Motifs
ISSN : 2726-0399

8 | 2024
Re-présentation(s)

Livre-objet et performances : expériences intermédiales dans *Le Chant de la carpe* de Ghérasim Luca et *Comment s'en sortir sans sortir* réalisé par Raoul Sangla

Pauline Khalifa

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1105

DOI : 10.56078/motifs.1105

Référence électronique
Pauline Khalifa, « Livre-objet et performances : expériences intermédiales dans *Le Chant de la carpe* de Ghérasim Luca et *Comment s'en sortir sans sortir* réalisé par Raoul Sangla », *Motifs* [En ligne], 8 | 2024, mis en ligne le 01 décembre 2024, consulté le 26 septembre 2026. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1105

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

Livre-objet et performances : expériences intermédiales dans *Le Chant de la carpe* de Ghérasim Luca et *Comment s'en sortir sans sortir* réalisé par Raoul Sangla

Pauline Khalifa

PLAN

Le livre-objet de Kowalski, Luca et Di Dio : livre ou objet transfuge ?
Énonciation éditoriale et co-créativité aux Éditions Le Soleil Noir
Le livre-objet comme kaléidoscope et iconothèque détournée
Comment s'en sortir sans sortir de Ghérasim Luca et Raoul Sangla : un dialogue intermédial exemplaire
Comment s'en sortir sans sortir (1989) : corps et voix à l'écran
Deux poèmes graphiques
Conclusion

TEXTE

1 Théorisée par Dick Higgins[1], l'intermédialité désigne ce moment historique et esthétique dans lequel se jouent le décloisonnement des arts et la mise à mal des catégories génériques. Éric Méchoulan[2] s'attache à la désigner comme ce qui se joue entre les médias ; l'accent est alors mis sur l'échange, les supports, les caractéristiques et qualités des objets concernés, qui ne sauraient se réduire à un seul paradigme, qu'il soit textuel, visuel, ou encore plastique[3]. Le télescopage est permanent et fait de l'œuvre transfuge un passage. Sémantiquement, plusieurs notions se greffent ainsi à l'intermédialité : l'intersémioticité et l'interdiscursivité[4] sont, dans cette perspective, envisageables, la première considérant le dialogue entre deux systèmes sémiotiques et la seconde entre deux discours. La transmédialité a trait aux objets en mouvement, de plus en plus complexes, susceptibles de réinterroger autant leur nature que le statut de leur créateur. Cette porosité ne rend pas l'analyse évidente au sein de ce maillage.

2 Ghérasim Luca (1913-1994) est l'un des poètes les plus représentatifs de ces expérimentations. « Funambule apatride[5] », Ghérasim Luca est sur le fil du rasoir : délaisser sa langue natale pour la langue française, quitter la Roumanie pour rejoindre Israël, puis la France, être menacé d'expulsion et enfin incarner ces vacillations de soi, multiples et vertigineuses, au cœur de sa poésie et de son existence, histoires contrecarrant une identité omnipotente dans et par le langage au profit de la déterritorialisation[6] comme perte de repères. Glissant du langage au corps sans cesse entremêlés, les récitals de Luca donnent à entendre une voix dans et hors du tissu textuel, dans un entre-deux permanent, exploitant les interstices et les potentialités des médias audiovisuels (vinyles, enregistrements, télévision). Exubérant et rhizomique, le sujet en crise, porté à bras le corps par le poète, joue de la réversibilité de la langue : « il la fait *délirer*[7]. » Entre le sentiment éprouvé par le locuteur de se sentir étranger à sa propre langue et le travail incessant de recréation tant du signifiant que du signifié, Ghérasim Luca est l'incarnation de la fragmentation : la performance donne alors l'illusion de son unité, toutefois ne favoriserait-elle pas sa dispersion ?

3 Du livre-objet de Piotr Kowalski pour *Le Chant de la carpe* paru aux Éditions Le Soleil Noir en 1973, en passant par le récital télévisuel *Comment s'en sortir sans sortir* réalisé par Raoul Sangla en 1988, le récital de Luca est traversé par cette même inflexion : le refus de fixer une unique forme, tolérer une subjectivité mouvante au gré des supports. Le récital est marqué par la présence du corps-langage de l'interprète sa présentation immédiate et différée. En ce sens, la scène « *resémantise*[8] » la poésie dans un « espace de "figuralités ontologiques[9]" ». Au souci de la représentation du texte, de sa retranscription fidèle ou traîtresse, s'adjoint la conscience d'un « métissage médiologique[10] ». En effet, *Le Chant de la carpe* ne dévoile pas d'indices ni de signes indiquant en germe une performance imaginée en amont : l'œuvre donne l'impression de « s'[être] *détachée*[11] », douée de la voix d'une « non-personne[12] ». C'est sans doute grâce au récital, en tant qu'expérience-limite, que l'on redonnerait au texte son incarnation, sa voix, sa tessiture.

4 Dans une perspective intermédiale et intersémiotique, nous traiterons des procédés de transubjectivation[13] présents dans la poésie de Luca, rendus visibles par trois supports : le texte du *Chant de la carpe*,

son livre-objet et enfin le récital télévisuel. À mi-chemin entre l'œuvre d'art et le livre bibliophilique, le livre-objet donne lieu à une performance hybride, attestant d'un rapport privilégié entre le textuel, le visuel et l'auditif. Ce décloisonnement engendre une réflexion sur le brouillage générique présent dans la poésie de Luca ; cette expérience hors cadre opère un déplacement de la littérature en dehors de celle-ci, au profit de la nécessaire redéfinition de son objet, de son lieu et de sa réalisation. *LeChant de la carpe* et le récital télévisuel *a posteriori* révèlent des écarts significatifs qui participent de la création de subjectivités plurielles assumées aussi bien par une pratique co-créative qu'individuelle, interrogeant ainsi le rôle de l'interprète et son rapport intime avec sa pratique poétique.

