



HAL
open science

Comme je dis comme : Ravinement et maillage de l'espace figural dans l'oeuvre de Gherasim Luca

Charlène Clonts

► **To cite this version:**

Charlène Clonts. Comme je dis comme : Ravinement et maillage de l'espace figural dans l'oeuvre de Gherasim Luca. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2016. hal-01971489

HAL Id: hal-01971489

<https://hal.science/hal-01971489>

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.

Comme je dis comme : ravinement et maillage de l'espace figural chez Gherasim Luca

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

« Comme, je dis comme et tout se métamorphose »

Robert Desnos, *Les Sans cou*

Des écrits de jeunesse aux écrits de la maturité, l'expression de la comparaison chez Gherasim Luca s'est placée de plus en plus exclusivement sous l'égide du *comme*. Le « tangage de la langue »¹ crée un discours figural marqué par la métamorphose des catachrèses² qui réside au sein d'un réseau de comparaisons. L'étude de ces transmutations linguistiques met en lumière la transgression des codes du langage courant par la poésie. Jean Cohen écrit à ce sujet que « le langage est une combinatoire dont certaines combinaisons seulement sont permises. Si la poésie est l'anti-prose³, elle doit consister dans la réalisation de toutes les combinaisons possibles »⁴. Les démonstrations de Cohen peuvent intéresser l'analyse de l'œuvre de Gherasim Luca parce que près d'un tiers des comparaisons répertoriées sont liées à la *forme poétique virtuelle* de l'*impertinence*⁵.

Dans son *Théâtre de bouche*, le poète évoque, par l'une de ces comparaisons *impertinentes*, ce que serait la vie sans l'ivresse du sang et de l'amour conjugués. Ce serait « une situation / anti-homme / ressentie comme l'air qui s'insurge / et qui tôt ou tard étouffe »⁶. La personnification de « l'air qui s'insurge » n'éclaire pas totalement une situation déjà intrigante et qualifiée d'*anti-homme*. Il faut imaginer un peu d'air emprisonné dans des poumons, à l'instar de celui enfermé dans les poumons du poète qui effectue une tentative de suicide par auto-étouffement, tentative retranscrite dans *La Mort morte*⁷. Si cet air s'insurge, c'est que les poumons doivent l'expulser sous peine de causer la mort : ainsi fait prisonnier, l'air tente d'étouffer son bourreau. L'exemple peut alors éclairer la « situation anti-homme » évoquée par Gherasim Luca : la vie quotidienne et figée qui aliène l'homme est l'inverse de la vraie vie adoptée et prônée par le poète. La comparaison n'est donc pas complètement

¹ Gherasim Luca, *Gherasim Luca par Gherasim Luca*, José Corti, Rien de commun, 2001, 2 CD.

² Pour un développement sur la métamorphose des catachrèses et, de manière plus générale, sur la comparaison dans l'œuvre de Gherasim Luca, cf. Charlène Clonts, thèse de doctorat, « *Pictopoésie et ontophonie – Étude de la variation continue dans l'œuvre de Gherasim Luca* », Université de Pau, CRPHLL.

³ En introduction de son article (voir *infra*), Jean Cohen définit la prose comme le « langage naturel ou non marqué ».

⁴ Jean Cohen, « La Comparaison : essai de systématique », dans *Langages*, « Linguistique et littérature », n° 12, Paris, 1968, p. 43.

⁵ Jean Cohen, *ibid.*, p. 47. L'*impertinence* désigne « l'incapacité d'un terme à remplir sa fonction prédicative ».

⁶ Gherasim Luca, « Le Meurtre », *Théâtre de bouche*, José Corti, Paris, 1987, p. 46.

⁷ Gherasim Luca, *L'Inventeur de l'amour*, suivi de *La Mort morte*, José Corti, Paris, 1994, p. 96.

