

Coup de « dé » et « lois du hasard » dans les créations poétiques et plastiques de Ghérasim Luca

Sibylle Orlandi

Agrégée de lettres modernes, doctoresse di ricerca in Lingua e Letteratura francese e Maître de conférence in grammatica, storia della lingua e stilistica presso l'Università di Nantes. La sua ricerca verte sui rapporti tra poesia novecentesca e transmedialità, sui laboratori di scrittura e sulla letteratura francese contemporanea.

sibylle.orlandi@univ-nantes.fr

This work questions the role of chance in the poetic and plastic creations of Ghérasim Luca. This way of thinking about chance as it manifests itself in the 'cubomanies', as well as in the poems, is nourished by the discoveries that shook all of science in the first half of the 20th century, particularly in the field of quantum physics. The poem, just like the 'cubomanie', presents itself as a place of fragmentation and rearrangement of matter. As contemplated here in this movement of perpetual rearrangement, chance appears to be simultaneously unpredictable and indeterminate. It is also related to an esoteric conception that seeks to bring out secret interconnections: it therefore functions not only as a generating principle, but also as a revealer. In these diverse manifestations, chance is part of an exploratory process: it does not so much offer a result as it opens up the possibility of constant indefinite rephrasing.

171

un coup de « dé »
abolit
toujours
le hasard

C'est ainsi que Ghérasim Luca, dans son « Dé-monologue », prend à contre-pied le coup de dé mallarméen (Luca 1976, 24). Ce coup de « dé » est moins une façon d'évincer le hasard qu'une invitation à considérer la matière même de la langue : renvoyant le dé à son statut de signe, à sa double dimension graphique et sonore, le travail poétique propose un renversement. Le « dé » lancé est une négation en acte : le dé-monologue défait le monologue, mais il se présente aussi comme une version désarticulée du démonologue et de sa démonologie. La bascule de la chose au mot, de l'objet à la syllabe, restituée au mot son statut de chose et participe d'une exploration des possibilités physiques du langage.

Ghérasim Luca congédie le hasard pour mieux le réinventer. Ses créations poétiques et plastiques témoignent d'une tentative sans cesse renouvelée de soustraire les corps au principe de causalité. Se déploie ainsi, dans les textes et les images, un imaginaire du hasard : par « imaginaire », j'entends ici une conception qui travaille de l'intérieur les créations, s'y manifestant sans faire l'objet d'un discours théorique [1].

Une telle pensée du hasard est étroitement liée aux découvertes qui ont bouleversé les sciences dans la première moitié du xx^e siècle, en particulier dans le champ de la physique quantique. Elle relève aussi d'une démarche visant à mettre au jour des rapports secrets, qui échappent aux circuits de perception habituels. Le hasard ne se présente pas seulement comme un générateur d'imprévu : il opère en outre comme révélateur (révélateur, c'est là tout le paradoxe et toute la force du processus, de champs de forces qui ne pré-existaient pas à son intervention). Par là se dessinent des points de contact avec certaines pratiques contemporaines qui, dans et hors du mouvement surréaliste, appréhendent le hasard à partir des récents apports scientifiques ou d'une approche d'ordre ésotérique. L'imaginaire du hasard participe chez Ghérasim Luca d'un imaginaire de la langue, et plus largement d'un imaginaire des signes, de leurs surgissements, de leurs agrégations et de leurs réagrégations successives. Il engage aussi, indissociablement mêlée au geste de création, une expérience vécue, une manière d'être, qu'on pourrait qualifier avec Ghérasim Luca de « non-œdipienne ».

« D'après les lois du hasard ou de votre caprice »

En 1945, Ghérasim Luca, alors membre du groupe surréaliste roumain, organise une exposition de ce qu'il appelle des « cubomanies », créations composées par massicotage et réagencement d'images préexistantes. Son texte de présentation, qui apparaît sous le titre de « Leçon pratique de cubomanie dans la vie courante », se présente comme un mode d'emploi :

[C]hoisissez trois chaises, deux chapeaux, quelques pierres et parapluies, plusieurs arbres, trois femmes nues et cinq très bien habillées, soixante hommes, quelques maisons, des voitures de toute époque, des gants, des télescopes, etc.

[1] Je reprends une proposition de Myriam Suchet, qui s'intéresse aux imaginaires hétérolingues, entendant par « imaginaire » une approche non théorique de la langue : l'imaginaire ne relève pas d'une position d'extériorité mais engage une pensée incarnée (dans les textes, les œuvres) : voir Suchet (2014).

Coupez tout en petits morceaux (par exemple 6/6 cm.) et mélangez-les bien dans une grande place de la ville. Reconstituez d'après les lois du hasard ou de votre caprice et vous obtiendrez un paysage, un objet ou une très belle femme inconnus ou reconnus, la femme et le paysage de vos désirs.

On reconnaît en filigrane la recette dadaïste proposée par Tristan Tzara dans *Le Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* [2].

Le hasard, dans les deux cas, occupe une place centrale dans le processus de recomposition. Chez Tzara, il intervient, quoique sans être nommé, dans l'étape du tirage: « Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez les consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac ». Chez Ghérasim Luca, il est tout à la fois convoqué et mis à distance dans la formule: « reconstituez d'après les lois du hasard ou de votre caprice ».

La coordination semble poser une équivalence entre hasard et caprice, de sorte que tout se passe comme si l'un et l'autre étaient interchangeables ; on pourrait y voir un tour de force logique. Hasard et caprice ont cependant ceci de commun qu'ils sont incontrôlables: tous deux ont manifestement le pouvoir d'ébranler ce que Ghérasim Luca nomme, dans le même catalogue, « l'axiomatique condition humaine ». L'expression « les lois du hasard » est saisissante: le paradoxe affiché (puisque le hasard, par définition, n'est pas déterminé par des lois) est une invitation à doter le hasard d'une agentivité. Il ne s'agit pas tant pour le lecteur de chercher à résoudre à tout prix le paradoxe qu'à le faire vivre pratiquement, à la fois dans le regard porté sur les cubomanies et dans la possibilité de découper à son tour le monde en morceaux. « Les lois du hasard » constituent un impensable. C'est en cela, précisément, qu'elles occupent un rôle prépondérant dans le dispositif décrit. À plusieurs titres, le geste qui préside à la création des cubomanies apparaît comme un impensable en acte: la « leçon pratique de cubomanie dans la vie courante » suggère d'opérer directement dans le réel et de découper les objets et les hommes en morceaux réguliers. Cette confusion ménagée entre la chose et sa représentation est constitutive de la démarche de Ghérasim Luca, en ce qu'elle fait état de compénétration de différents plans dont on pourrait postuler, *a priori*, la radicale étanchéité.