Le livre-objet de Kowalski, Luca et Di Dio : livre ou objet transfuge ?

Énonciation éditoriale et co-créativité aux Éditions Le Soleil Noir

5 Créées par François Di Dio, initialement sous la forme d'une collection au sein des Presses du Livre Français (1948-1953), les Éditions du Soleil Noir (1960-1983) ont publié de nombreux ouvrages poétiques « New Age », de la « Beat Generation » et surréalistes, devenant le creuset de relations co-créatives. En ce sens, aborder le livre-objet du Soleil Noir, dont celui de Ghérasim Luca et de Piotr Kowalski, nécessite de faire d'abord un sort à la manière dont l'éditeur, les artistes et les écrivains prennent part à cette aventure collective.

6 Quand on s'interroge sur la collaboration, distinguer synthétiquement les trois notions qui y sont relatives, à savoir la co-création, la co-auctorialité et l'inter-créativité, est un prérequis. La co-auctorialité fait valoir le partage par deux créateurs, voire plus, de la responsabilité commune de la propriété artistique et intellectuelle. Cette appartenance, cependant, ne saurait être réduite à un paradigme textuel. La co-création convoque en effet le dialogue entre plusieurs participants grâce à des modes d'expression dissemblables :

peinture, écriture, sculpture, dessin, etc. Enfin, l'inter-créativité désigne l'échange entre les modalités esthétiques employées pour une production. Délestée d'une quelconque hiérarchie texte-image, la co-auctorialité engloberait ces niveaux définitionnels, aussi nombreuses sont les pratiques et les conceptions de la création. Ainsi, des écarts féconds ponctuent cette *praxis* auctoriale : le glissement du paradigme littéraire au paradigme plastique mérite d'être relevé, puisqu'il s'agit de replacer celui-ci dans le débat intersémiotique. Théorisée par Emmanuël Souchier[14], l'énonciation éditoriale rejoue ainsi ce principe de médiation en redonnant à l'éditeur son pouvoir décisionnaire, son auctorialité, s'extirpant alors de l'ombre de l'auteur. L'éditeur devient un créateur à part entière, aux côtés des autres acteurs de l'écosystème éditorial, le personnel littéraire[15], conciliés dans une création collaborative.

7 L'éditeur François Di Dio est extrêmement attentif à la co-création et à l'autonomie de tout un chacun au Soleil Noir. L'atelier Duval devient un laboratoire d'expérimentation pour l'éditeur et pour les artistes : sont réalisés les maquettes et les livres-objets, autorisant le déploiement de la subjectivité des écrivains et artistes, engagés dans le processus de création. Deux lieux sont symboliques et primordiaux dans la vie de la maison d'édition : l'appartement des Di Dio, situé rue Notre-Dame-de-Lorette à Paris, dans lequel se déroulaient les dîners, organisés par Nicole Ménant, la femme de l'éditeur, ainsi que des séances de travail et de conception avec les auteurs et les artistes ; enfin, le domicile de l'éditeur à Stromboli, hameau de convivialité et d'échanges, propice à la collaboration artistique. Il s'agit véritablement de cultiver amitié et réciprocité avec ses auteurs et artistes, en créant ses propres règles du jeu et ses valeurs au sein et en marge du champ littéraire et éditorial : des relations intersubjectives qui prennent la mesure de la différence et de la complexité de l'autre, de ses particularités, de son rythme et de l'imprévisibilité de la création qui en découle. Ces œuvres bibliophiliques au Soleil Noir sont souvent mineures au regard de l'importante production des plasticiens, que ces derniers soient pleinement reconnus par le marché artistique qu'à sa marge.

8 Le livre-objet de Piotr Kowalski publié au Soleil Noir s'inscrit pleinement dans la continuité de ses recherches sur l'ionisation du gaz entreprises jusqu'en 1970 sous l'égide de Claude Givaudan[16]. En 1966,

le sculpteur crée *Sisyphe géomètre*, son premier livre-objet avec Luca, présentant des pièces de verre contenant un gaz qui les éclaire grâce au contact avec le champ électromagnétique présent à la base des volumes. Les cinq formes en verre, respectivement un cône, un cylindre, un cube, une sphère et une pyramide, correspondent aux cinq poèmes déclamés par Ghérasim Luca lorsque le dispositif est activé : « Konos », « Kulindros », « Kubos », « Sphaira » et « Puramis Idos ». Le signe graphique et la voix du poète invoquent dans l'espace les figures géométriques, au service de leur matérialisation. Les poèmes sont également imprimés et lisibles sur les plaques transparentes à l'arrière de la sculpture ; il est tout autant possible d'interrompre leur lecture en éteignant l'appareil, que de la relancer, au bon vouloir de l'auditeur. Une seconde expérience est initiée en 1973 pour *LeChant de la carpe* : Kowalski réalise le livre-objet de série A et B, ainsi que les illustrations de la couverture du recueil, exposant un sonogramme de Luca, retranscription visuelle de la voix du poète. On y trouve également un disque translucide sur lequel le poète récite « Quart de culture métaphysique ».

9 Au regard des différentes collaborations entreprises par Ghérasim Luca, attestées par les trois dessins réalisés par Jacques Hérold pour *Héros-Limite* en 1953 au Soleil Noir, les gravures de Dorothea Tanning, Victor Brauner, Jacques Hérold, Wifredo Lam, Roberto Matta, Max Ernst et Jean Arp, accompagnant *L'Extrême-occidentale* en 1961 aux Éditions Meyer, ou encore les quatorze eaux-fortes de Wifredo Lam pour *Apostroph'Apocalypse* en 1967 pour les Éditions Giorgio Upiglio, le livre-objet du *Chant de la carpe* est loin d'être un apax. Il entre pleinement en résonance avec les questionnements plastiques et intermédiaux du poète. Les livres-objets[17] de Piotr Kowalski ne sauraient être évacués de sa trajectoire de sculpteur : ils sont partie prenante de ses préoccupations partagées par Di Dio et Luca. Par nature déroutant et refusant une taxinomie rigide, le livre-objet du Soleil Noir reflète les enjeux de Luca : le souci d'un contour ontologique fuyant et la fluidité créative tant désirée par le poète.

