corti, 2001, 92 p.

du Sauvage dans l'ordre de la cité »²⁷, ce qui va de pair par exemple avec la poétisation du démembrement de l'aimée chez G. Luca, puisqu'elle permet l'abolition des limites que donne la société à l'homme et ainsi l'ouverture à une création autre. Par une *praxis* à l'orée du chamanisme, le poète pratique une vie libérée et la fait entrer dans l'espace scénique. Nous ne sommes pas loin des propositions d'Antonin Artaud :

(...) le totémisme est acteur car il bouge, et il est fait pour des acteurs ; et toute vraie culture s'appuie sur les moyens barbares et primitifs du totémisme, dont je veux adorer la vie sauvage, c'est-à-dire entièrement spontanée.²⁸

Le poète dévoile ce que nous n'osons pas dire ou voir, opposant alors *vraie vie* et ordre établi. C'est pourquoi, chez le chaman comme chez le poète, le langage se détache aussi des convenances et sens établis. Le bégaiement est rythme, tandis que la possession du chaman est danse et chant. Le poète ouvre les mots à d'autres sens, comme le chaman crée « des ruptures de l'ordre normal du langage »²⁹. Poète et chaman prennent aussi conscience de la force du souffle, de l'entrée de l'air dans le corps, comme une pénétration ou une possession du vivant, le tout scandé par une gestuelle qui peut être dépouillée à l'instar de celle du poète. Le tribal est donc entré dans l'espace scénique de G. Luca mais ce dernier ne cherche pas à s'attribuer l'unique rôle du chaman à la scène. De fait, nous trouvons dans les manuscrits du poète une mise en scène non datée pour les *Secrets du Vide et du Plein*, dans laquelle le poète fait jouer deux acteurs selon la didascalie initiale suivante :

Avant chaque lever de rideau, (on entend réciter) une voix d'homme et de femme dévoilant les « Secrets du Vide et du Plein ». (Ceux-ci seront presque toujours présentés sur la scène.) Deux masques de type totémique mais occidental incarneront (tour à tour) leur antagonisme et leur fusion. Muet ou pas, (leur) éventuel besoin d'expression n'atteindra jamais chez eux le langage

²⁷ *Op. cit.*, p. 168.

²⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ Bertrand Hell, *op. cit.*, p. 176.

articulé et seule l'improvisation décidera les gestes de se muer en immobilité totale et (par rapport à l'action proprement dite) ne jamais sortir de leur rôle d'ombres secondes.³⁰

Lorsque les acteurs revêtent le masque totémique, ils confèrent à leur jeu le signe du sacré. Or, ils incarnent « leur antagonisme et leur fusion », c'est-à-dire l'ouverture à l'Autre malgré la différence. Nous pouvons légitimement parler de sacré car « le regard sacral ou magique, qui jaillit d'un différentiel, n'a pour condition que l'existence de deux sources distinctes, le regardeur et le regardé, sans quoi nulle relation ne peut prendre »³¹, écrit Régis Debray. L'allée et venue de la jonction de l'homme et de la femme, puis de leur disjonction, est le sacré dans l'espace scénique et face au public. Ainsi, G. Luca met en scène l'inconstance et le *continuum* sous la forme d'un rituel qui prendra naissance à « chaque lever de rideau ». Ce projet de pièce de théâtre est tout aussi novateur dans sa volonté d'éradiquer la parole articulée de la scène. Certes, cela peut rappeler Hugo Ball ou Filippo Tommaso Marinetti dans leur travail du son et de la lettre, et nous ne pouvons nier l'existence d'une forme d'influence sur G. Luca. Cependant, celui-ci va plus loin, dans le sens où il laisse place au langage de l'univers. L'articulation du langage de la société n'est pas nécessaire à la transmission d'une vie autre. Les acteurs retournent à l'innocence et à la vérité du babillage du nourrisson, à ce que Jacques Derrida appelle la *glossopoièse*³². Comme chez Artaud, l'exigence de la *glossopoièse* n'amène pas à l'aporie mais les acteurs peuvent aussi adopter une position silencieuse, plus proche encore d'un jadis primitif et laissant place à une forme de spontanéité. C'est pourquoi leur rôle est celui d'une « ombre », autrement dit de ce qui est caché, de ce qui est tu. Cette « ombre » est celle du désordre apparent : il s'agit de ce qui est dissonant dans une harmonie présumée par des conventions esthétiques et morales.

³⁰ Gherasim Luca, *Le Verbe*, *op. cit.* Des mots sont mis entre parenthèses par le poète et donnent parfois lieu à des variations.

³¹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, p. 84.

³² Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1967, p. 352.

Ainsi, la pratique en public du bégaiement, comme propagateur de poésie, remet en cause la fixation du langage. Tout en désorientant momentanément le spectateur, les récitals constituent une révolte contre un monde figé, révolte transmise au travers de la chair même du poète. Cette incarnation de la poésie est cependant paradoxale car elle s'accompagne du thème du démembrement (en référence à Sade notamment), tant dans les textes que dans l'enregistrement d'une voix qui nous parvient ex-corpore par le biais des nouvelles technologies (CD, vidéo). En outre, la pratique du bégaiement dans les récitals met en scène avec humour la distance que prend le poète avec les arts oratoires traditionnels. Enfin, sur scène, G. Luca incarne ses propos sur le désir, propos aux résurgences surréalistes : dans sa pratique du *Théâtre de bouche*, le poète fait don de soi au public – don que l'on retrouve dans une certaine mesure avec ses *Objets Objectivement Offerts* – et, lorsque le bégaiement aboutit au terme final d'un poème, la poésie se fait jouissance et soulagement.

Centre de Recherches en Poétiques et Histoire Littéraire, Université de Pau