Une année plus tard, Ghérasim Luca publie *Les Orgies des quantas*, plaquette qui contient trente-trois « cubomanies non-œdipiennes » (c'est l'indication donnée en sous-titre), chacune accompagnée de son titre-commentaire. La figure de Non-Œdipe qu'invente Ghérasim Luca à cette époque est précisément tout sauf une figure: elle est ce qui défait la figure, ce qui déjoue toute tentative de fixation, ce qui surgit hors du domaine du connu, du prévisible et du prédictible. À propos de l'invention de Non-Œdipe, Dominique Carlat écrit:

La visée ultime de cette recherche est la délivrance du sujet des entraves que continue de maintenir le « drame œdipien » malgré la libération partielle qu'a pu apporter la méthode analytique. Le terme d'« invention » employé par Ghérasim Luca est à lui seul révélateur de son entreprise: il ne s'agit pas pour lui de découvrir des territoires psychologiques insoupçonnés mais de construire une nouvelle

[2] « Pour faire un poème dadaïste / Prenez un journal. / Prenez des ciseaux. / Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez les consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire » (Tzara 1975 [1924], 382).

position subjective qui parviendrait à éliminer définitivement toute dépendance. (Carlat 1998, 61) [3]

Non-Œdipe est ainsi le nom d'une indétermination: son invention – qui se confond avec le mouvement énonciatif même, puisque dire « Non-Œdipe » revient à créer la possibilité de Non-Œdipe – est une négation des déterminismes qui entravent l'individu. En ce qu'elle consiste en une reconfiguration visuelle travaillée par l'intensité et par le flux d'un désir en perpétuel déplacement, la cubomanie participe de l'invention de Non-Œdipe. Le terme même de « cubomanie » désigne moins un aboutissement qu'un processus. Le manifeste *Dialectique de la dialectique*, qui liste les différentes techniques élaborées par les surréalistes roumains, insiste sur l'outil même qui rend possible le geste de découpe:

Utilisant des procédés pathologiques (échographie, stéréotypie), et mettant à la portée du fonctionnement réel de la pensée des appareils mécaniques, tels le pantographe et la machine à couper le papier (la pantographie, la cubomanie), nous essayons de surmonter la froideur de la causalité universelle. (Luca & Trost 2006, 269)

C'est en prenant corps grâce à des appareils mécaniques que « les lois du hasard ou de vos caprices » mentionnées dans le catalogue peuvent surmonter « la froideur de la causalité universelle ». Il est question ici d'ouvrir un espace pour la métamorphose, par un dispositif avant tout matériel.

« La partie de cache-cache (hache-hache) que je viens d'entamer avec monsieur Ingres... »

Alors que nombre des procédés mentionnés par Dolfi Trost et Ghérasim Luca se trouvent abandonnés après la dissolution du groupe surréaliste roumain en 1947 et la prise de distance de Ghérasim Luca vis-à-vis du groupe surréaliste français dans la décennie 1950, la création de cubomanies se poursuit dans les décennies suivantes. La pratique se déplace: si les premières cubomanies étaient réalisées à partir de reproductions de gravures en noir et blanc, les créations de la période française privilégient les reproductions de tableaux célèbres, avec une prédilection pour les portraits de la Renaissance. Cependant, la taille du carré qui constitue l'unité minimale de la cubomanie est identique d'une œuvre à l'autre, à quelques exceptions près. C'est le format évoqué incidemment dans le texte de 1945 (6x6 cm, qui correspond d'ailleurs à un format de pellicule photographique) qui devient la commune mesure à de nombreuses créations.

Les cubomanies de la période française laissent deviner des affinités particulières avec tel ou tel peintre, et parfois plus précisément telle ou telle toile. François Clouet, Rogier Van Der Weyden, Hans Holbein, Paolo Uccello, Antonello de Messine, Albrecht Dürer, Titien, Piero della Francesca, Raphaël, Jan Van Eyck ou encore Jean Auguste Dominique Ingres sont volontiers convoqués [4]. Le caractère reconnaissable des tableaux constitue un infléchissement fort dans l'histoire de la pratique cubomaniaque: là où les

[3] Iulian Toma précise: « Aussi le déterminant "non-œdipien" n'est-il pas à entendre dans le sens étroit de négation du caractère universel du complexe d'Œdipe (désir incestueux pour le parent du sexe opposé, désir meurtrier pour le parent du même sexe), mais comme récusation de toutes les conséquences qui en découlent jusqu'à l'instauration du Surmoi. Le postulat de Luca, qui sous-tend l'idée d'annihilation de cette instance psychique, suppose une indépendance du Moi par rapport à celle-ci sans correspondant dans la vie de Freud » (Toma 2012, 206-207). Voir aussi, pour une réflexion autour du surgissement de Non-Œdipe dans les cubomanies, Orlandi (2016)

[4] On peut voir certaines de ces cubomanies dans le catalogue de l'exposition qui s'est tenue

deux auteurs du catalogue de 1945 se déclaraient « contre la peinture » et « contre l'art », Ghérasim Luca semble, par la suite, nourrir par le geste cubomane une certaine forme d'intimité avec des images picturales singulières. Le travail de découpe et de recomposition n'est pas exempt d'une certaine violence : le massicotage de la reproduction d'une toile affecte, par analogie, la toile même. Mais cette violence se double d'une attention au détail, d'un plaisir de la glane et de la trouvaille, ainsi que d'une fascination pour les possibles secrets de l'image. Certains carnets conservés au fonds Doucet insistent sur la forme d'intimité qui peut s'établir dans le rapport avec un peintre :

La partie de [voile] cache-cache (hache-hache) que je viens d'entamer avec monsieur Ingres vient d'étaler trois fois ses cartes (et pour la première [fois] depuis mon pari avec les peintres jusqu'à l'épuisement complet des images) et, comme jamais [auparavant dans mes dialogues] avec Raphaël ou Titien, jusqu'à l'épuisement complet de mon jeu. [5]

successivement au musée de l'Abbaye de Sainte-Croix (Les Sables d'Olonne, du 19 janvier au 13 avril 2008), au Centre international de poésie (Marseille, 11 juillet – 15 septembre 2008) et au Centre des Livres d'Artistes (Saint-Yrieix-la-Perche, 10 février – 15 juin 2009) : voir Decron (dir.) 2008-2009.

