

La poésie de Gherasim Luca :
un savoir-faire avec le littoral de lalangue

Je voudrais d'abord remercier vivement Virginia de m'avoir proposé cet après-midi sur Ghérasim Luca. J'ai été tout de suite emballée par ce projet de faire partager aux collègues cette poésie qui mérite notre attention dans la mesure où s'y déploie un certain « savoir-faire avec lalangue »¹ dont Lacan parle dans l'Étourdit (avec *lalangue* écrite en un seul mot comme vous le savez).

Etourdissement, tournoiement, c'est ce qui ne manque pas de se produire avec le dire de la poésie de GL que nous venons d'entendre.

Pour ma part j'ai découvert sa poésie, grâce à un ami qui m'avait envoyé un extrait de ce film de Raoul Sangla, et cet extrait c'était le poème « Passionnément » par lequel le film se termine. J'ai donc d'abord rencontré cette poésie par sa vocalisation, sa profération, sa jaculation par Luca lui-même. Et ça n'est que dans un second temps que je l'ai lue. Je souligne cela (mais je vais y revenir au cours de mon propos), car il me semble que sa poésie se joue de cet écart entre écriture et sonorisation, et de ce qui tombe et émerge à la fois dans cet écart, dans ce passage de l'une à l'autre, à savoir la lettre.

C'est en cela qu'en effet la poésie de GL me paraissait une voie/voix formidable pour aborder la question de la lettre, et qu'il y avait là, dans cette poésie, quelque chose qui pouvait nous enseigner sur la fonction incontournable de la lettre en jeu dans l'inconscient.

¹ L'Étourdit, éd. Seuil, p490

Donc comme je vous le disais, il m'est apparu d'emblée que cette poésie, dans sa chair sonore, si je puis dire, relevait d'un certain « savoir-faire avec lalangue » qui ne pouvait qu'être éclairant pour la praxis de ceux qui s'intéressent à *l'insu que sait de l'une bévue*. Et si je reprends ici cette formulation tardive de Lacan de l'inconscient, c'est qu'elle témoigne du savoir-faire propre à Lacan pour faire entendre ce qu'il y a de savoir à notre insu à partir de la matière sonore d'une langue (l'homophonie) mais aussi bien dans le passage d'une langue à l'autre, ou encore dans le passage de l'oral à l'écrit, et vice versa.

J'en profite pour signaler que Lacan a fait partie du public venu écouter les lectures de GL. Il me plaît dès lors d'imaginer que sa rencontre avec la poésie de GL n'a pu que l'encourager à être « poetassé », comme en témoigne nombre de ses trouvailles langagières (l'insu que..., lalangue, disque-ourcourant, parlêtre, j'ouis sens, etc...)

En effet ce savoir-faire, à l'œuvre dans la poésie de GL, relève l'espoir que mettait Lacan dans cette écriture de *lalangue* « de ferrer elle, *lalangue*, ce qui équivoque avec faire réel »².

Et il me semble assez net que la poésie de GL à écouter ou à lire, mais surtout dans le déplacement de l'un à l'autre, ferre le réel avec le tangage de sa langue (pour reprendre le titre d'un de ses poèmes : le tangage de ma langue).

Ferrer elle : à entendre aussi bien comme ce qui vient faire mordre le réel qu'il y a dans une langue, que comme ce qui apprivoise, voire domestique ce réel (ce qu'on a fait avec les chevaux en les ferrant).

Mais aussi Faire réel : à savoir produire un effet de réel.

Ce que je voudrais vous faire remarquer, c'est que ce n'est pas avec sa langue maternelle qu'il va donner *réson* (comme l'écrit Francis Ponge), qu'il va faire résonner ce que *lalangue* ferre de réel mais ce sera avec la langue française, cette langue qu'il va adopter, choisir, très rapidement puisqu'il va déjà en Roumanie écrire en français (le français étant une langue de prédilection parmi les milieux lettrés roumains de son époque)

² *L'insu que sait de l'une bévue s'aile la moure*, éd. ALI, p114

Cette langue maternelle dont il s'est dépris, il n'est pas certain que ce soit d'ailleurs le roumain, mais probablement le yiddish. Luca est né en 1913 dans une famille juive de Bucarest sous le nom de Salman Locker.

Donc ce n'est pas anodin que ce soit en passant d'une langue à l'autre, dans le dessaisissement de sa langue maternelle, que ce poète nous fasse tanguer dans ce qui, pour un certain nombre d'entre nous, est notre langue maternelle.

