
ARTICLES – FRENCH AND FRANCOPHONE

« Avec Ghérasim Luca (1913–1994), extension du domaine des apatrides »

Serge Martin

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, FR
serge.martin@sorbonne-nouvelle.fr

Né en 1913 à Bucarest, Ghérasim Luca parlait couramment le roumain, le français, l'allemand et le yiddish ; il traduisait également le russe. En 1962, dix ans après son installation à Paris, il notait pour lui-même cette proposition paradoxale et forte : « Je suis l'Étranger ». C'est à la fin des années quatre-vingts qu'il abandonne son statut d'apatride. Son suicide, le 9 février 1994, par noyade dans la Seine, a rappelé qu'il se considérait comme définitivement « hors la loi ».

Mais c'est surtout par son œuvre qu'il engage une extension du domaine de l'apatridie, puisqu'il décide de regrouper ses œuvres sous les dénominations génériques d'ontophonies et de cubomanies, refusant ainsi toute assignation littéraire ou picturale. Avec quelques exemples précis pris à l'œuvre, cette contribution tente de montrer le fonctionnement et les enjeux de cette apatridie radicale. L'article décline en trois moments cette revendication tout au long de l'œuvre-vie : l'autodétermination poétique s'affirme d'abord comme la puissance de l'œuvre contestant toute assignation générique, puis elle oppose à tout commencement ontologique des recommencements incessants, enfin elle engage une espèce de naissance continuée qui constitue toute la force de l'œuvre-vie de Ghérasim Luca.

Dans une lettre à Max Brod en 1921, Franz Kafka écrivait :

Le désespoir qui s'ensuivit fut leur inspiration. [...] (ce désespoir n'était pas quelque chose que l'écriture aurait pu apaiser, c'était un ennemi de la vie et de l'écriture ; l'écriture n'était en l'occurrence qu'un provisoire, comme pour quelqu'un qui écrit son testament juste avant d'aller se pendre, un provisoire qui peut fort bien durer toute une vie), c'était donc une littérature impossible de tous côtés, une littérature de tziganes [...], parce qu'il faut bien que quelqu'un danse sur la corde. (Kafka, 1087–88)

Il fallait commencer par rappeler l'impossible : ce « toute une vie » dans et par le « provisoire » que Franz Kafka évoquait, visant autant sinon plus sa propre situation que celle de ces nombreux écrivains juifs « qui commencèrent à écrire en allemand ». Même s'il fit le choix du français et non de l'allemand comme son ami Paul Celan, on ne peut qu'associer Ghérasim Luca à ces écrivains dont le désir, selon Kafka, était fort de « quitter le judaïsme, généralement avec l'approbation vague des pères ; (c'est ce vague qui est révoltant) ; ils le voulaient, mais

leurs pattes de derrière collaient encore au judaïsme du père et leurs pattes de devant ne trouvaient pas de nouveau terrain. Le désespoir qui s'ensuivit fut leur inspiration. »

Né en 1913, le fils de Berl Locker, tailleur à Bucarest, têt orphelin de guerre, parlait roumain, français, allemand et yiddish. En 1962, à presque cinquante ans, dix ans après son installation à Paris, il notait pour lui-même cette proposition paradoxale et forte : « Je suis l'Étranjuif » (*Cahier*, 1962 – fonds "Ghérasim Luca", Bibliothèque Jacques Doucet). On peut entendre par cette autodénomination la condition associée de l'étranger et du juif, sachant qu'elles tiennent et à son histoire personnelle (juif né à Bucarest puis exilé à Paris) et à l'histoire puisque la Seconde Guerre mondiale et l'extermination des juifs d'Europe par les nazis sont toutes récentes. On peut également y percevoir un refus d'assignation à une judaïté naturalisée – il s'avoue juif étrange –, voire à toute assimilation si ce n'est intégration à quelque identité non individualisée... Luca attendit la fin des années quatre-vingts pour abandonner son statut d'apatride acquis en 1952 à son arrivée en France, obligé qu'il était de régulariser ses papiers d'identité puisqu'il refusa jusqu'alors tout passeport. Son suicide, le 9 février 1994 dans la Seine, est venu comme rappeler non seulement qu'il se considérait comme définitivement « hors la loi » ainsi qu'il l'a proclamé dans le poème-tract de 1960, *La Clef*¹, mais aussi qu'il avait toujours dansé sur la corde « comme le funambule / suspendu à son ombrelle / je m'accroche / à mon propre déséquilibre » (1994 : 8).