[5] Ce manuscrit est consultable dans le Fonds Doucet, à Paris, sous la référence « GHL ms 187 » (les crochets encadrent les mots raturés).

De façon métaphorique, la cubomanie est présentée successivement comme une partie de cache-cache, comme une partie de carte, comme un pari et un dialogue (mais le terme, raturé, semble insatisfaisant). Il ne s'agit pas seulement de se pencher sur des œuvres issues d'un patrimoine culturel commun, mais d'engager une relation avec leurs créateurs. Le modèle du jeu se diffracte, depuis le cache-cache / hache-hache jusqu'au jeu de cartes ouvert par un pari. On retrouve ici une matrice ludique prête à basculer dans la pratique divinatoire. Jeu et divination ne sont d'ailleurs pas antinomiques, et la cubomanie peut aussi être perçue comme une cubomancie [6]

La notion de jeu est présente dès la création même du néologisme de *cubomanie* : le nom latin *cubus*, qui a donné le mot français, est lui-même un emprunt au grec *κύβος*, « dé à jouer ». Le cube n'est convoqué que virtuellement, mais il l'est de plusieurs manières : on peut y voir tout aussi bien la figure géométrique recomposable à partir des six faces de la cubomanie [7] que l'unité de base de l'œuvre (si l'on veut bien imaginer que chaque module n'est que la face visible d'un cube dérobé au regard). Dans tous les cas, la cubomanie apparaît comme un tirage parmi d'autres possibles. En ce sens, elle est un dispositif qui met en scène le hasard (il le met en scène en tant qu'élément constitutif de sa genèse, mais c'est bien d'une genèse fictive qu'il s'agit : la genèse effective se soustrait, quant à elle, à l'appréhension). Ce faisant, la cubomanie place le récepteur sur la piste d'autres possibles non réalisés. Leur existence, même virtuelle, participe de la structure d'ensemble.

[6] Les rapports entre hasard, jeu et divination font l'objet d'une très stimulante réflexion dans Wit 2019 (l'analyse est spécifiquement consacrée au champ romanesque, mais ne s'y résorbe pas).

[7] Les trente-trois cubomanies des *Orgies des quanta* sont toutes composées de douze carrés, tirés d'illustration gravées. Dominique Carlat montre que ces douze carrés, une fois disposés sous la forme d'un patron, permettraient de former les six faces intérieures et extérieures d'un même cube (1998, 113). Par ailleurs, de nombreuses cubomanies plus tardives sont construites à partir de six carrés.

Le travail de fragmentation lui-même semble répondre à une dynamique qui échappe à toute prévision. Le fragment apparaît comme un détail, c'est-à-dire comme le résultat d'une taille opérée par un regard et par une main. Dans les termes de Daniel Arasse, la découpe du détail (qu'elle soit effective ou non) est la trace, l'indice du désir du sujet : « la

configuration du détail dépend du point de vue du "détaillant" et, dans le rapport intime qui s'instaure alors avec l'œuvre, la découpe du détail échappe à tout contrôle, à toute norme » (2008, 223). Cette proposition rejoint les textes publiés dans la *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*: le hasard a partie liée avec le désir – dans la « Leçon pratique », le caprice – en tant qu'il provoque un dérèglement, une rupture, et coïncide avec le surgissement de l'imprévisible. Elle s'accorde aussi avec le néologisme formé par Ghérasim Luca: la manie est, par définition, pulsionnelle. La réception du détail semble ici susciter la création, voire se confondre avec elle en un seul et même mouvement. Cette double dynamique à l'œuvre fait de la cubomanie un art de la rencontre pensée comme événement. On peut ainsi voir dans l'agencement de chaque cubomanie l'actualisation d'un des possibles ouverts par la rencontre avec un objet – en l'occurrence, un tableau.

Le mot, « atome » renversé

L'imaginaire du hasard tel qu'il se construit et se déploie dans la pratique cubomane travaille aussi en creux, quoique de façon plus discrète, le rapport à la langue. Dans le geste poétique se joue une expérience de l'ordre de l'agencement, tout d'abord parce que le texte écrit ou lu se présente volontiers comme agrégation de signes, ensuite parce qu'il arrive que l'écriture soit une réécriture, laquelle rend compte d'une rencontre avec un texte à la façon dont les cubomanies rendent compte d'une rencontre avec un tableau.

Ghérasim Luca, après son installation en France, ne propose plus de discours théoriques sur ses créations ; c'est en acte que se poursuit l'entreprise non-œdipienne. En témoignent les diverses apparitions du nom de Non-Œdipe au fil des années, dans des créations poétiques et plastiques [8]. Le poème « Passionnément », publié pour la première fois dans la plaquette *Amphitrite*, repris dans le recueil *Le Chant de la carpe* et mis en voix à l'occasion de « récitals » [9], donne à voir et à entendre un singulier mouvement graphique et phonétique :

pas pas paspas pas
 paspas ppas pas paspas
 le pas pas le faux pas le pas
 paspaspas le pas le mau
 le mauve le mauvais pas
 paspas pas le pas le papa
 le mauvais papa le mauve le pas
 paspas passe paspaspassé
 passe passe il passe il pas pas
 il passe le pas du pas du pape
 du pape sur le pape du pas du passé
 passepasse passé le sur le
 le pas le passé passé passé pissez sur

 le pape sur papa sur le sur la sur
 la pipe du papa du pape pissez en masse

[8] L'un des exemples les plus frappants est le titre donné à une création réalisée à Paris en 1961, en collaboration avec sa compagne artiste Micheline Catti : *Non-Œdipus X*. La plaquette *Non-Œdipus X* est composée exclusivement de collages : les images mais aussi les textes sont créés à partir de fragments découpés et réagencés sur la page. La signature sous forme de lettres collées « Gherasimicheline Lucatti » rend compte du caractère particulier de cette collaboration. Il y a, semble-t-il, coalescence plutôt que cohabitation de deux pratiques dans un même espace. Il faudra attendre 1998 pour que les éditeurs italiens Le Parole gelate publient l'œuvre dans une chemise à rubans avec étiquette de titre (le tirage se fait à trois cent quatre-vingt-treize exemplaires).