impertinente puisque la *situation* peut être *ressentie* tout comme *l'air*. Le paradoxe de cette comparaison réside davantage dans l'hypallage à demi-réalisée. La personnification donne à un élément naturel des caractéristiques humaines au travers des deux subordonnées relatives. Celles-ci pourraient être logiquement rapportées au substantif *homme*, en raison de l'ambiguïté syntaxique, et participer au premier mouvement d'une hypallage. Mais tandis que l'humanité est accordée à *l'air* par la figure, elle est refusée à la *situation* par le biais du préfixe *anti-*. *L'air* de l'auto-étouffement semble ainsi bien plus vivant que la « situation anti-homme », alors que la comparaison les plaçait d'emblée sur un même pied d'égalité grâce au *comme*. Le marqueur de l'analogie est donc ici un *semblable à* et non un *égal à*. Ainsi, la personnification dé-figure la comparaison, autrement dit elle insiste sur la perte des contours humains à la fois niés et proférés de la *situation anti-homme*. Les moyens évoqués par le poète pour faire face à cette *situation anti-homme* apparaissent dans d'autres comparaisons. Par exemple, lorsqu'il écrit : « mes deux mains ré réconcil cils réconciliées, amies et réconciliées sur la, sur l'obscène mitrailleuse de mes dix doigts comme la tour et la femme entremêlées au vol »⁸, le poète fait appel à des connotations sexuelles et violentes que l'on retrouve dans toute son œuvre et notamment dans ses *Objets Objectivement Offerts*⁹. La présence du *vol*, de l'obscénité et de la *mitrailleuse* s'inscrit entre autres dans une volonté de réhabiliter le mal dans un monde qui le nie comme partie intégrante de l'homme¹⁰. A la façon du mal et du bien qu'il joint dans et par l'écriture poétique, le poète *ré-concilie* les mains opposées, autrement dit parvient à rapprocher de nouveau deux *antinomies*, comme il l'expérimente dans le poème « L'Anti-toi »¹¹ et comme cela s'exprime aussi dans la fusion d'*anti-* et de *-nomie*, qui sont les deux extrêmes morphologiques du substantif. Chez Gherasim Luca, les *antinomies* sont donc conciliées par la répétition d'une association qui préexiste à la société et à la religion normatives, par la jouissance qui apparaît comme l'union des extrêmes ou par les jeux et figures de langue.

L'étude des comparaisons dans l'œuvre de Gherasim Luca est ainsi révélatrice d'une esthétique de la surprise, « qu'on définirait plus volontiers aujourd'hui par la distance ou

⁸ Gherasim Luca, « Héros-limite », *Héros-limite*, suivi du *Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Poésie/Gallimard, NRF, Paris, 2001, p. 20.

⁹ Cf. par exemple le thème de la tour dans l'*O.O.O. Thème astrologique de natalité* : Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, José Corti, Paris, 2001, figure 9.

¹⁰ Pour un développement sur l'amour, le sexe et la réhabilitation du mal dans l'œuvre de Gherasim Luca, cf. Charlène Clonts, « Gherasim Luca et la *vie* dans le *vide* », actes du colloque « L'hétérogène dans les littératures d'expression française », sous la dir. de Bessem Aloui, Isabelle Chol et Wafa Ghorbel, du 5 au 7 avril 2012 à l'Université de Gafsa, éd. EME, coll. « Proximités littéraires », Université de Louvain, 2 vol., Louvain, 2015 (à paraître).

¹¹ Gherasim Luca, « L'Anti-toi », *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 29.

l'*écart* que le langage fait franchir à la pensée »¹², comme l'écrit Gérard Genette. Bon nombre de comparaisons résistent à la lecture qui ne peut saisir d'emblée le lieu de l'analogie. La poésie de Gherasim Luca se fait flottement et maillage, non pour perdre son lecteur mais plutôt pour lui donner à lire les sensations d'un rêve énigmatique. Genette évoque un processus qui serait à la fois de « dilatation et de contraction »¹³, à l'instar de l'esthétique baroque, et qui se ferait sur un *mode hyperbolique* contenant « les effets par lesquels le langage (...) rapproche comme par effraction des réalités naturellement éloignées dans le contraste et la discontinuité »¹⁴. Chez Gherasim Luca, les comparaisons dites *impertinentes* peuvent ainsi être la plupart du temps élucidées par un travail sur les réseaux de connotations. Souvent, elles sont aussi fondées sur des rimes internes ou des rebondissements sonores et graphiques. Par leur virtualité, elles créent une *vérité poétique* qui surgit *entre* l'impertinence de la dénotation et la pertinence de la connotation. L'espace de la comparaison est alors médian et se pose en inter-médiaire entre la vie quotidienne et la vie poétique. En même temps, espace (privilegié) dans l'espace (textuel), la comparaison associée à d'autres figures comme la personnification ou l'hypallage procède d'un énoncé plus global qui fait image.