Le livre-objet comme kaléidoscope et iconothèque détournée

10 Évincé de la catégorie des livres d'artistes, des livres de dialogue et des livres illustrés [18], le livre-objet semble appartenir à un entre-deux, relevant davantage de la sculpture artistique que d'un livre. Il semble fréquemment disqualifié de la catégorie livresque : il ne contient pas de pages lisibles, dans un ordre continu, critère pour définir le codex. Cette exclusion au sein de l'histoire du livre est récurrente et tend à ignorer la nécessaire circonscription de la spécificité du livre-objet. En effet, ses critères définitionnels sont calqués en négatif :

> Dans le livre-objet, comme son nom l'indique, le livre se subordonne à l'objet, objet en forme de livre ou réalisé sur le thème du livre, apte à revêtir de ce fait les présentations les plus diverses [...]. Ces œuvres en principe uniques ou, comme des sculptures, destinées à n'être exécutées qu'à un petit nombre d'exemplaires, sont des objets à regarder et à toucher plutôt qu'à lire [19] [...].

11 Anne Moeglin-Delcroix dépeint globalement cet objet d'étude par sa sensualité exacerbée et privilégie la vue et le toucher, au détriment de la conciliation du textuel et du visuel. Le livre-objet est révélateur d'un tournant dans l'art contemporain que la théoricienne décrit en ces termes :

> Le caractère d'objets lisses et chics de la plupart de ces multiples fabriqués avec des matériaux modernes mais précieux confirme cette collusion de l'art et de l'industrie. Les livres-objets des éditions du Soleil Noir de François Di Dio, de la même époque, participent de cette assomption d'un art industrialisé, spectaculaire et aseptisé [20].

12 Elle emprunte ensuite l'argument de René Block qui fait du livre-objet un objet décoratif, voire de divertissement ; contrairement à sa proposition, le multiple et l'hétérogénéité, comme catégories esthétiques, sont pleinement revendiqués par l'éditeur, Di Dio, refusant de s'infléchir sur un art industrialisé qui serait, par essence, dévitalisé. Adressés aux bibliophiles, les nombreux livres-objets symbolisent la contestation de l'idéologie productiviste, fondée sur l'industrialisation de l'œuvre d'art et de la spéculation mercantile, au souci d'un art

démocratique. Le projet du Soleil Noir se veut poétique et dans une certaine mesure politique, s'inscrit dans le sillage mallarméen, se départ de la futilité décrite par la société du spectacle de Guy Debord.

13 En digne héritier du surréalisme et du hasard objectif, le livre-objet exploite les écarts et le plaisir de l'imprévisibilité issue des rencontres intersémiotiques : objet transfuge, il suscite et crée la performance. Iconothèque détournée [21] et kaléidoscope, il donne à voir des images démultipliées grâce à des mécanismes [22] savamment orchestrés. Si l'iconothèque est définie comme une bibliothèque d'images, envisager le livre-objet comme iconothèque détournée, c'est faire cas de sa propension à créer et à faire image, de la même manière qu'il est théâtre miniature : en mesure de donner lieu à des représentations. Il est pensé alors autant comme foyer de représentations que représentation de représentations. Considéré isolément et en série, chaque livre-objet participe ainsi de la constitution d'un répertoire d'images, d'une collection matérielle et imaginaire. Cependant, il serait réducteur d'en faire strictement une iconothèque : en ce sens, le livre-objet rejoindrait dans une certaine mesure le kaléidoscope en ce qu'il induit le mouvement, les dynamiques de représentations, donnant à voir des jeux optiques de perspectives et de perceptions en 2D, 3D, voire 4D.

14 Pour financer sa maison d'édition et ses productions ambitieuses, François Di Dio réalise trois versions du *Chant de la carpe* correspondant à trois profils sociologiques de son lectorat : une série A [23] avec le livre-objet de Kowalski, une série B (« Club ») avec une sculpture en altuglas gravée sur ses deux faces par l'artiste, avec numérotation et signature de celui-ci, de l'éditeur et du poète en plus de l'exemplaire sur offset sirène ; enfin l'exemplaire courant sur papier offset [24]. Les œuvres d'art des deux premières séries sont accompagnées de l'enregistrement sur un disque translucide du poème « Quart d'heure de culture métaphysique », déclamé par Luca. Dans un entretien, Di Dio explique la genèse du livre-objet et en propose une description fidèle :

> Piotr Kowalski m'a proposé une maquette constituée, d'une part, d'un emboîtage en altuglas transparent et, d'autre part, de trois cubes en plastique de couleur rose et de formats différents qui, placés dans un

> endroit très déterminé et calculé scientifiquement se reflétaient dans trois prismes. Ces trois prismes, un prisme plan, un prisme concave et un prisme convexe étaient calculés sur une machine à optique de façon que les trois images reflétées des cubes soient identiques compte tenu de la distance. [25]

15 Di Dio ne retient pas le plastique, qu'il remplace par du verre optique découpé au millimètre près à la machine. Le livre immaculé est disposé dans un emboîtage blanc, relié à l'atelier avec du fil de nylon, tel un livre mallarméen, un « bloc pur transparent [26] », que l'éditeur considère comme une « radiographie du livre [27] » : il donne à voir « [son] corps intérieur [28] » sur lequel on peut lire sur des plaques tout aussi nettes le texte en caractères noirs de Luca.