[9] Ghérasim Luca parle ainsi de la mise en voix de ses textes. La notion de voix est centrale dans ses créations. Serge Martin, dans une récente étude, propose d'ailleurs d'embrasser l'ensemble des poèmes de Ghérasim Luca sous le terme d'*ontophonies*, néologisme que l'on retrouve notamment dans le recueil *Sept slogans ontophoniques* (voir Martin 2018).

passe passe passi passepassi la passe
 la basse passi passepassi la passio passiobasson le bas
 le pas passion le basson et et pas le basso do pas
 paspas do passe passiopassion do
 ne do ne domi ne passi ne dominez pas
 ne dominez pas vos passions passives ne
 ne domino vos passio vos vos
 ssis vos passio ne dodo vos
 vos dominos d'or (1999, 87-88)

Au terme de ce lent processus combinatoire émerge la formule « je t'aime passio passionnément ». Iulian Toma voit dans « Passionnément » un poème-manifeste, dans lequel on retrouve les grandes lignes du discours non-œdipien. Il insiste sur la temporalité singulière dans laquelle se trouve prise la parole :

Ce que le déroulement du poème suggère, c'est que l'inscription du désir (la « passion ») dans le discours, pour s'échapper à l'ornière œdipienne, est conditionnée par l'intervention du hasard, des forces indiscernables qui actionnent les phonèmes, les mots et leur assemblage. (Toma 2012, 238)

Il semble ici que les signes, au même titre que tous les autres corps, soient soumis au *clinamen* épicurien. La représentation atomiste des phénomènes de langage participe d'une longue tradition, et nombre d'auteurs au xxe siècle réinvestissent, dans le champ poétique et romanesque, l'analogie établie par Lucrèce dans le *De natura rerum* [10]. Le rapport de similitude posé entre les lettres en tant que plus petites unités du langage et les atomes en tant que plus petites unités de matière sert, chez Lucrèce, une visée didactique. L'enjeu est de montrer que la matière fonctionne comme le langage : ses éléments entrent en composition et forment des assemblages divers, tout comme les mêmes lettres peuvent servir à former divers mots. L'analogie telle qu'on la retrouve ensuite est volontiers renversée : c'est à partir du modèle de l'atome que se déploie une pensée du langage (parmi les projets qui, dans le champ des avant-gardes, mobilisent explicitement le modèle de l'atome, on peut citer les propositions élaborées par le futurisme, la poésie concrète et le spatialisme [11]). Chez Ghérasim Luca, c'est sans doute dans les années 1960, et en particulier avec *Apostroph'Apocalypse* (1967), que ces rapports se trouvent explorés de la façon la plus spectaculaire. Les trois lignes qui ouvrent le texte relèvent à la fois de l'annonce programmatique et de la mise en œuvre d'une réaction – au sens physique, *nucléaire*, du terme :

APOSTROPHE NU'
 APOSTROPHE CLE'
 APOSTROPHE AIR'
 (Luca 1967, non paginé)

[10] Sans constituer une origine absolue, le *De natura rerum* représente une étape décisive pour la genèse d'un imaginaire atomiste du langage. Jean Greisch montre que Platon s'inquiétait déjà des conséquences réductionnistes de l'atomisme, et se demandait comment l'unité minimale de sens qu'est pour lui la syllabe pouvait dériver de la lettre (voir l'article « Atomisme » publié dans l'Encyclopédie Universalis). Lucrèce constitue cependant une référence incontournable pour les expériences poétiques et romanesques qui, au xxe siècle, s'attachent à réinvestir et à revisiter les rapports entre sciences et production littéraire.

[11] On peut lire à cet égard Marinetti (1987 [1919]) ; De Campos, Pignatari, De Campos (1963 [1958]) et Garnier (1968).

Le mouvement énonciatif réalise ce qu'il énonce dans le temps même où il l'énonce, de sorte que la référence à des opérations de recomposition de la matière qui sous-tend le travail poétique ne constitue pas un horizon théorique mais bien une expérience en acte. Par ailleurs, au-delà de son titre et de cette page introductive, le recueil *Apostroph'Apocalypse* repose tout entier sur un processus de déstabilisation des formes lexicales, dans lequel on reconnaît les modèles de la fusion, de la fission et de la transmutation. Cette déstabilisation est sensible dans la matière même du texte : l'objet livre tel qu'il fut conçu en 1967 dans les ateliers Grafica Uno à Milan propose un format, une mise en page et une typographie tout à fait uniques [12].

Le travail de recomposition de la matière verbale se prolonge avec « Paralipomènes » :

mot
« atome » renversé
sans fin ni commencement
(Luca 1967, non paginé)

[12] *Apostroph'Apocalypse* est né d'une collaboration avec Wifredo Lam. L'ouvrage, publié en 1967 par les éditions Giorgio Upiglio, contient quatorze eaux-fortes originales de Wifredo Lam. Giorgio Upiglio participe activement à la réalisation du livre (d'une taille de 40x55 cm), tout comme Jacques Dumons qui multiplie les recherches pour la typographie et la mise en page.

Ces trois lignes suscitent deux lectures concomitantes, la première réactivant la métaphore du mot-atome, la seconde inscrivant matériellement dans le mot *mot* les traces d'une agrégation nouvelle du mot *atome*. Le rapport entre le langage et la physique atomique constitue bien un principe générateur. Mais, et cela apparaît de façon très nette dans les deux fragments cités, la conception atomique des unités du langage ne sort pas indemne des bouleversements de la pensée scientifique qui précèdent la Seconde Guerre Mondiale. La découverte de l'énergie nucléaire, c'est-à-dire de l'énergie dégagée par la fission du noyau d'atomes lourds ou la fusion de noyaux d'éléments légers, constitue une rupture épistémologique considérable. L'atome n'est pas l'élément premier, insécable et indestructible, imaginé par les penseurs grecs (étymologiquement, *atomus*, du grec *ἀτομος*, signifie « qu'on ne peut couper, indivisible » : inspiré par l'atomisme philosophique développé par Démocrite, Empédocle puis Épicure, Lucrèce déclarait d'ailleurs explicitement qu'aucune force ne pouvait détruire les atomes).