Lacan dit qu'« on ne peut parler d'une langue que dans une autre langue » (l'insu). Ici, avec le travail d'enferreur qu'opère Luca sur une langue qui n'est pas la sienne au départ, est-ce qu'on peut dire que c'est justement à partir d'un lieu Autre qu'il parvient à faire entendre quelque chose de comment nous sommes pris dans la langue. Ou dit autrement est-ce que ce n'est pas de sa position d'extranéité, d'« étranjuif » (comme il a pu se qualifier), qu'il peut particulièrement nous faire entendre l'Autre à l'œuvre dans la langue, puisqu'après tout c'est toujours de l'Autre que nous recevons ce qui va nous être le plus intime, la langue donc.

Je disais « travail d'enferreur » car ce n'est pas sans exercer une certaine violence sur la langue dans cette façon de la déchirer : « j'écris et je crie dans ma langue déchirante » (héros-limite). Cette métaphore de la déchirure m'apparaît vraiment très ajustée pour qualifier son savoir-faire : il met en pièces la matière sonore, les mots, et recompose cette matière de telle façon à faire entendre ce qu'elle recélait d'autre, d'autres mots. Et c'est en cela qu'il fait entendre un signifiant, un nouveau signifiant (à entendre comme Rimbaud a pu dire : « un nouvel amour »). Ce qui est intéressant c'est qu'il opérera de cette façon avec l'image, ce qu'il a appelé les Cubomanies : travail de mise en pièces de reproduction photographique de chef d'œuvre, qu'il va donc recomposer autrement et faire advenir à notre regard une autre vision, une autre lecture, l'insu, je dirais, de ce que porte le tableau.

Mais revenons à ce qui nous intéresse ici : la langue, et cette violence faite à la langue est, à mon sens, moins celle de la lame tranchante que celui du flux et du reflux des vagues dessinant inlassablement, inexorablement, un littoral.

Aussi cette poésie de GL est à situer, me semble-t-il, dans cette autre topologie du langage que Lacan va amener avec le littoral. Ce n'est pas une topologie de la frontière celle qui découpe un espace à partir d'une ligne de démarcation, créant deux espaces se faisant face ; mais ce serait plutôt une topologie des bords, des bords travaillés, dessinés, redessinés perpétuellement par ce mouvement répétitif de heurt, de ressac des vagues de telle façon que la limite séparant des espaces hétérogènes s'en trouve malmenée dans sa définition. (D'ailleurs une des définitions géophysiques du littoral que j'ai trouvée implique trois dimensions, à savoir que le littoral est cette zone de contact entre hydrosphère, atmosphère et lithosphère.)

Alors Gilles Deleuze, qui s'est passionné pour la poésie de GH a employé le terme de « bégaiement » pour désigner ce mouvement de heurt que porte la répétition que l'on a entendu de façon exemplaire dans ce poème « Passionnément ». Mais je dois dire que ce terme ne me paraît pas approprié pour qualifier ce que fait Luca avec la langue. Il s'agirait plutôt d'une mise en scène vocale d'une répétition qui, loin d'achopper sur le même, nous fait précipiter vers un autre signifiant par la substitution d'une lettre à une autre.

C'est par le jeu de cette substitution, que le poème nous fait passer du *pas* (du début du poème) au *passionnément* (de la fin), nous fait réaliser cette traversée du signifiant de la négation à celui de la déclaration d'amour.

Je reprends là un court passage de ce poème (bon je ne vais pas pouvoir le jaculer comme GL...)

« passepasse passi le sur le

le pas le passi passi passi pissez sur

le pape sur papa sur le sur la sur

la pipe du papa du pape pissez en masse »

Etourdissant tour de passe-passe avec le phonème « pa », glissade phonématique qui sonne comme une lallation avec la jubilation qui s'en produit (dans le circuit entre lallation et le mamanais). Marie-Charlotte Cadeau parlait dans nos échanges de « balbutiement ». Et en effet on retrouve une certaine pulsation et vibration du balbutiement.

Il y a donc là quelque chose qui s'apparente à la jubilation de l'infans qui joue avec la matière sonore qu'il rencontre : souvent avec les premiers phonèmes redoublés que sont le « pa » et le « ma » (ce « ma » pivot du poème « Autodétermination » avec la manière de maman). Mais au sein de cette jubilation infantile ne s'éprouve-t-il pas également une autre jouissance, portée par la voix de GL : une jouissance du malaise, celui du déséquilibre , cette jouissance provoquée par ce tangage de sa langue comme il le dit lui-même ?

C'est intéressant ce terme de tangage : il est très précis dans la marine car le tangage suppose au navire un axe transversal passant par un centre de gravité à partir de quoi s'opère « ce mouvement d'oscillation d'un navire, qui sous l'effet des vagues, balance alternativement de l'avant vers l'arrière et de l'arrière vers l'avant »³.