16 Par-delà sa dimension matérielle, le livre-objet est l'expression de la subjectivité de l'artiste et de l'écrivain. En toute transparence, il se fait manifestation de l'humilité du poète et du sculpteur : une œuvre qui atteste de la recherche conjointe vers un absolu, perçue dans le soin accordé à la conception et à la création. Livres-objets, sculptures et vinyles participent donc de la rencontre de l'écrivain et de l'artiste, l'usage de ces objets transmédiaux opérant des brouillages et révélant des espaces de mise en performances de ces éléments sensuels et cognitifs : leur association est en ce sens spectaculaire. Entre union symbiotique de Kowalski et Luca et maintien de leur individualité, la co-création semble une voie privilégiée dans l'appréhension de la réflexivité de Ghérasim Luca. Au regard de sa posture et de sa conception de l'art éminemment vitale, les livres-objets rendent tangible le déploiement salutaire de sa subjectivité, démultipliée grâce aux pratiques intermédiales. Expérience récurrente dans la vie du poète et déstabilisante pour le spectateur-auditeur, le récital découle naturellement de cet intérêt pour la mouvance. La transubjectivation se fait alors principe éthique : le récital télévisuel *Comment s'en sortir sans sortir* en est l'une de ses manifestations les plus éclairantes.

Comment s'en sortir sans sortir de Ghérasim Luca et Raoul Sangla : un dialogue intermédial exemplaire

Comment s'en sortir sans sortir (1989) : corps et voix à l'écran

17 Mettre en scène les poèmes de Ghérasim Luca, poète qui fait preuve d'une si grande minutie et attention portée aux mots, comme à la mise en page de ses textes, est une entreprise difficile [29]. Le défi est relevé par Raoul Sangla, réalisateur du récital télévisuel *Comment s'en sortir sans sortir*. Il ne s'agit pas de la première expérience de Ghérasim Luca : il a auparavant interprété plusieurs de ses poèmes sur scène lors de festivals et de récitals. Cependant, les conditions changent en ce cas précis, car la performance est différée, nécessitant des ajustements pour le support télévisé. Serge Martin décrit le projet commun de Raoul Sangla et du poète en ces termes : « [faire] tenir ensemble les rapports entre corps et livre, voix et écoute et enfin suivre quelques mouvements de la théâtralité du poème dans et par cette scène télévisuelle [30]. » Le récital [31] est diffusé le 20 février 1989 sur La Sept-FR3 dans le cadre de la série « Océaniques » dirigée par Pierre-André Boutang et par Michel Cazenave. Depuis 1987 jusqu'en 1992, « Océaniques » donne la voix sur le plateau aux écrivains pour des entretiens et des documentaires. En effet, elle a accueilli entre autres Armand Gatti et Henri Lefebvre. En 2008 et *a posteriori* de sa diffusion, le DVD du récital de Luca est commercialisé par les Éditions José Corti et résumé ainsi :

> « À quoi bon des poètes en un temps de manque ? »
> questionnait Hölderlin.
> « Comment s'en sortir, sans sortir » répond Ghérasim Luca.
> Devant la caméra pour la première fois, le poète dit
> ses poèmes [32]…

18 Contrairement au poème « La Question », ce texte ne convoque pas de référence à Hölderlin. *Comment s'en sortir sans sortir* doit en effet son nom au poème éponyme [33], forme d'eschatologie dans laquelle (Z)Eros, presqu'atone, prend la parole : « En pure perte / sur la voie a-puissante / (Z)Eros parla / de sa voix a-puissante / En pure perte [34] [...] ». L'échec est tangible : le privatif, la répétition du terme « perte », l'analogie de la table rase et de la table d'émeraude, comme l'image de la « sortie », indiquent ce dilemme latent. Est-il possible de se libérer absolument de toutes contraintes et autorités sans mourir et sans sortir des sentiers du langage ? En tant que « nouvelle position subjective qui parviendrait à éliminer définitivement la dépendance [35] », la figure récurrente et héroïque du Non-Œdipe apparaît cette fois-ci sous les traits de (Z)Eros. Réversible, le Non-Œdipe intervient auparavant dans *La Mort morte* : le sujet parviendrait à « s'en sortir » dès lors qu'il se déleste de l'angoisse liée à la mort, prend le risque de la défier par son indifférence ; une fiction du sujet qui passe, en somme, par la résignation absolue.

19 Le récital *Comment s'en sortir sans sortir* met en scène Ghérasim Luca interprétant plusieurs poèmes issus de *Héros-Limite*, du *Chant de la Carpe* et de *Paralipomènes* [36]. Le rythme est souvent haletant, comme si prendre la parole était un risque et dans le même temps un soulagement pour le poète : les mots butent, s'égarent, créent un sentiment d'urgence qui s'inscrit sur son visage, le haut du corps penché sur le livret qu'il tient entre ses mains. Prendre la parole semble un moyen de lutter contre l'angoisse de la mort : un geste apotropaïque. Dans cette même logique du surgissement, le décor blanc et les vêtements noirs de Ghérasim Luca créent un contraste accentué par l'apparition des titres, comme si les mots et le corps de l'interprète devaient faire irruption d'une page immaculée pour disposer un nouvel espace, hors du texte : un théâtre miniature dans lequel se déploient en performance les signes [37].