La physique du langage (j'emprunte cette belle expression à Dominique Carlat, 1998, 8) telle qu'elle se déploie dans les créations de Ghérasim Luca s'adosse ainsi à un double modèle dans le domaine scientifique : celui du *clinamen*, hérité de la pensée grecque antique ; celui de la physique quantique, dont les avancées sont quasiment contemporaines de la publication des textes. Les développements de la physique nucléaire relèvent du second modèle, mais n'en sont qu'une manifestation parmi d'autres. Au fondement de la physique quantique il y a l'idée que l'énergie n'est pas transmise de façon continue mais de manière discrète, il y a aussi le constat qu'on ne peut pas connaître précisément à la fois la vitesse et la position d'une particule à un moment donné : c'est le principe d'incertitude, aussi appelé principe d'indétermination, formulé par Heisenberg. Le titre donné aux trente-trois cubomanies non-œdipiennes de 1946, *Les Orgies des quanta*, témoigne de la fascination provoquée par une telle théorie, qui donne une place centrale aux notions de discontinuité et d'incertitude.

Dans « Passionnement », tout se passe comme si le texte donnait à voir et à suivre, par une sorte de rêverie génétique, l'agrégation et la déhiscence des signes, dans un processus qui met en jeu à la fois l'imprévisible (du *clinamen*) et l'indétermination (quantique). La question n'est pas tant de faire advenir le hasard dans *un* texte que de faire éprouver par le langage ce qui dans le langage se soustrait au prévisible et au déterminé. En ce sens « Passionnement », tout comme les créations plus tardives de Ghérasim Luca, présente une forte dimension performative. L'action performative se caractérise par la temporalité singulière qu'elle engage : elle est indissociable de l'instant de sa présentation, en ce qu'elle « englobe le *hic et nunc* de son déroulement dans le statut même de l'œuvre » (Karampagia 2013, 53) [13]. Dans chaque nouvelle lecture de « Passionnement » se rejoue l'expérience de désagrégation et de réagrégation des corps dans l'espace (celui de la page ou celui de la bouche du poète, dans les récitals). Performatif, ce texte l'est aussi en ce qu'il engage une relation active avec le récepteur, relation qui participe pleinement de l'événement. Toujours dans les termes de V. Karampagia, l'action performative ne se donne pas comme forme, mais elle se forme dans le temps de son déroulement. C'est bien ce qui semble se passer sous nos yeux et dans nos oreilles : du langage advient.

[13] Cette thèse a donné naissance à un volume publié en 2016 par Honoré Champion. Voir aussi sur cette question Roux (2007, 90-91).

« Comme un monologue à peine dirigé »

Cette exploration en acte des possibles du langage se décline dans l'espace graphique (celui, en particulier, de la page) et dans l'espace scénique (lors des récitals) sous de multiples modalités. Le travail de réagencement des signes à l'œuvre dans des recueils tels que *Sept slogans ontophoniques*, *Le Chant de la carpe*, *Paralipomènes* ou encore *La Proie s'ombre* témoigne du caractère éminemment matériel, concret, plastique, de l'expérience linguistique. Si le mouvement de reconfiguration permanent qui semble être au cœur même de toute énonciation s'adosse bien à un imaginaire physique et chimique, il relève aussi d'une démarche proche de la quête alchimique. Le petit album récemment publié par José Corti sous le titre *Je m'oralise* (2018), mêlant écriture manuscrite et dessins au point, trace les contours de ce travail qui s'attache à révéler l'énergie contenue dans les mots. A. Velter, dans la préface au recueil de Gallimard (2001), propose une transcription continue de ce même texte (qu'il présente comme l'introduction à un récital de 1968) :

Celui qui ouvre le mot ouvre la matière et le mot n'est qu'un 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 une résonance d'être, inadmissible. La poésie est un « silensophone », le poème, un lieu d'opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de ses facettes libère la multiplicité des sens dont elles sont chargées. Je parcours aujourd'hui une étendue où le vacarme et le silence s'entrechoquent – centre choc –, où le poème prend la forme de l'onde qui l'a mis en marche. Mieux, le poème s'éclipse devant ses conséquences. En d'autres termes : je m'oralise. (Luca 2001, xi-xii ; Luca 2018)

On retrouve ici une conception ésotérique que Ghérasim Luca déplie tout en la renversant : si secret il y a, il est moins dans la révélation d'un sens caché que dans la relance infinie du geste d'ouverture (ouverture du mot au mot et, dans les cubomanies, de l'image à l'image).

C'est à l'aune d'une telle démarche que l'on peut aborder certaines créations qui, sans s'annoncer explicitement comme telles, sont des recréations. Le texte « Comme un monologue à peine dirigé », publié dans l'ouvrage collectif *Qui vive ? Autour de Julien Gracq*, témoigne d'une pratique d'écriture qui est indissociable d'une expérience de lecture. Ce « monologue à peine dirigé » est tout entier conçu à partir de mots, de syntagmes, de propositions issus du roman *Un Beau ténébreux*, publié par Julien Gracq aux éditions José Corti en 1945. Comme le révèlent les états successifs des brouillons conservés au fonds Doucet, Ghérasim Luca a scrupuleusement relevé les expressions en italiques dans le roman de Gracq pour les restituer dans leur ordre d'apparition, sous forme de fragments. Le « poème » de Ghérasim Luca est ainsi une liste exhaustive des passages en italiques qui apparaissent dans le corps du roman. En somme, Ghérasim Luca « ouvre » le roman, le désagrègeant pour le ré-agréger, rassemblant des éléments liés par une sorte de secrète affinité. Ghérasim Luca lecteur de Julien Gracq invente un dispositif qui agit comme un révélateur, capable de faire surgir cette ligne fracturée qui court dans le texte originel.