C'est le cas dans le poème « A Gorge dénouée » qui constitue un réservoir fertile pour l'étude du discours figural. Chaque page du poème se forme sur une même structure anaphorique : « Accouplé à la *peur* / comme *Dieu* à l'*odieux* // le *cou* engendre le *couteau* // et le *Coupeur* de têtes / suspendu entre la tête et le corps // comme le *crime* / entre le *cri* et la *rime* »¹⁵. Les réseaux de similitude mis en œuvre ici trouvent leur raison d'être dans un fonctionnement en chiasme, mais aussi dans le lien sémantique entre « *Coupeur* de têtes » et *crime*, et dans les chaînes phoniques et graphiques. La formule *cou* + *peur* donne par paronomase le substantif *Coupeur* énoncé plus loin ; *cri* + *rime* se fondent en *crime*, à l'instar de *Coupeur* ; de la même manière, *odieux* naît de l'association construite par le lecteur de *ô* + *Dieu*. Des images issues de référents hétérogènes se rejoignent en une image nouvelle par le biais de ces réseaux où l'homophonie joue un rôle marqué. Enfin, le poète se plaît à associer, par exemple, *Dieu* à l'*odieux*, deux termes liés à la fois par des thématiques qui lui sont chères et par l'épenthèse, la sonorité [djø] réapparaissant au sein de l'adjectif.

¹² Gérard Genette, *Figures I*, Seuil, coll. « Essais », Paris, 1966, p. 252.

¹³ Gérard Genette, *ibid.*

¹⁴ Gérard Genette, *ibid.* Un lien étroit unit la poésie de Gherasim Luca à l'écriture baroque, que ce soit au niveau thématique ou formel. De fait, toutes deux font état d'une fascination pour le changement, le mouvement. De plus, la présence de la violence et du thème de la passion dans chacune des deux écritures, ainsi que du goût pour les jeux phoniques, marquent des points de convergence.

¹⁵ Gherasim Luca, *Le Chant de la carpe*, José Corti, Paris, 1986, p. 99. C'est le poète qui souligne.

Dès la première page et dans tout le poème, le mot « *Coupeur* » est mis typographiquement en évidence par la majuscule et l'italique. Certes, l'initiale marque la personnification, mais le fait que cette figure soit typographiée en italique l'écarte aussi de l'usage classique. Les mots *cou* et *peur* sont eux aussi en italique. Par la redondance sonore et graphique, et par l'italique, le calembour *Coupeur / cou peur* ravive la personnification traditionnelle. Le poème associe littéralement les extrêmes, à l'instar de la réconciliation des *antinomies*. La destruction et la création peuvent ainsi coexister. Si l'on s'intéresse uniquement aux figures, au sens de la *persona* antique, le poème suit le schéma suivant : la figure nommée *peur* s'accouple avec celle appelée *cou* ; de cette copulation naissent deux autres figures prénommées *couteau* et *Coupeur*. Seule cette dernière est dotée d'une majuscule, ce qui la distingue des autres figures. Or, sa position dans l'espace est comparée à celle de *l'égorgeur* auprès de *la gorge*¹⁶. Le mot lui-même est en outre placé au centre typographique de chaque strophe du poème. La figure du *Coupeur* apparaît donc comme une menace, d'autant plus qu'elle fait appel à une imagerie sanglante. Le *Coupeur* est rendu vivant pour mieux tuer, comme l'indique la comparaison évoquant son origine entre *cri* et *crime*. Il est celui qui tranche et auprès duquel les figures se dédoublent en *cri / crime*, *cou / couteau* grâce à la paronomase et en *égorgeur / gorge* par épenthèse. Mais s'il est une menace pour *la gorge*, autant dire qu'il l'est aussi pour son synonyme, le *cou* : la figure du *Coupeur* apparaît comme celle qui scinde en deux ceux qui l'ont engendrée, autrement dit ce(ux) qui lui donne(nt) vie. Le *Coupeur* est aussi le parricide et le matricide. Toutefois, la figure du *cou* renaît de ses cendres, tel un phénix. La renaissance des figures paraît ainsi dans sa virtualité littéraire : la personnification renouvelée se substitue à la personnification traditionnelle qui meurt ainsi avant d'être ressuscitée sous une forme autre. Non seulement la *persona* du *Coupeur* « éclate de mou rire »¹⁷, mais la figure de la personnification aussi. Dans ce dernier vers, il y a explosion de la figure – en référence aussi à *l'explosif* de Bachelard¹⁸ – et mise à mort sur un *mode hyperbolique*, mais il y a en même temps *rire*, par la présence du calembour. Il est alors possible de parler de *parodie*, puisque la figure du *Coupeur*, par exemple, se situe

¹⁶ Gherasim Luca, « A Gorge dénouée », *Le Chant de la carpe*, op. cit., p. 100.