Deux poèmes graphiques

20 Exposé grâce aux plaques transparentes du livre-objet et audible par son vinyle, « Quart d'heure de culture métaphysique » relève de l'objet transtextuel et transmédial. Ce dernier s'affranchit en effet du texte pour être incarné par le corps du poète dans l'espace et s'évade

de son support pour rejoindre la télévision. Ce poème ouvre le recueil et débute en ces termes : « Allongée sur le vide / bien à plat sur la mort / idées tendues / la mort étendue au-dessus de la tête / la vie tenue de deux mains [38] [...] ». L'adresse n'est pas évidente : le poème relève de la didactique, visant à donner aux lecteurs des instructions et ce de manière quelque peu décousue. La vie n'est pas ici « tenue par » deux mains, bien que le complément d'agent puisse aussi valider ce sens ; elle « tient de », s'inscrit par rebond dans une filiation métaphysique et devient modulable par les mains et les inflexions de voix de l'interprète. Les positions énoncées et les polyptotes créent une résonance esthétique et tissent la performance dans le récital et lors de la lecture. Un art poétique se dessine alors en filigrane : « fléchir le vide » (p. 10) et la mort (p. 12) vise à les plier, à les rendre malléables, de la même manière que le langage ; ils deviennent à leur tour un matériau à part entière.

21 La réflexion aboutit à la mise en scène d'un métalangage, modelé par les ordres du poète, conduisant toutefois à une leçon de métaphysique déceptive. Contrairement au corps de Luca, les notions, aussi abstraites soient-elles, comme le vide, les idées, les angoisses, la vie et la mort sont « allongé[es] » (p. 9), « tendue[s] », « étendu[es] » (p. 9) « [r]amen[ées] » (p. 9, 10, 11, 15), « écartées » (p. 10, 11, 12), « couchée[s] » (p. 13), « élev[ées] » (p. 9, 10) « détach[ées] » (p. 9, 13) et ce par le pouvoir de la parole qui leur octroie une consistance. Dans le segment de 30 minutes 20 à 30 minutes 40 dans le récital [39], correspondant à « Élever les angoisses tendues / au-dessus de la tête / Marquer un léger temps d'arrêt / et ramener la vie à son point de départ / Ne pas baisser les frissons / et conserver le vide très en arrière », la dernière conjonction de coordination « et » s'efface. Cette disjonction interne contrecarre la structure parfaitement ordonnée des parallélismes. À l'effet de miroir « et ramener la vie » / « et conserver le vide », répond cette injonction. L'anomalie renforce l'aporie du poème : si l'on ne peut plus se fier à la voix poétique, l'on peut alors également se méfier du texte. « Expirer en inspirant / inspirer en expirant » (p. 15), formule qui clôt le poème, met en avant cette posture paradoxale : ce que nomme Luca « ontophonie », action verbale et corporelle éthique qui replace la vie au sein du langage et le langage au sein de la vie, en un chiasme parfait. Si le corps « respire » et « rejet[te] vide et mort en arrière » tout en « ouvr[ant] »

celle-ci, (p. 15) la dialectique « vie » et « mort » est strictement résolue par ce principe respiratoire impossible : par sa fiction. À cette analyse s'ajoute un autre phénomène déceptif, celui du temps indiqué dans le titre, « un quart d'heure », qui reste de l'ordre de la virtualité ; il n'équivaut pas en effet au temps objectif de la présentation, d'une durée approximative de cinq minutes. Le poème illustre parfaitement la pratique du poète, étirant à leurs extrémités signifiants et signifiés. La performance se veut synthèse : union du texte et de l'image, de la parole et de l'écriture, cédant le pas au vertige des signes.

22 Dans cette même lignée, « Le Verbe » révèle « un culte aux synthèses » (p. 30) par la décomposition et la multiplication des mots. « Occident » devient « oxyde... / ... dent » (p. 27) ; les points de suspension sont des marques de suture médiane et donnent naissance à un nouveau terme autonome, détaché de son origine. L'oxydation du signe – exposée ici même dans le texte – émerge du redoublement de la dentale, en somme de l'auto-engendrement des mots, ce que Sibylle Orlandi désigne sous le nom d'autonymie [40], ce phénomène étant amorcé par les « dentelles soudées » (p. 27). L'imaginaire chimique et alchimique est de mise dans cette combinaison, perceptible à travers l'oxygène dans l'oxydation et la transmutation. Ce procédé n'est pas seulement en prise avec le signifiant et le signifié : le statut de la page blanche mérite que l'on s'attache à la dimension matérielle, si ce n'est graphique du poème. La page blanche est un signe à la fois de présence et d'absence [41] : non numérotée, elle existe toutefois dans le poème, ainsi que dans sa maquette [42], bien que son existence en tant que page soit menacée par ce gommage numérique. Comment alors lire ces pages blanches qui semblent se désolidariser du poème ? Le blanc [43] est une ponctuation blanche ; en tant que telle, il est ici objet de représentation (un signifiant graphique voire médiologique [44]) et simultanément un signifié, outre qu'il semble flottant dans le poème de Luca. Cependant tout aussi bien intégrées qu'exclues, les pages blanches sont ici à la fois dans et hors du poème : translucides et perméables de la même manière que le livre-objet de Piotr Kowalski. Sémantisée, la page blanche se charge ainsi de porter autant l'angoisse, le silence en somme de l'écrivain, que la possibilité d'octroyer et de créer du sens dans sa matière immaculée.