Quoique l'échelle ne soit plus celle de la lettre, on retrouve un travail d'exploration qui procède par fragmentation et réagencement. S'invente un processus de recréation poétique inédit, qui investit la matière romanesque pour y découvrir des chemins de traverse ou, tout au moins, des réseaux souterrains. La tentative de mettre au jour l'énergie contenue dans les mots n'est d'ailleurs pas étrangère à Julien Gracq, qui revisite l'analogie assimilant le mot à un atome à la lumière des découvertes de la physique nucléaire dans un texte consacré aux italiques chez André Breton [14]. Dans *Un beau ténébreux*, le journal tenu par le personnage de Gérard (journal qui occupe toute la première partie du roman) fait état d'interrogations d'ordre tout à la fois chimique et alchimique :

Je suis convaincu que si je pouvais voir sous son vrai jour cette phrase, peut-être ce mot central, focal, qui m'échappe toujours et que pourtant me désignent, courant à travers la trame du style, certains orbes grandioses et concentriques comme d'un milan qui plane au-dessus d'une vaste étendue de campagnes – alors je sentirais changer ces pages dont le secret enseveli me bouleverse, et commencer le voyage sans retour de la révélation. Peut-être de nouvelles aimantations bouleverseraient-elles les constellations incertaines de ces caractères d'imprimerie tombés en pluie sur ces pages selon en définitive une série de hasards dont la contingence absolue ne peut d'aucune manière nous échapper – peut-être l'achèvement de l'œuvre, comme dans le Portrait ovale de Poe, entraînerait-il, qui sait ? mort d'homme. Qui peut savoir quelle puissance de conjuration recèle ce texte en filigrane, ce texte aimanté et invisible qui guide inconsciemment le poète à travers le clair-obscur déjà si hasardeux du langage écrit – et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique. (Gracq 1989 [1945], 146)

[14] « On pourrait dire, en tirant parti d'une analogie audacieuse des réalisations de la physique, que le mot, qui ne nous semblait habilité qu'à entrer inexorablement en *composition* à l'état d'atome inerte, dans des ensembles que réglait toujours plus ou moins lâchement le lien logique, – fixant tout à coup sur lui seul une attention quasi hypnotique – libère brusquement pour nous en gerbe, pulvérisant toutes ses attaches, l'énergie nucléaire insolite qu'il recelait à notre insu. C'est en prenant conscience entière de cette énergie latente en puissance dans le vocable, en libérant par des moyens inédits le noyau interne vivant de la croûte inerte agglutinée à la surface au sortir d'un abus de trop routinières manipulations, que Breton a pu parfaire l'originalité de sa phrase, qu'on pourrait caractériser doublement quant à sa structure [...] comme une sensibilisation de la syntaxe, quant à sa matière, comme une *énergétique du mot*. » (Gracq 1989 [1948], 303).

En bien des points, les considérations attribuées au narrateur dans cet extrait peuvent être mises en relation avec la pratique poétique de Ghérasim Luca telle qu'elle prend forme dans « Comme un monologue à peine dirigé ». Chez Ghérasim Luca, le surgissement du « texte magique » est conditionné par l'établissement d'une règle qui, quoique non formulée, possède un caractère contraignant (le relevé intègre seulement les mots en italiques, mais les intègre tous). Dans ce troublant dispositif, c'est bien la règle (par définition déterminée) qui permet une échappée hors du champ des déterminations. Par son caractère mécanique (qui n'est pas sans rappeler la mécanique cubomaniaque, laquelle procède par découpe des images en carrés rigoureusement égaux), la règle qui préside au morcellement du matériau romanesque rend possible une nouvelle combinaison. Le dispositif, en défaisant la structure, fait surgir un autre possible: il relève d'une dynamique non-œdipienne en ce qu'il instaure une circulation nouvelle dans l'œuvre. La recreation s'offre ainsi comme rencontre avec un texte: elle actualise un parcours singulier et déjoue les chemins habituels de construction du sens.

L'imaginaire du hasard dont j'ai tenté de tracer les contours et d'interroger les manifestations est indissociable, dans les pratiques poétiques et plastiques de Ghérasim Luca, d'un imaginaire des signes. Le poème, tout comme la cubomanie, se présente comme un lieu de fragmentation et de réagrégation de la matière. Tel qu'il apparaît dans ce mouvement de réagencement perpétuel, le hasard relève à la fois de l'imprévisible (comme dans le *clinamen*, la chute des corps échappe aux prévisions) et de l'indétermination (telle que la conçoit la physique quantique). Il est aussi lié à une conception ésotérique qui s'attache à faire surgir des rapports secrets: en ce sens, il est tout autant générateur que révélateur. Né dans un contexte surréaliste, cet imaginaire du hasard se déplace et se reconfigure au fil des rencontres. Dans le geste de recreation qui sous-tend les cubomanies et certaines productions poétiques, il acquiert une dimension intersubjective. Parce qu'il constitue une instance « tierce », il actualise un possible tout en le soustrayant au domaine du prédictible – et à celui de l'intention. Dans ces diverses manifestations, le hasard participe d'une démarche exploratoire: il n'offre pas tant un résultat qu'il n'ouvre la possibilité d'une relance indéfinie.