Une question de genre ou une question d'autodétermination ?

C'est donc bien par son œuvre-vie qu'il engage une extension du domaine des apatrides ne serait-ce qu'en regroupant ses œuvres littéraires et plastiques sous les dénominations d'ontophonies et de cubomanies, refusant ainsi toute assignation littéraire ou picturale académique, traditionnelle ou contemporaine. Précisons que le second terme, « cubomanie », intervient dès 1945 pour désigner des collages associant des carrés découpés dans la presse puis recomposés comme pour un puzzle qui perdrait son modèle d'origine – les premières cubomanies furent exposées aux côtés des œuvres de Dolfi Trost, du 7 janvier au 28 janvier 1945, dans la salle Brezoianu à Bucarest ; le premier terme, « ontophonie », est décisivement proposé lors d'un récital au Lichtenstein en 1968, repris depuis lors dans la préface d'André Velter à l'édition de poche de ses poèmes chez Gallimard (2001 : XII). Ces dénominations n'ouvrent à aucun nouveau genre mais défont radicalement les œuvres des habituelles assignations génériques, d'autant que la plupart d'entre elles, avant publication, se voient souvent réunies dans des cahiers faits main qui attachent la plus grande importance aux effets de mise en page (on peut apercevoir dans les conditions de l'édition ces réalisations, par exemple, dans l'édition récente en 2016 chez José Corti de *La Paupière philosophale* avec des dessins aux points), tout comme Ghérasim Luca sera d'une précision redoutable dans ses récitals (Martin, 2015). On pourrait alors observer quelques « détachements » du même ordre dans la vie et l'œuvre qui ont tout fait pour que « de nouvelles relations apparaissent » (1994 : 22) ; car tel est l'enjeu, « changer la vie » comme écrivait Rimbaud dans *Une Saison en enfer*, qu'on ne peut limiter à la dénomination générique des œuvres pour Ghérasim Luca.

Tout commencerait par une exigence d'autodétermination qui a peu à voir avec les déclarations individualistes artistiques habituelles, lesquelles réitérent la dichotomie traditionnelle entre un individualisme méthodologique qui accorde le primat au jeu des individus et à leur conscience, et un holisme qui privilégie l'hétéronomie et les effets des structures sociales sur les individus – l'opposition, en France, entre Raymond Boudon et Pierre Bourdieu a rejoué plus récemment celle, devenue classique, entre d'un côté, Wilhelm Dilthey et Max

¹ « Être hors la loi / voilà la question / et l'unique voie de la quête » est extrait de « La Clef » dans *La Proie s'ombre* (1998 : 77).

Weber, et de l'autre, Auguste Comte et Émile Durkheim. L'exigence critique anti-dualiste de Ghérasim Luca s'en remet entièrement à l'action du poème, à son jeu métamorphique inouï, à ce qu'on peut appeler son rythme, sa force, sa voix. Voici le troisième poème du « Principe d'incertitude » qui a intégré l'ensemble *Héros-limite*² :

AUTO-DÉTERMINATION

la manière de
la manière de ma de maman
la manière de maman de s'asseoir
sa manie de s'asseoir sans moi
sa manie de soie sa manière de oie
oie oie oie le soir
de s'asseoir le soir sans moi
la manie de la manière chez maman
la manie de soi
le soir là
de s'asseoir là
de s'asseoir oui ! de s'asseoir non ! le soir là
là où la manière de s'asseoir chez soi sans moi
s'asseoir à la manière de
à la manière d'une oie en soie
elle est la soie en soi oui ! oui et non !
la manie et la manière de maman de s'asseoir chez soi
sans moi
s'asseoir chez soi chérie ! chez soi et toute seule chérie !
le soir à la manière d'un cheval
s'asseoir à la manière d'un cheval et d'un loup
d'un châte-loup ô chérie !
ô ma chaloupe de soie ! ô ! oui ! s'asseoir non !
s'asseoir le soir et toute seule chez soi ô ! non et non !
manière de s'asseoir sans moi chez soi
sans moi sans chez ô chérie !
c'est une manière chérie !
une manie de
une manie de la manière de
manière de s'asseoir chez soi sans chaise
s'asseoir sans chaise c'est ça !
c'est une manière de s'asseoir sans chaise (2001: 4546)