23 Tel un dérèglement textuel, l'apparition de la première page blanche est provoquée par le « fou rire » qui tranche le vide, la séquence étudiée débutant de « J'aime mourir » à « À ce carrefour alchimique » (33 minutes 53 jusqu'à 34 minutes 7). Le blanc fait ici office de pause de quelques secondes, ne crée pas de disjonctions apparentes, ni d'arrêt, contrairement au texte. Glissées dans celui-ci, les pages furtives semblent inexistantes : muettes. De la même manière que les semblances d'êtres dans le texte, nommées Comment-se-délivrer-de-soi-même, Glissez-glissez-à-votre-tour et L'Impossible-façon-d'ouvrir-tout-à-coup-une-fenêtre-sur-la-pure-violence, elles révèlent leur spectralité. Pourtant, elles peuvent être comptées : elles sont au nombre de treize, attestant d'un usage détourné de la numérologie. En les renumérotant afin de les étudier, on annule paradoxalement leur présence [45], chaque page présentant un intervalle régulier, clairement orchestré par des nombres pairs : de quatre en quatre jusqu'à la page soixante. À partir de la page soixante émerge une anomalie : six pour soixante-six. Puis quatre à nouveau, six de la page soixante-dix pour aller à soixante-seize et enfin huit. Si l'on additionne les intervalles, le total obtenu est de cinquante-deux, soit vingt-six, chiffre d'Adonaye, multiplié par deux [46]. Imperceptible [47] oralement, la kabbalistique et la gématrie transparaissent uniquement dans le texte, grâce aux pages blanches, substitutions d'une quelconque divinité ; elles passent toutefois inaperçues dans le récital.

24 Il s'agit de raconter une histoire, parmi d'autres, de la création d'un « verbe » qui flue. La figure non-œdipienne, Comment-se-délivrer-de-soi-même, crée une rupture dans la diégèse lorsqu'elle apparaît après le premier intervalle en six ; le second correspond à l'irruption de L'Impossible-façon-d'ouvrir-tout-à-coup-une-fenêtre-sur-la-violence. La page blanche fait alors écho à cette fenêtre « entr'ouverte » sur « l'*être* » (p. 77), à l'image de la révélation attestée par le « voile d'Isis » (p. 42), ainsi qu'à l'activité plastique et métalinguistique, invoquée par les termes collés et décollés tels que « cou », « couper », « d'un coup », (p. 68), « *cou* coupé de "tout-à-coup" » (p. 72) et enfin « ouvrir » et « couvrir » (p. 72, 73, 75).

25 Ainsi, le meurtre commis par Comment-se-délivrer-de-soi-même sur L'Impossible-façon-d'ouvrir-tout-à-coup-une-fenêtre-sur-la-violence est paradoxalement un moyen d'ouvrir l'être et de le délivrer

par la lettre et la parole, de répondre à la rencontre par l'affirmative : « la faculté de dire non / à cette rencontre » (p. 28, 78). C'est en tuant la violence, ainsi que son impossibilité à donner celle-ci à voir, que Comment-se-délivrer-de-soi-même est délivré par la fiction, le rire : « (mais ce n'était que pour rire) » (p. 82). Ce rire annule la victoire du héros ; il rejoint alors le fantoche Glissez-glissez-à-votre-tour dans une ultime danse. Ouvrir une fenêtre pour Luca équivaudrait alors à revêtir un masque, invitant le lecteur et l'auditeur à devenir à leur tour Glissez-glissez-à-votre-tour, glissements retrouvés grâce à la caméra qui filme le corps et les lignes écrites sur les murs blancs, dans une opération de fragmentations des médias.

Conclusion

26 Les expérimentations intermédiales et intersémiotiques de Ghérasim Luca donnent à voir, à lire comme à entendre ce désir de (ré)concilier le langage et le corps par la mise en scène. La transubjectivation s'inscrit autant dans la volubilité du locuteur que dans sa recomposition. Les nombreuses créations autour du livre et plus particulièrement, le livre-objet du Soleil Noir réalisé en collaboration avec le sculpteur Piotr Kowalski et l'éditeur François Di Dio, tendent à révéler la propension du poète à exploiter la virtualité des supports (pages blanches, pages imprimées sur acétate transparent, cassettes tdk, disques et vinyles, etc.). Le corps et la voix du poète imprègnent sensiblement chaque surface, favorisant l'expression d'un interprète tâtonnant, qui part en quête de sa propre identité morcelée, déployée en une performance sans cesse motivée, dans et hors de la page.

27 La co-création témoignée par la confection et la diffusion du livre-objet du *Chant de la carpe* est éminemment significative : elle opère des déplacements de la subjectivité du poète, de l'artiste et de l'éditeur. Ces mouvements mènent ainsi à des croisements alimentés par l'autonomie des participants, laissant une marge salutaire aux créateurs, aux incidents bienheureux, aux influences et tensions provoqués par leur dialogue incessant et réticulaire auquel prend part le lecteur-auditeur. Comme toute représentation mise au jour par Luca, le récital télévisuel aménage un espace favorable à la relation entretenue par le poète et le public, cette fois-ci, hors de la page. L'enregistrement de *Comment s'en sortir sans sortir* modifie radicale-

ment cet échange, puisque, comme le poète filmé, le public est absent, dissimulé derrière son écran, assistant à un récital en différé. Le choix audiovisuel semble relever de l'équilibrisme, accentuant la posture quelque peu vulnérable de l'interprète.

28 Faire cas des déplacements du sujet, c'est accorder que celui-ci que Ghérasim Luca fait advenir dans le discours n'est valable qu'au sein de sa représentation grâce et par la performance : il est être en ce qu'il ne l'est pas entièrement, traversé par la tension de sa figuration et la résistance de celle-ci, hors-texte. Voilà, sans doute, l'une des exemplarités du héros-limite de Ghérasim Luca, qui se fond dans une expérience-limite et vertigineuse.

NOTES

1 Texte paru dans le premier numéro du *Something Else Press Newsletter*, en févier 1966, reproduit dans Nicolas Feuillie, *Fluxus dixit. Une anthologie*, vol. 1, Dijon, Les Presses du réel, 2005 [2002].

2 Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, *Naître*, nº 1, 2003, p. 9-27.

3 Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *Cinémadoc*, avril 2014, https://cinemadoc.hypotheses.org/2855?gathStatIcon=true , consulté le 29 octobre 2021.