Et en effet, ce poème provoque cette sensation de tangage incessant où la répétition phonématique en arrière se résout dans une précipitation en avant d'un nouveau signifiant, mais non sans produire dans ce passage un effet de sens. Donc tangage plutôt que désarrimage, comme on peut le trouver dans la crise maniaque.

Quand je dis « effet de sens », concernant ce poème « Passionnément » , on peut y entendre non seulement un effet de subversion à l'endroit de l'ordre paternel (pissez sur le pape le papa) mais aussi un effet de dévoilement de ce rat qui court, celui des passions dévorantes qui ont dominé les masses, miné les nations. Le poème a été écrit en 1947.

Mais ces effets de sens n'adviennent ici que par ce ressac, cette pulsation phonématoire (je me permets ce néologisme) où se découvre ce qu'il y a de littoral dans le littéral.

³ Dictionnaire de l'Académie française

Pour continuer à avancer sur ce point précisément, je vous propose le début de son poème « La parole »⁴ (qui n'est pas dans le film) :

« dans le désordre de l'ex-précis

On passe la parole à l'acte

Beau comme

Beau bé bi ba boue

Laid le li la loup »

Alors nous voilà ici plongés dans des souvenirs d'apprentissage de la lecture, celle dite syllabique, qui décline à partir d'une lettre les différentes possibilités de phonétiser, de sonoriser cette lettre, et par là l'isole dans son écriture même.

On ne peut qu'être sensible aux différentes façons de procéder de GL pour nous restituer le signifiant :

1) une première façon : à partir de l'association signifiante : ici beau renvoie à laid (comme petit renvoie à grand, etc. l'opposition des signifiants comme une des possibilités de renvoi d'un signifiant à un autre, et qu'il n'est pas rare de voir à l'œuvre dans les impasses névrotiques, et je pense particulièrement à ce qui peut se jouer dans le complexe fraternel).

Cette première façon m'a fait également penser à ce passage du dialogue entre Socrate et Diotime dans le Banquet que reprenait Virginia dans le commentaire de la leçon 9 :

Socrate demande à Diotime *si l'amour n'est pas beau, c'est qu'il est laid ?* Et Diotime de lui répondre : *pourquoi tout ce qui n'est pas beau, serait-il laid ?* Réponse qui implique une sortie de la logique binaire et suppose dès lors l'intervention d'un élément tiers.

Alors une question : cet élément tiers pourrait-il être situé au niveau de la lettre ?

⁴ In *Parapolimènes*, éd. José Corti.

2) En tout cas, GL met en œuvre une deuxième façon : celle à partir d'une chaîne littérale continue (bo bé bi ba bou) dont un signifiant est extrait (beau) et qu'un autre signifiant vient interrompre/arrêter (boue). Il y a là dans le procédé de GL de passer la parole à l'acte poétique, tout un jeu qui se joue de l'écart entre oralité et écriture, entre auditeur et lecteur, entre phonème et graphème.

C'est bien dans cet écart que circule la lettre en tant qu'elle vient à tomber d'une manière ou d'une autre et c'est de cette chute qu'advient le signifiant :

- le son [o] à entendre du graphème *eau* dans *beau* ou le son [é] de *aid* dans *laid* nécessite de perdre la sonorisation des trois lettres qui composent le graphème.
- Ou aussi bien c'est la mutité, l'absence sonore de la lettre qui fait de sa présence tracée la marque du signifiant (le e à boue ; le p à loup).

Dans les deux cas, il me semble que cette écriture poétique nous renvoie à ce temps subjectif où se réalise la perte d'une certaine jouissance du son (pur non-sens) pour passer à celle du sens, porté par un signifiant.

Lacan affirmait dans La Troisième « qu'il n'y a pas de lettre sans de la langue, c'est même le problème, comment est-ce que la langue, ça peut se précipiter dans la lettre ? » (p72).

Est-ce que cela ne se réalise pas justement (et c'est une deuxième question) par cette perte de jouissance que la lettre vient commémorer? Aussi la poésie, telle que GL la fabrique, ne serait-elle pas cette commémoration en acte où la jouissance qu'elle produit se fait sur fond de cette perte primordiale ?