Cette voix est toujours avec Luca une force anti-œdipienne : que ce texte convoque « maman », travaille ses refus qu'on pourrait entendre dans le cri de l'oie : du pas de l'oie à la niaiserie des jeunes filles en passant par la bêtise, peu importe, c'est la loi comme transcendance ou immanence qui ne passera pas ! Et puis, quoiqu'on construise en élucubrations (« Une oie, deux oies, trois oies, quatre oies, cinq oies, six oies, c'est toi » !), les reprises sont, autant que les interpellations et interjections, le travail de l'altérité qui ne cesse de spécifier l'identité par l'altérité, l'autodétermination dans son mouvement relationnel.

² Ghérasim Luca, *Héros-Limite*, Paris, José Corti, 1985, repris en « Poésie » chez Gallimard, 2001, pp. 45–46.

La paronomase, de « manie » à « manière », n'est pas la confusion ou l'alliance de la folie et de la main, donc du geste et du délire, ou des tics de l'artiste qui en ferait sa voix. La simple preuve en serait l'invention dans ce texte significativement d'une nouvelle conception du poème : « s'asseoir sans chaise ». On n'y retrouve pas une voix déjà connue ; on y trouve l'inconnu d'une voix qui met tout dans l'utopie du présent. Il s'agit bien l'écouter de « s'asseoir sans chaise » et donc d'entendre *silanxieusement*³ « l'air » de la « manière » : poser une subjectivation sur « l'air », sur de la voix, comme si le vide tellement plein du silence engageait une angoisse tragique non dénuée d'humour voire de rire – c'est le moins que l'on puisse dire s'agissant de la situation de l'œuvre et de la vie de Luca au cœur du XX^e siècle et en cela il est certainement un auteur à situer aux côtés de Beckett et Ionesco. Avec toute la part de risque : d'où l'angoisse qui augmente les appels relationnels, qui multiplie les chevilles. Plus que de bégaiement, il faudrait avec Luca parler de « poésie bourrée de chevilles », comme on disait des mauvais versificateurs, mais pleine de ces petites clés qui ouvrent la relation plus qu'elles ne bouchent les trous du texte.

C'est donc une telle voix qui porte le texte. Elle a cette force parce que pleine de « régions inexplorées » dont on n'oubliera pas de signaler, entre autres, « la fameuse position / érotique / dénommée "le cheval" » (2001 : 55). Mais il est nécessaire d'oublier aussitôt ce qui voudrait cartographier une « initiation spontanée », « comme une éruption synthèse / dans la fixité du néant » (2001 : 57) – dernières lignes du dernier texte (« Initiation spontanée ») du « Principe d'incertitude ». Vertige qui poursuit ces lancements de voix que sont tous les textes de Luca et, entre autres, celui qui précède « Le Principe d'incertitude » dans *Héros-Limite*, « La Voie lactée » qu'on pourrait écrire avec un x (2001 : 33–38). Vertige de la matière-voix qui engage le poème entièrement dans l'inconnu ; non un « arrière-pays » cher à Yves Bonnefoy, qui confirmerait le rattachement à un pays, mais bien des « régions inexplorées », des *terrae incognitae* d'une géographie à inventer dans et par la vie du poème, le poème de la vie. Ce que tel passage de *L'Inventeur de l'amour* signale explicitement :

Dans ces régions inexplorées
que nous offrent continuellement
l'aimée

l'aimée, le miroir, le rideau,
la chaise

j'efface avec volupté
l'œil qui a déjà vu
les lèvres qui ont déjà embrassé
et le cerveau qui a déjà pensé
telles des allumettes
qui ne servent qu'une seule fois

Tout doit être réinventé

Devant le corps de l'aimée
couvert de cicatrices
seule une pensée oedipienne
est tentée de l'enfermer
dans une formule sado-masochiste

³ Je propose cet adverbe qui vient de Ghérasim Luca (1997).

seule une pensée déjà pensée
se contente d'une étiquette
d'une statistique (1994 : 21–22)

Des recommencements multiples plus qu'un commencement unique

Il faut donc toujours recommencer ce qui met trop la vie au régime d'assignations quand celle-ci, avec Luca, est toute dans le recommencement d'un « sans chaise », d'une impossible à quelque stase que ce soit et surtout pas, par exemple et contrairement aux habitudes déjà bien installées, à celle d'un bégaiement qui fonctionnerait comme un signe, ignorant alors l'inconnu de l'œuvre, sa force toujours opérante. Luca est « sans papiers ». Sans patrie, sans état civil, sans procédés, sans manières, sans attaches, sans mouvements, sans écoles.