4 Fabien Dumais, « Une dynamique tensive », *Intermédialités*, *Cartographier (l'intermédialité)*, nº 30/31, 2017-2018, https://www.erudit.org/fr/revues/im/2017-n30-31-im03868/1049944ar/, consulté le 8 février 2023.

5 Charlène Clonts, « Le funambule apatride ou la question du rythme chez Ghérasim Luca », *Modern Languages Open*, nº 13, 2019, p. 1-11.

6 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie* 1, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2018 [1972] et *Capitalisme et schizophrénie* 2, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2020 [1980].

7 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017 [1993], p. 10.

8 Serge Martin, *Rythmes amoureux. Corps, langage, poème*, La Fresnaie-Fayel, Éditions Otrante, 2020, p. 23.

9 *Ibid.*, p. 10.

10 Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Théval (dir.), *Poésie et performance*, [s.l], Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2018, p. 12. Voir Jean-Pierre Bobillot, « Naissance d'une notion : la médiopoétique », *in* Céline Pardo, Anne Reverseau, Nadja Cohen, Anneliese Depoux *et alii*, *Poésie et médias. XX-XXI^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 155-173. L'auteur distingue la médiologie, en tant qu'étude du médium, d'une poétique du *medium*, comme l'action et la transformation de celui-ci.

11 Dominique Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*, Paris, José Corti, 1998, p. 19.

12 *Ibid.*, p. 184.

13 Serge Martin utilise ce terme pour désigner la voix multiple de Luca, fondée sur la relation qu'entretient le poète avec le langage, mais étonnamment il ne semble pas faire cas du déplacement du sujet lyrique grâce à la diversité des supports. *Ghérasim Luca, une voix inflammable*, Saint-Benoît-du-Sault, Éditions Tarabuste, 2018.

14 Emmanuël Souchier, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, 1998, p. 137-145.

15 Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer, Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

16 Oriane Vilatte, *Piotr Kowalski (1927-2004). L'artiste chercheur et ses outils d'art*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Thierry Dufrêne, Université Paris Ouest – Nanterre La Défense, soutenue le 16 décembre 2013, p. 70.

17 Jean-Christophe Bailly, *Piotr Kowalski*, Paris, Hazan, 1988, p. 62-66, 71 et 73 ; Gisèle et Luc Meichler, *In Situ Kowalski*, Paris, LGM, 1993, https://www.youtube.com/watch?v=IlJPGKU-WxM, consulté le 19 janvier 2022, 26 minutes, ici 4 minutes 44 et 22 minutes 14.

18 Le terme « livre de dialogue » fait l'objet d'un consensus dans les études consacrées au texte-image et à l'histoire du livre et de l'édition, en ce qu'il accentue le dialogue entre le texte et l'image, supprimant une quelconque subordination sous-jacente dans le mot « livre illustré ». Cette théorisation est aboutie dans l'ouvrage de Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001 et celui de Serge Linarès, *Écrivains artistes : la tentation plastique, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.

19 Anne Moeglin-Delcroix, « L'un et le multiple : bibliophilies », in *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstances (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 34-35.

20 Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980. Une introduction à l'art contemporain*, Marseille/Paris, Le mot et le reste/BFN, 2011 [1997], p. 122.

21 Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2007 [2001] ; Bernard Vouilloux, « Le Discours sur la collection », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 95-108.

22 Le livre-objet est le fruit du désir de l'artiste, de l'écrivain et de l'éditeur. Il concorde avec les O.O.O. (Objets Objectivement Offerts) de Luca, formulés dans *Le Vampire passif* (1945). Les Objets Objectivement Offerts appartiennent à une catégorie épistémologique et esthétique qui complète la taxinomie des objets poétiques des surréalistes français.

23 Une anomalie se glisse dans les tirages de la série A. L'édition courante du *Chant de la carpe* signale 1800 exemplaires sur offset sirène répartis en 300 exemplaires pour la série B « Club » et 1500 pour les éditions courantes. Ne figure aucune mention du papier offset Arjomari, alors utilisé pour l'édition courante, ni le nombre de livres-objets. Aux pages 36 et 37, le catalogue de Pays-Paysage et de la Librairie Lecointre-Ozanne, *Livres-Objets. Lumières du Soleil Noir* (1991) indique que les 20 exemplaires annoncés pour la série A ne sont en réalité qu'au nombre de 13. Ainsi, l'on peut supposer que cette lacune signalée dans l'édition courante vise à éviter toute confusion avec le bibliophile, acheteur potentiel de ces œuvres d'art.

24 *Le Soleil Noir. Recherches, découvertes, trajectoire*, Nîmes, Carré d'Art, 1993 et *Livres-Objets. Lumières du Soleil Noir*, *op. cit.*

25 Natalie Mei, Jeanne Gatard, « François Di Dio. Éditions du Soleil Noir », *Fusées*, n° 22, 2012, p. 100-108, ici p. 102.

26 *Ibid.*

27 Guillaume Ganche, « François Di Dio – Le Soleil Noir » 2003, https://www.youtube.com/watch?v=YxgSei7Cfzw, consulté le 20 mai 2021.

28 *Ibid.*, 47 minutes 36.

29 La mort du poète encouragea les Éditions Corti, principal éditeur posthume du poète, à respecter le plus scrupuleusement possible les manuscrits laissés par le poète.

30 Serge Martin, « Ghérasim Luca filmé par Raoul Sangla : la théâtralité du poème à la télévision ! », *in* Brigitte Denker Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Poésie en scène*, Paris, Orizons, 2015, p. 67-80, ici p. 69.

31 Pour visionner le récital, voir Ghérasim Luca, « *Comment s'en sortir sans sortir* », 1989, https://www.youtube.com/watch?v=-lmJkQ2zkzY&t=2501s, consulté le 8 février 2023.