Bibliographie

- Arasse, D. (2008 [1992]). *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- Carlat, D. (1998). *Gherasim Luca l'intempestif*. Paris: José Corti.
- De Campos A., Pignatari D., De Campos H. (1963 [1958]). « Plan pilote pour la poésie concrète ». In *Les Lettres*, n°31.
- Decron, B. (dir.). (2008-2009). *Ghérasim Luca*, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, n° 110, Les Sables d'Olonne.
- Garnier P. (1968). *Spatialisme et poésie concrète*, Paris: Gallimard.
- Gracq, J. (1989 [1945]). *Un Beau ténébreux*. In *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Id. (1989 [1948]). *André Breton, Quelques aspects de l'écrivain*. In *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Greisch, J. « Atomisme » [en ligne]. In *Encyclopédie Universalis*.
- Karampagia, V. (2013). *Écriture et danse contemporaines. Une lecture de Gherasim Luca et de Dimitris Dimitriadis à l'épreuve du performatif*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.
- Luca, G. (1946). *Les Orgies des quantas. Trente-trois cubomanies non-œdipiennes*. Bucarest: Surréalisme.
- Id. (1947). *Amphitrite. Mouvements sur-thaumaturgiques et non-œdipiens*. Bucarest: Infra-noir.
- Id. (1967). *Apostroph'Apocalypse*. Paris: Grafica Uno. Avec quatorze eaux-fortes de Wifredo Lam en feuilles libres sous emboîtement.
- Id. (1976). *Paralipomènes*. Paris: Le Soleil Noir.
- Id. (1989). « Comme un monologue à peine dirigé ». In De Tonnac, J.-Ph. (dir.). *Qui vive? Autour de Julien Gracq*. Paris: José Corti.
- Id. (1991). *La Proie s'ombre*, Paris: José Corti.
- Id. (1999 [1973]). *Le Chant de la carpe*. Paris: José Corti.
- Id. (2001). *Héros-Limite* [1953], suivi de *Le Chant de la carpe* [1973] et de *Paralipomènes* [1976]. Paris: Gallimard.
- Id. (2008 [1964]). *Sept slogans ontophoniques*, Paris: José Corti.
- Id. (2018). *Je m'oralise*, Paris: José Corti.
- Luca, G. & Catti, M. (1998). *Non Œdipus X*. Rome: Le Parole gelate.
- Luca, G. & Trost, D. (2006 [1945]). « Dialectique de la dialectique ». In Pop, I.. *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*. Paris / Bucarest: Maurice Nadeau / Est-Samuel Tasted. Pages 255-271.
- Lucrèce. (1990 [Ier s. av. J.-C.]). *De Natura rerum. Tome I, Livres I–III*. Texte établi et traduit par Alfred Arnout. Paris: Les Belles Lettres.
- Marinetti, F. T. (1987 [1919]). *Les Mots en liberté futuristes*, préface de Giovanni Lista, Lausanne: L'Âge d'homme, coll. « Avant-garde ».
- Martin, S. (2018). *Ghérasim Luca, une voix inflammable*. Saint-Benoît-du-Sault: Tarabuste.
- Orlandi, S. (2016). « Il y a quelqu'un là-dedans ? Les cubomanies de Ghérasim Luca, une déconstruction du sujet moderne ». In Sylvie Jouanny et Philippe Weigel (dir.), *Les Intermittences du sujet. Écritures de soi et discontinu (1913-2013)*. Pages 323-332.
- Roux, C. (2007). *Danse(s) performative(s), enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*. Paris: L'Harmattan.

- Suchet, M. (2014). *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris: Classiques Garnier.
- Toma, I. (2012). *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être*. Paris: Honoré Champion.
- Tzara, T. (1975 [1924]). « Pour faire un poème dadaïste ». In *Sept manifestes dada* [1924], *Œuvres complètes, Tome 1 (1912-1924)*. Paris: Flammarion.
- Velter, A. (2001). « Préface » à *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et *Paralipomènes*. Paris: Gallimard.
- Wit, S. (2019). *Romans du hasard : Italo Calvino, Julio Cortazar, Philip K. Dick, Marc Saporta*. Rennes: Presses universitaires de Rennes

Alea.

Anno 8
Marzo 2021
ISSN: 2385-1945

Pratiche artistiche e modi di soggettivazione

Philosophy
Kitchen #14

Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea

Rivista scientifica semestrale, soggetta agli standard internazionali di *double blind peer review*

Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino
redazione@philosophykitchen.com
ISSN: 2385-1945

www.philosophykitchen.com
www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen

Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore
Alberto Giustiniano — Caporedattore
Mauro Balestreri
Veronica Cavedagna
Carlo Deregibus
Benoît Monginot
Giulio Piatti
Claudio Tarditi

Collaboratori

Danilo Zagaria — Ufficio Stampa
Fabio Oddone — Webmaster
Sara Zagaria — Traduzioni

Comitato Scientifico

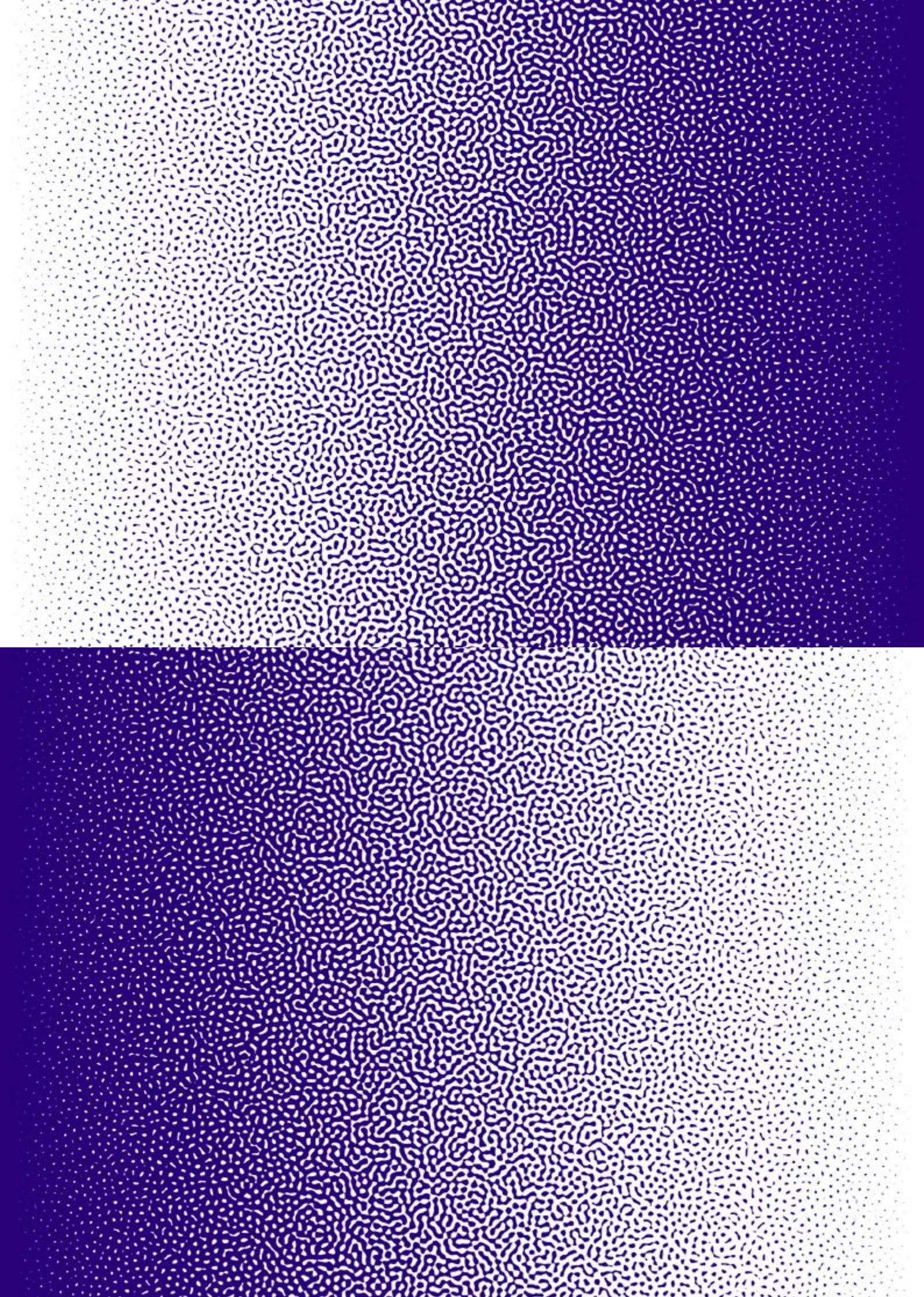
Luciano Boi (EHESS -École des hautes études
en sciences sociales)
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)
Raimondo Cubeddu (Università di Pisa)
Gianluca Cuzzo (Università degli Studi di Torino)
Massimo Ferrari (Università degli Studi di Torino)
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino)
Gert-Jan van der Heiden (Radboud Universiteit)
Pierre Montebello (Université de Toulouse II – Le Mirail)
Gaetano Rametta (Università degli Studi di Padova)
Rocco Ronchi (Università degli Studi dell'Aquila)
Barry Smith (University at Buffalo)
Achille Varzi (Columbia University)
Cary Wolfe (Rice University)