Thierry Garrel (23) raconte comment, en 1967, Ghérasim Luca fit inscrire « sur le drapeau cubain, au milieu de la grande fresque murale réalisée collectivement par des artistes du monde entier invités à La Havane, au Salon Mayo, en parallèle avec la Conférence Tricontinentale », ce texte « tapé en sept exemplaires le 3 juin 1965 » et repris dans *La Proie s'ombre* (1998 : 47–55) :

LA POÉSIE SANS LANGUE
LA RÉVOLUTION SANS PERSONNE
L'AMOUR SANS FIN

Thierry Garrel conclut ce témoignage par ce constat terrible: « Il fut promptement effacé » ! La politique et les politiques effacent très vite, toujours trop vite, le poème, quand elle et ils n'obligent pas les poètes à mettre la poésie du poème dans la célébration des idées, de leurs idées. Parfois sont-elles, les idées du poème, tout à fait convenables, mais le poème est sans fin puisqu'il engage toujours une parole libre – ou alors ce n'est plus un poème ! Non seulement il y aurait avec le poème un refus des instrumentalisation, politiques en l'occurrence, mais de plus il y aurait un travail de sappe des assignations langagières – *in fine*, tous les discours politiques, culturels et didactiques visent de telles assignations quand ils se refusent aux rénonciations qui continuent la force du poème. Ces rénonciations lancées par la force du poème constituent l'extension permanente du domaine des apatrides.

Les textes de Luca sont redoutables puisque leur fonctionnement ouvre à une « dialectique de la dialectique » qui s'essaie à « surmonter la froideur de la causalité universelle », ainsi que le disaient Luca et Trost dans leur manifeste.⁴ Ici, le « sans fin » de l'amour relance toujours, dans les commencements, le feu amoureux ; et le « sans personne » de la révolution exige toujours qu'on ne puisse oublier à chaque moment chaque vie humaine, chaque voix résonnant de toute l'humanité ; enfin, le « sans langue » de la poésie arrime au plus près de l'expérience langagière, de son « prendre langue », de sa trans-subjectivation dans et par le langage, le premier poème venu.

Il est donc « sans langue⁵ ». Il est sans ce rapport œdipien à la langue dite maternelle puisque c'est l'œuvre qui est maternelle et non la langue⁶ et c'est même l'œuvre qui ouvre à une langue hors de tout rapport œdipien parce que, avec Luca, la poésie et la vie ne sont pas dans la langue ou « lalangue⁷ », mais dans et par « le théâtre de bouche » de « l'inventeur

⁴ Ma citation vient de la page 28 dans l'original reproduit à la page 265 de Yaari.

⁵ Pour être précis, il faut situer ce « slogan ontophonique » (voir Martin, 2008) dans « gREVE / GENERALe / sans fin / ni commencement » : « *La poésie / sans langue // la révolution / sans personne // L'AMOUR // sans fin* » (1998 : 45–55).

⁶ « C'est les œuvres qui sont maternelles, pas les langues », comme dit Henri Meschonnic (269). Voir aussi p. 310 et suivantes.

⁷ Notion introduite par Jacques Lacan en 1971 qu'on peut lire, par exemple, dans ce passage de *Je parle aux murs*: « La psychanalyse nous confronte à ceci, que tout dépend de ce point pivot qui s'appelle la jouissance sexuelle.