¹⁷ Gherasim Luca, *ibid.*, p. 104.

¹⁸ Les comparaisons dans l'œuvre de Gherasim Luca révèlent une esthétique de *l'explosif*, tant au niveau de la défiguration des figures qu'au niveau des lexicalisations qui explosent littéralement sous la plume du poète. Gaston Bachelard évoque ce type d'explosion dans et par l'écriture en employant une métaphore alchimique : « l'image littéraire est un explosif. Elle fait soudain éclater les phrases toutes faites, elle brise les proverbes qui roulent d'âge en âge, elle nous fait entendre les substantifs après leur explosion, quand ils ont quitté la géhenne de leur racine, quand ils ont franchi la porte des ténèbres, quand ils ont transmué leur matière. », *L'Air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti/Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », Paris, 1943, p. 325.

entre figuration et *dé-figuration*¹⁹, détruit et recrée la personnification. Barbara Johnson écrit d'ailleurs au sujet du poème « Le Galant tireur » de Baudelaire que « l'efficacité de la figure repose en effet sur une mort, sur un oubli, sur une rature. La figure porte sa mort en elle-même, – non pas parce qu'elle contient le germe de sa destruction, mais parce que c'est par la destruction de ce qui la fonde qu'elle se constitue »²⁰. Ces propos éclairent aussi le texte de Gherasim Luca grâce à leur perspective lacanienne qui paraît au travers de l'idée de *rature*.

La figure du *Coupeur* procède en effet de ce que Jacques Lacan nomme le *ravinement*²¹. De fait, même si le *mou-rir* clôt le poème, il ne s'agit pas uniquement d'une fin en soi, il s'agit d'un *ravinement* entre le fini et l'infini. D'une part, l'expression « mou rire » s'inscrit dans une répétition qui semble potentiellement infinie : celle de la structure anaphorique du poème qui conjure la mort. Les métagrammes comme *terreur / erreur*, les paronomases comme *corbeau / cor beau*, les paragoges comme *boue / bouche*, participent à cette répétition du même et de l'autre, les combinaisons de la langue étant illimitées. D'autre part, l'éclatement de la figure a déjà eu lieu dès les premiers vers, même s'il n'apparaît explicitement qu'avec la contrepèterie « éclate de mou rire ». Sans qu'il soit dévoilé à première lecture, le caractère cyclique du poème est pourtant bien présent. Celui-ci se retrouve dans la figure du *Coupeur* qui peut être simultanément et indéfiniment ce qui coupe, ce qui est à couper – pour donner *cou* et *peur* – et ce qui est déjà coupé de la figure traditionnelle de la personnification. Cette superposition de virtualités, difficilement réalisable du point de vue de la logique, l'est par l'écriture poétique. Dans cette perspective, il n'y a pas contradiction dans l'apparition simultanée du *Coupeur*, du *à couper* et du *déjà coupé*, mais *transgression* du *principe fondamental* de non-contradiction²². L'apparente *antinomie* est résolue par l'écriture poétique qui rend la frontière entre les extrêmes plus perméable. L'espace figural est donc ici *éclaté*, d'après le terme employé par Gherasim Luca qui fait

¹⁹ Cf. Barbara Johnson, « Défigurations », dans *Littérature*, « Frontières de la rhétorique », n° 18, Paris, 1975, pp. 100-110.

²⁰ Barbara Johnson, *ibid.*, p. 103.

²¹ Jacques Lacan, « Lituraterre », dans *Littérature*, n° 3, Paris, 1971, p. 7 : « Ce qui se révèle de ma vision du ruissellement, à ce qu'y domine la rature, c'est qu'à se produire d'entre les nuages, elle se conjugue à sa source, que c'est bien aux nuées qu'Aristophane me hèle de trouver ce qu'il en est du signifiant : soit le semblant, par excellence, si c'est de sa rupture qu'en pleut, effet à ce qu'il s'en précipite, ce qui y était matière en suspension. / Cette rupture qui dissout ce qui faisait forme, phénomène, météore, et dont j'ai dit que la science s'opère à en percer l'aspect, n'est-ce pas aussi que ce soit d'en congédier ce qui de cette rupture ferait jouissance à ce que le monde ou aussi bien l'immonde, y ait pulsion à figurer la vie. / Ce qui de jouissance s'évoque à ce que se rompe un semblant, voilà ce qui dans le réel se présente comme ravinement. »