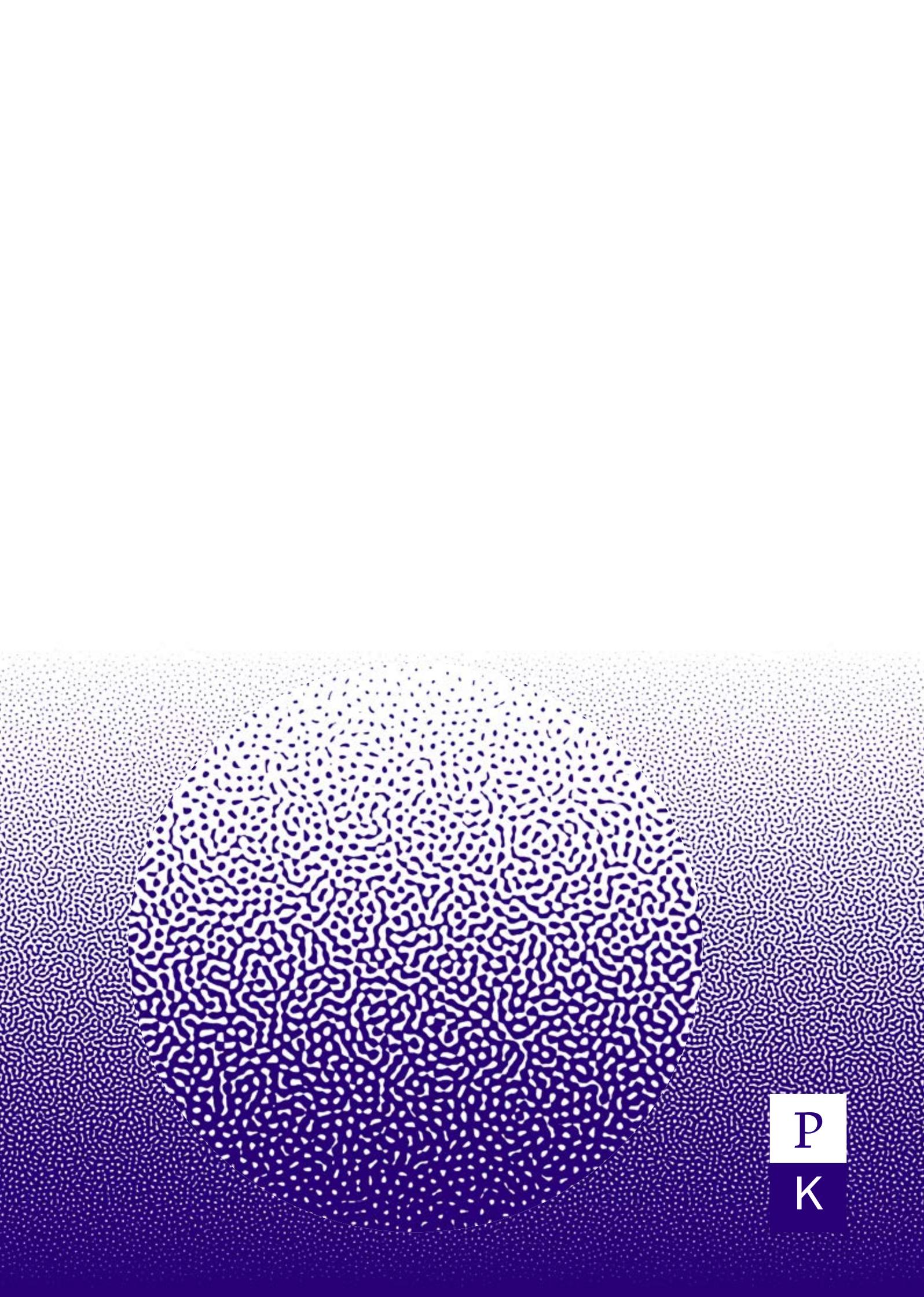
Progetto grafico PK14

Gabriele Fumero (Studio 23.56)

Il retino stocastico, o a modulazione di frequenza, è un particolare sistema di retinatura dell'immagine che non considera la variazione di dimensione dei punti di stampa. Per riprodurre un originale a tono continuo esso impiega una distribuzione casuale dei punti, che mantengono la medesima dimensione.







P
K