de l'amour ». Luca est entièrement dans et par le poème « hermétiquement ouvert » : un nom dans et par un égarement, un nom qu'il s'est fait dans et par son œuvre ; laquelle a inventé un égarement se refusant toutes les maîtrises et autres maîtrises. Luca comme autant de poèmes et de tableaux hermétiquement ouverts. Non pour une ouverture qui se prévoit mais pour une ouverture qui se cherche jusque dans ses refus, dans les « désaccords des accords » (1987 : 71). S'y construit l'éthique d'un dialogisme en actes de poème, à cent lieues du dialogue politiquement correct, à cent lieues des poétisations d'une éthiquement correcte « poétique » (Pinson). Luca engage la poésie et la vie, la peinture et la vie, l'art et chaque vie humaine à « prendre corps ». Tentative vertigineuse que résume cette merveilleuse formule : « s'asseoir sans chaise ». Il en est beaucoup d'autres qui sont autant d'opérateurs d'intensification des relations : « inspirer en expirant, expirer en inspirant » (2001 : 91) mais aussi « comment s'en sortir sans sortir » (titre donné au récital télévisuel réalisé par Raoul Sangla)... Et tout ce que nous fait n'importe laquelle de ses ontophonies et n'importe laquelle de ses cubomanies : nous mettre à hauteur d'homme, à hauteur de vie, à hauteur d'amour, parce que s'y confondent, dans une oralité critique, la volubilité et la retenue, l'emportement et la douceur, le cri et la rime.

Luca (nous) recommence dans *L'Inventeur de l'amour* :

Je suis certain qu'il aurait été plus rassurant
pour la bonne marche de la turpitude humaine
que j'eusse été un assassin féroce
ou un incendiaire absurde
car dans ce cas j'aurais pu être réduit
à l'une de leurs données prévisibles

mais jamais on ne me pardonnera
le sable mouvant de mes gestes souples
atroces et vertigineux comme les volcans
les glissements de terrain
d'une rencontre à l'autre (1994 : 51)

Le mouvant des dénominations, ou ce que Ghérasim Luca appelle « la morphologie de la métamorphose » (2001 : 61), constitue le moteur d'une activité artistique et poétique située. En effet, Ghérasim Luca est né Salman Locker dans une famille juive de Bucarest en 1913. Son père meurt l'année après sa naissance dans le conflit mondial. À la suggestion d'un ami empruntant cette dénomination dans la nécrologie d'un journal (« Archimandrite du mont Athos et linguiste émérite »), il est devenu Ghérasim Luca dès ses débuts littéraires mais il a officialisé son nom seulement en 1946. L'aventure qui s'ouvre alors avec ce nom ne relève pas de la pseudonymie littéraire à proprement parler mais bien de l'apatridie au double sens du terme, puisque cet objet trouvé devient un sujet à trouver, à inventer à chaque poème en même temps qu'à chaque moment de la vie, et que cette entrée en apatridie ne cessera d'exiger un agrandissement du domaine que le non-Œdipe viendra comme in-accomplir par l'exigence de résister à toute affiliation et assignation. Nicole Lapierre dans *Changer de nom* notait que les noms propres « renvoient à la réalité, ou à la plausibilité, d'une origine ou d'une appartenance » (19). Il faut donc remarquer qu'avec Ghérasim Luca cela ne fonctionne

Seulement celle-ci se trouve ne pouvoir s'articuler dans un accouplement un peu suivi, voire même fugace, qu'à rencontrer la castration, qui n'a de dimension que de la langue » (62). La notion est largement reprise par Jean-Claude Milner.

pas et que ce nom trouvé dont les connotations au mieux relèvent d'un christianisme avéré (Georges et Luc), inventent au demeurant une dénomination sans assignation, d'autant qu'on sait que ses amis proches l'appelaient « Luca » au sens d'un diminutif du nom Ghérasim Luca (je ne sépare pas) qu'on ne peut considérer comme l'addition d'un prénom et d'un nom, mais comme une entité non divisible et donc non assignable à une origine (le nom de famille) ou à un destin (le prénom donné sous la tutelle d'une autorité). Dans des notes préparatoires à une conférence pour l'université de Caen dont il déclinera l'invitation, il notait ceci qui pousse le bouchon de l'apatridie bien au-delà du juridique tout en l'emportant dans cette extension que j'aimerais suggérer : « Fondamentalement et même légalement je suis nécessairement apatride. Ni ma langue passée ni ma langue présente ne justifient à mes yeux (après Auschwitz) l'appartenance à un patrimoine national⁸ ». Extension que Luca confirme ne serait-ce qu'en notant son désencrage/désancrage d'une histoire littéraire installée puisque c'est bien d'une cabale phonétique silencieuse : « Le haut prix kabbalistique que j'attache au mot et la méfiance dans laquelle je le tiens [...], c'est à cette frontière que louvoie mon silence » (*Manuscrits* 39, vers 1952). Ce silence comme domaine à préserver intégralement rejette tous les grégarismes : « L'écriture surréaliste et sa conséquence formelle, le lettrisme, sont des barrières modernes et subtiles que le monde de l'obstacle dresse contre le péril de voir surgir devant lui du fond de sa potentialité même, la clef du langage » (note manuscrite datée du 15.08.59, *Manuscrits* 56). Et, dans un carnet de 1968, il note pour un projet de *curriculum vitae* : « Il se détache de l'objectif surréaliste avec la parution de *Héros-Limite* (1953), recueil de poèmes greffés sur une cabale phonétique ».