En tout cas, dans nombre des poèmes de GL, la lettre est ce qui permet un glissement métonymique mais qui se passe de l'imaginaire à l'œuvre dans la représentation (comme dans le classique « les dix voiles » pour rester dans la métaphore maritime). Il s'agit plutôt avec *sa langue déchirante* d'une mise en présence de l'absence de sens de telle façon qu'elle produit un effet de sens. Un effet de sens qui est aussi un effet de réel. Dans La Troisième, encore une fois, Lacan dit que « Le réel n'est pas le monde. Il n'y a aucun espoir d'atteindre le réel par la représentation ». Effectivement, la poésie de Luca n'est pas animée par cet espoir : elle acte le fait que « la lettre, c'est uniquement à partir de là que nous avons accès au réel » (Troisième 85) mais non sans provoquer une sensation de malaise, de vertige, d'angoisse peut-être. Assurément, cette poésie nous tient un peu trop près au bord de ce réel dans cette « manière de s'asseoir sans chaise » (« Autodétermination »⁵) ; comme il le dit dans un texte plus ancien (« L'inventeur de l'amour »):

« Comme le funambule

suspendu à son ombrelle

je m'accroche à mon déséquilibre »⁶

Mais ce n'est pas le seul effet que provoque cette écriture poétique, il y a aussi une érotisation de *la langue*. On l'a entendu avec le poème « Prendre corps » où le procédé de Luca fait un sort à la grammaire sans sortir de la structure fondamentale : les places sont toujours là, sauf qu'il introduit à la place occupée par le verbe tantôt un substantif, un adjectif ou aussi bien un adverbe voire un nom propre.

Dans un autre poème « L'écho du corps »⁷, on retrouve de nouveau cette littoralisation où passe de signifiant en signifiant le furet de la lettre, qui rend à jamais insaisissable le réel.

Je vous lis un court extrait :

« Entre le do de ton dos et le la de ta langue

⁵ In *Héros-limite*, éd. José Corti.

⁶ In *L'inventeur de l'amour, suivi de La Mort morte*, éd. José Corti.

⁷ In *Héros-limite*, éd. José Corti.

Entre les raies de ta rétine et le riz de ton iris

Entre le thé de ta tête et les verres de tes vertèbres

Entre le vent de ton ventre et les nuages de ton nu

(...)»

Et ce poème va s'achever sur cet ombilic : « Du nombril de ton ombre »

Une fois encore on saisit combien cette poésie, quand bien même elle est prononcée et entendue, elle demande à être lue (dans ce moment même d'être entendue) car c'est par l'écrit que vient se déposer une lettre qui ne s'entend pas (dos, thé), une lettre d'autant plus efficiente qu'elle disparaît au moment de la vocalisation du signifiant. C'est dans cet écart entre le lit (de la lecture) et l'oral, dans ce littoral que se fait, au fur et à mesure du poème, l'écho du corps de l'Autre, lu, déchiffré, rechapitré autrement. Un corps qui se tient dans ce tangage, cette oscillation entre son érotisation et son réel.

Alors je terminerai par le titre du film qui est le titre d'un de ses poèmes mais qui en tant que tel est absent du film : « comment s'en sortir sans sortir ? »⁸

Alors comment on s'en sort d'après celui qui cherchera à œuvrer à sortir de l'erre, l'aire d'Œdipe (sortie programmatique, annoncée dans le manifeste Non-Œdipe écrit pendant la période roumaine surréaliste) ? et en effet cela nous concerne au premier chef : comment s'en sortir du symptôme oedipien, des impasses névrotiques sans sortir de la structure, de ce qui fait tenir la structure à 3 dit-mansions du parlêtre ?

Alors voici la réponse de GL :

« On s'en sort par lapsus linguae

Par lapsus vitae ... »

On s'en sort donc par ce lapsus, qui en latin vient de labor : couler, s'écouler, glisser, tomber (s'y entend donc quelque chose de la pulsion aussi bien de la chute).

⁸ In *Paralipomènes*, éd. José Corti

On s'en sort donc par le faux pas, le trébuchement, la chute, l'erreur. Là où ça échoue dans sa vie (lapsus vitae), là où une lettre vient à échouer par glissement d'une lettre à l'autre (lapsus linguae).

Bref on s'en sort :

« En pure perte

Sur la voie **a**-puissante

(Z)Eros parla

De sa voix **a**-puissante ».

Alors que reste-t-il de ce poisson ferré par la langue déchirante de GL, ce « poisson sans poids ni son / dans l'eau sans voyelle » comme il le dit dans la suite de ce poème ? Que reste-il sinon cette arête du **a** (aussi bien objet que lettre) cet a-puissant : puissant en ce qu'il vient causer, et fait causer notre désir (Eros parla), mais pas tout puissant à combler cet insoutenable trou qu'il ne peut que border (Zéro parla).

Voilà je m'en tiendrais là pour aujourd'hui sur ce savoir-faire poétique qui nous rend la lettre moins insue, et nous encourage à rendre l'acte psychanalytique un peu plus « poâtassé », en tout cas à mieux naviguer, avec nos patients, sur le littoral.