²² Cf. Jean Cohen, « Théorie de la figure », dans *Communications*, « Recherches rhétoriques », n° 16, Paris, 1970, p. 5. Jean Cohen écrit ainsi que « l'ensemble des figures sémantiques de la rhétorique constituent autant de violations du principe fondamental [de non-contradiction] et (...) elles ne diffèrent entre elles, à travers la diversité de leurs formes syntaxiques et de leurs contenus lexématiques, que par la force ou le degré de cette transgression. Cette variation en degré sera introduite par un raffinement de la notion de contradiction dû à un jeu d'oppositions pertinentes (...). »

apparaître, par perméabilité des frontières, un métalangage dans un poème qui évoque figurativement la métamorphose de la figure, autrement dit la « métamorphose ou la vie (...), la vivisection de la vie »²³.

Ainsi, l'*impertinence* dans l'emploi des comparaisons participe d'une parallaxe puisqu'elle ne permet pas au lecteur de faire un choix entre dénotation et connotation mais qu'elle multiplie ces dernières, contrairement aux habitudes d'« interprétation de la figure [qui] semble viser à réduire cet écart ouvert par l'intervention du terme allotope »²⁴. Les comparaisons dites *impertinentes* chez Gherasim Luca ne peuvent être interprétées que de manière mobile, à la façon du poète-funambule. Cette absence de fixation du discours décrit la vie poétique en creux. Le discours figural issu des comparaisons est parfois même dé-figuré par d'autres figures de style qui s'y ajoutent, mais cette dé-figuration, qui paraît en tant que destruction, engendre en même temps un élargissement de l'« horizon sémantique »²⁵ du texte, aux vertus heuristiques. Dans tous les cas, le discours figural laisse place à une *vérité poétique*²⁶ enfouie sous les virtualités du langage, ayant la spécificité d'être médiane et conciliant les *antinomies* présentes dans la pensée humaine. L'espace figural créé par les comparaisons et les divers réseaux est donc marqué simultanément par la destruction et la recréation, par l'éclatement et la réconciliation. Mais en faisant usage d'un métalangage à déceler entre les lignes, le poète creuse davantage ce *ravinement* de l'espace figural. Il s'agit alors de faire coexister tous les niveaux de lecture en montrant notamment qu'un texte peut aussi parler figurativement de la figure, tout en dé-figurant les figures de discours à l'œuvre dans le poème²⁷. L'écriture de Gherasim Luca va ainsi à l'encontre de la « rhétorique restreinte » dont parle Gérard Genette : « Il me semble en effet que le profond désir de toute une poésie moderne est bien à la fois de supprimer les partages et d'établir le règne absolu – sans partage – de la métaphore »²⁸. Or, la comparaison chez Gherasim Luca n'est ni une métaphore développée, ni une figure mineure ; elle permet de remodeler les catachrèses et elle s'associe intrinsèquement à d'autres figures comme l'allitération, l'assonance, la paronomase,

²³ Gherasim Luca, « Héros-limite », *op. cit.*, p. 15.

²⁴ Michel Collot, « L'Espace des figures », dans *Littérature*, « Espaces et chemins », n° 65, Paris, 1987, p. 86. C'est l'auteur qui souligne.

²⁵ Michel Collot, *ibid.*, p. 87. C'est l'auteur qui souligne.

²⁶ Jean Cohen, « La Comparaison : essai de systématique », *op. cit.*, p. 51. Le linguiste ne s'en tient pas à l'élaboration d'une typologie, il donne en conclusion la clé du retournement de cette *impertinence* en démontrant que « la signification dénotative ainsi révoquée laisse la place à la connotative » ; « il y a une vérité poétique qui n'est pas celle de la prose, une pertinence seconde et supérieure que les mots retrouvent sur les débris de la première ».

²⁷ Cf. Barbara Johnson, « Défigurations », *op. cit.*

²⁸ Gérard Genette, « La Rhétorique restreinte », dans *Communications*, « Recherches rhétoriques », n° 16, Paris, 1970, p. 168.

la dérivation, la prosopopée, etc. A la fois dépassement des frontières et interpénétration, la comparaison chez Gherasim Luca s'inscrit dans une rhétorique élargie qui accroît la portée de la figure tout en la détachant des typologies et structures traditionnelles du langage, et qui rend toute herméneutique flottante.