Appeler ses œuvres des ontophones et cubomanies en lieu et place de poèmes et de collages ou de textes littéraires et d'œuvres plastiques, c'est poser non des genres nouveaux qui viendraient compléter, rejouer les catégorisations génériques et artistiques, mais engager tout le processus artistique et littéraire du côté de l'homme et du sujet comme trans-subjection.

Une naissance continuée

On pourrait continuer par un dernier pas de côté, avec le décentrement ou détachement qu'effectue Denis Thouard quand il demande, à propos du Celan des philosophes, « Pourquoi ce poète ? » Le philologue proche de Jean Bollack conclut sa longue méditation critique de l'effet Celan chez les philosophes par une proposition forte concernant ce qu'il appelle « la langue poétique » : « elle est donc une expérience des langues autant que de la langue⁹ » (182–83). Dans une vision assez humboldtienne, Thouard montre une politique de la poésie qui impliquerait son statut d'étrangère, venant comme rappeler ce que Marina Tsvetaieva écrivait à Rilke : « Aucune langue n'est maternelle » puisqu'« écrire des poèmes, c'est déjà traduire ». Aussi Thouard conclut-il son essai par cette ouverture d'« espaces de réflexion » ou de « moments de contradiction » que le poème introduirait « dans la langue ». On n'a peut-être pas encore assez mesuré l'importance des auto-traductions que Ghérasim Luca a réalisées à la fin de sa vie en publiant en français chez Corti ses premiers ouvrages écrits en roumain (Bucarest, 1945) : *L'Inventeur de l'amour* suivi de *La Mort morte* et d'un *Appendice* (1994). Il faut dire que les circonstances de cette publication sont étonnantes puisqu'elles coïncident avec la disparition de l'auteur.

En effet, plus qu'à ce que Thouard désigne comme « la réflexivité de l'écart qu'elle introduit », la reprise poétique d'une langue à l'autre n'a certainement pas constitué pour Ghérasim Luca une réflexivité biographique lui permettant d'homogénéiser l'œuvre alors même que ces auto-traductions ont constitué à proprement parler un élargissement par le passé de

⁸ Propos rapportés par Dominique Carlat (251).

⁹ Les citations qui suivent sont aux pages 185–186.

l'écriture de son propre inconnu, de son inaccomplissement encore à l'œuvre – le livre s'achève sur la notion de « dépassement humain » (1994 : 111) après avoir noté que « Tout doit être réinventé » (1994 : 21) puisque, déclare « l'inventeur de l'amour » : « Je suis vraiment méconnaissable » (1994 : 11). S'auto-traduisant, Ghérasim Luca interdit qu'on coupe l'œuvre en deux langues, en deux pays, en deux moments, sans pour autant la réduire à une langue, un pays, un moment ; il la situe entièrement dans des réénonciations défaisant toute logique chronologique ou spatiale, toute assignation temporelle ou géographique, voire générique, interdisant même toute reconnaissance, puisque l'œuvre montrerait sa force de reprise infinie où la reprise des premiers textes deviendrait l'invention des derniers et les derniers la réinvention des premiers. Ce qu'il écrit ainsi dans un texte au titre significatif, « La contre-créature » :

Par contre !
non pas ne pas naître
mais par contre
ne pas s'arrêter de naître (1987 : 27–28)

Quand la forme s'invente comme forme-sujet, sujet en pleine forme, la saturation devient alors une « auto-détermination ». Un « chez soi » devient un « sans moi sans chez » et enfin un « s'asseoir sans chaise » : sans appartenance, la voix qui porte un tel discours fait alors une éthique de la relation par une éthique de la saturation. Le sujet du poème, en écriture comme en lecture, perd toute assise et d'abord toute certitude métaphysique – qu'on l'appelle Dieu, raison ou Présence voire Absence. Le sujet, dans et par le poème, demande d'inventer les « autres secrets du vide et du plein » en saturant tous les syntagmes véridictionnels des discours qui prétendent à quelque vérité déshistoricisée, c'est-à-dire désobjectivée, hors langage, hors relation. Faire « le plein vide » des syntagmes définitionnels de toute métaphysique quelle qu'elle soit, pleine ou vide, déiste ou nihiliste, c'est défaire le dualisme du signe au fondement de toute métaphysique pour faire le monisme du poème qui ouvre à la relation infinie d'une danse langagière, d'une voix-relation. La saturation est alors une relation sans termes, une relation de la relation, puisque les catégories traditionnelles se voient comme vidées, les définitions devenues des « infinities », si l'on peut dire. À preuve ces « Autres secrets du vide et du plein » :

le vide vidé de son vide c'est le plein
le vide rempli de son vide c'est le vide
le vide rempli de son plein c'est le vide
le plein vidé de son plein c'est le plein
le plein vidé de son vide c'est le plein
le vide vidé de son plein c'est le vide
le plein rempli de son plein c'est le plein
le plein rempli de son vide c'est le vide
le vide rempli de son vide c'est le plein
le vide vidé de son plein c'est le plein
le plein rempli de son vide c'est le plein
le plein vidé de son vide c'est le vide
le vide rempli de son plein c'est le plein
le plein vidé de son plein c'est le vide
le plein rempli de son plein c'est le vide
le vide vidé de son vide c'est le vide
c'est le plein vide
le plein vide vidé de son plein vide

de son vide vide rempli et vidé
de son vide vide vidé de son plein
en plein vide (2001 : 47)

Comme une extension par le milieu du domaine des apatrides, la saturation avec Luca est donc le travail de vidage, par le trop-plein, de toute métaphysique du langage ou de la poésie. Ce vidage peut parfois se contenter d'une économie de moyens que j'appellerais une retenue : ce serait précisément le cas avec ce poème. Presque physiquement il engage un vertige qui ne peut que nous obliger à nous (re)tenir à ce discours comme désossé entièrement, ou plutôt dénudé dans et par cette mise à nu de toute prétention métaphysique. Une telle activité n'a rien à voir avec un ludisme réductible à un jeu de société où tout discours se verrait, d'une certaine façon, congédié pour faire place à un nihilisme langagier laissant le champ libre au cynisme et donc dépolitisant et déresponsabilisant tout discours, et d'abord la poésie et la littérature. Ici, le discours de la philosophie et le discours de la poésie, dans leur version aphoristique fort prisée dans l'après-catastrophe de 1945, se voient congédiés. Il ne s'agit pas plus d'une phénoménologie linguistique qui laisserait à un hyper-sujet, la langue, le soin de réanimer la métaphysique ou même l'absence de métaphysique. Ici, le poème ne réanime ni ne fait apparaître la langue puisqu'il ouvre par la saturation à une transformation radicalement historique : opposer l'activité relationnelle du poème, et donc l'invention de relations dans et par le langage, aux discours d'autorité quels qu'ils soient.

Il semble donc que, d'une part, Luca ait cherché tout au long de son travail poétique à poursuivre une « cabale phonétique », en vue de construire ce qu'il appelait « [s]on éthique phonétique », en évitant de la placer « sous le règne de l'être-non être » et en l'engageant dans le mouvement d'une « résonance d'être », selon l'expression qu'il propose dans « Le Tangage de ma langue¹⁰ ». D'autre part, et parmi bien d'autres opérations qui associent écriture et oralité dans et par une épopée érotique (« Cabale Eros » (Luca, 2008)), Luca aurait décentré magistralement tout l'arsenal linguistique de la poésie, de la nomination vers la verbalisation (« Je te flore / Tu me faune¹¹ »), de l'identité vers la disparition non comme absence (vs. présence) mais comme relation « sans fin ni commencement » (1998 : 68). Ce double mouvement n'est pas sans transformer toutes les identités-altérités de l'apatridie : du juif au poète, de la langue à la poésie.

Aussi ce qui constitue la véritable apatridie de Luca, ce serait une telle « résonance d'être » : « Plus que de me situer par rapport à une tradition, je m'applique à dévoiler ma résonance d'être » (2016 : 92). Et l'inouï domaine des apatrides a trouvé, dans un carnet de 1963 cité par Dominique Carlat (253), son slogan « ontophonique » comme inconnu du vivre langage toujours à l'œuvre :

OUBLIE TA LANGUE MATERNELLE
SOIS ÉTRANGER À LA LANGUE D'ADOPTION ÉTRANGÈRE
SEULE
LA
NO MAN'S LANGUE

La « no man's langue », c'est exactement le défi du poème avec Luca !

¹⁰ Ghérasim Luca, « Le Tangage de ma langue », texte édité dans la pochette du DVD *Comment s'en sortir sans sortir*, Paris/Genève, José Corti/Héros-Limite, 2008 [reprise du récital télévisé réalisé par Raoul Sangla. Unité de programme Thierry Garrel, Coproduction CDN Production / La Sept / FR3 Océaniques, diffusé le 20 février 1989 sur la Sept-FR3].

¹¹ Ghérasim Luca, *incipit* de « La Fin du monde » (2001 : 289).

Références

- Carlat, Dominique. *Ghérasim Luca l'intempêtif*. Paris : José Corti, 1998. Imprimé.
- Garrel, Thierry. « Non-Œdipus Rex. » *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, 110 : 23, 2008–09. Imprimé.
- Kafka, Franz. *Œuvres complètes*. 3 vols. trad. Marthe Robert. Paris : Gallimard, 1984. Imprimé.
- Lacan, Jacques. *Je parle aux murs*. Paris : Seuil, 2006. Imprimé.
- Lapierre, Nicole. *Changer de nom*. Paris : Seuil, 1995. Imprimé.
- Luca, Ghérasim. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris : Fonds Ghérasim Luca. *Carnets*, 1964. Manuscrit.
- Luca, Ghérasim. *Comment s'en sortir sans sortir*. France : Raoul Sangla / José Corti, 2008. DVD.
- Luca, Ghérasim. *Héros-limite*. Paris : José Corti, 1985. Imprimé.
- Luca, Ghérasim. *Héros-limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et *Paralipomènes*. préf. A. Velter. Paris : Gallimard, 2001. Imprimé.
- Luca, Ghérasim. « Je m'oralise. » *Europe*, 1045 : 91–92, 2016. Imprimé.
- Luca, Ghérasim. *La voici la voie silanxieuse*. Paris : José Corti, 1997. Imprimé.
- Luca, Ghérasim. *La Proie s'ombre*. Paris : José Corti, 1998. Imprimé.
- Luca, Ghérasim. *L'Inventeur de l'amour* suivi de *La Mort morte*. Paris : Corti, 1994. Imprimé.
- Luca, Ghérasim. *Sept slogans ontophoniques*. Paris : Corti, 2008. Imprimé.
- Luca, Ghérasim. *Théâtre de bouche*. Paris : José Corti, 1987. Imprimé.
- Martin, Serge. « Ghérasim Luca filmé par Raoul Sangla : la théâtralité du poème à la télévision ! » dans Denker-Bercoff, Brigitte *et alii* (dir.). *Poésie en scène*. Paris : Orizons : 67–80, 2005.
- Martin, Serge. « Ghérasim Luca : Sept slogans ontophoniques; Comment s'en sortir sans sortir. » *Europe*, 952–53 (août-septembre 2008) : 358–59. Imprimé.
- Meschonnic, Henri. *Dans le bois de la langue*. Paris : Laurence Teper, 2008. Imprimé.
- Milner, Jean-Claude. *L'Amour de la langue*. Paris : Seuil, 1978. Imprimé.
- Pinson, Jean-Claude. *Poétique, une autothéorie*. Ceyzérieu : Champ Vallon, 2013. Imprimé.
- Thouard, Denis. *Pourquoi ce poète ? Le Celan des philosophes*. Paris : Seuil, 2016. Imprimé.
- Yaari, Monique (Ed.). « *Infra-noir* », *un et multiple : Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945–1947*. Oxford : Peter Lang, 2014. Imprimé. DOI: <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0612-5>

How to cite this article: Martin, S 2019 « Avec Ghérasim Luca (1913–1994), extension du domaine des apatrides ». *Modern Languages Open*, 2019(1): 15 pp. 1–10. DOI: <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.223>

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/>.

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

OPEN ACCESS 