32 Ghérasim Luca, *Comment s'en sortir sans sortir*, Paris, José Corti, 2008 [1988]. Inscription que l'on trouve derrière l'emboîtage du DVD. Il comporte un livret avec les poèmes de Luca et l'indication de leur recueil, une photographie du poète prise par Danièle Lazard. Le récital a été coproduit par La Sept/FR3 Océaniques en 1988.

33 André Velter (dir.), *Ghérasim Luca*, *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2001 [1953, 1973, 1976], p. 262-263.

34 *Ibid.*, p. 262.

35 Dominique Carlat, *Ghérasim Luca*, *une poétique du langage intempestif*, thèse de doctorat de l'Université Denis Diderot Paris VII en Études littéraires, Sémiologie du texte et de l'image, sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron, soutenue en 1995, p. 182.

36 *Ma déraison d'être*, *Auto-détermination* et *Héros-Limite* pour le recueil *Héros-Limite* ; pour *Le Chant de la carpe* : « Quart d'heure de culture métaphysique », « Le Verbe » et « Passionnément » ; pour *Paralipomènes* : « Prendre corps ». Seul « Le tangage de ma langue » n'est pas intégré aux recueils.

37 Sibylle Orlandi, « "Amphitrite, apparaissez !" Formes et surgissement chez Ghérasim Luca » *in* dans Brigitte Denker-Bercoff *et alii*, *op. cit.*, p. 55-66. La métaphore du plénakistiscope, jouet optique donnant l'illusion d'une chose en mouvement, est présentée par Dominique Carlat dans son ouvrage *Ghérasim Luca l'intempestif*, *op. cit*. En effet, apparaissent au fur et à mesure du récital titres et noms qui semblent émerger des murs blancs, sur lesquels se fixe l'œil de la caméra en mouvement.

38 Ghérasim Luca, *Le Chant de la carpe*, Paris, Éditions Le Soleil Noir, 1973, p. 9. Les citations de ce recueil et les pages correspondantes sont désormais indiquées dans le corps du texte.

39 Ghérasim Luca, « *Comment s'en sortir sans sortir* », 1989, https://www.youtube.com/watch?v=-lmJkQ2zkzY&t=2501s, consulté le 8 février 2023. *Cf.* p. 11 du recueil *Le Chant de la carpe*.

40 Sibylle Orlandi, *Les Signes en jeu : surgissement et opacification dans les créations poétiques et plastiques de Ghérasim Luca*, thèse de doctorat en Lettres et Arts sous la direction de Dominique Carlat, Université Lumière Lyon 2, soutenue le 6 novembre 2015. Il s'agit d'un discours métalinguistique qui met en performance le signe : le signifiant se désigne lui-même et crée des effets de boucles réflexives. L'usage des italiques peut être une de ses manifestations.

41 Souvent synonyme d'absence, le blanc crée paradoxalement un « *effet de présence* ». Voir Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc. Vide et installation dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009 [2000], p. 31.

42 Voir les deux maquettes « *Le Chant de la carpe*, *autologie autotautologie* : maquettes », Fonds Ghérasim Luca, cote LUCA 3, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.

43 Michel Favriaud, *Le Plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014.

44 Sibylle Orlandi., « Signes et espaces graphiques chez Ghérasim Luca : une approche intégrationnelle », *in* Michèle Monte, Stéphanie Thonnerieux, Philippe Wahl, *Stylistique & méthode*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2018, p. 315-328, ici p. 323.

45 Les pages concernées sont les suivantes : 26, 32, 36, 40, 44, 48, 52, 56, 60, 66, 70, 76 et 84. La page 26 a un statut particulier puisqu'elle apparaît dans tout le recueil après le titre de chaque poème. Elle aménage un espace graphique et virtuel préparant le lecteur à parcourir le texte. Elle n'est donc pas comptée dans notre calcul.

46 Le terme *Adonaye* en hébreu est composé des lettres *yode* (dix), *hé* (cinq), *vav* (six) et *hé* (cinq). Le calcul de leur valeur numérique donne vingt-six. Pour effectuer ce calcul, voir *La Bible de Rachi*, I. *La Torah*, *Le Pentateuque*, Paris, Éditions du Cerf, 2019, p. 940.

47 Sans doute par souci de place, ces pages blanches ne sont pas reproduites dans le livret du récital. Le texte poétique est alors intimement mutilé.

RÉSUMÉS

Français

Le recueil *Le Chant de la carpe* de Ghérasim Luca paraît en 1973 aux Éditions Le Soleil Noir. Pour les bibliophiles, un livre-objet est confectionné : une sculpture en verre de l'artiste Piotr Kowalski. Repoussant les frontières du livre, *Le Chant de la carpe* induit des jeux de représentations et de co-présences du lisible, du visible et de l'auditif, perceptibles grâce à des supports variables : la planéité du support papier, la troisième dimension affirmée par le livre-objet et le vinyle avec l'enregistrement du poème « Quart d'heure de culture métaphysique ». Réalisé par Raoul Sangla en 1989 pour « Océaniques », le récital télévisuel *Comment s'en sortir sans sortir* met en scène Ghérasim Luca interprétant certains poèmes dudit recueil. Il atteste du prolongement de la réflexion intermédiale du poète et de sa pratique au sein d'un théâtre miniature où se déploient en performance le signe et le corps de l'interprète : une expérience de transubjectivation. La poésie de Luca promeut ainsi la relation précieuse entre mots et formes, soutenue par un objet poétique protéiforme, surprenant et inclassable, attendant d'être actualisé par des spectateurs, auditeurs et lecteurs ravis par ces dispositifs.

English

Poet Ghérasim Luca's collection *Le Chant de la carpe* was published by Le Soleil Noir in 1973. For the bibliophiles, a « *livre-objet* » made of glass was realized by the artist Piotr Kowalski, revealing several perceiving optical illusions. Variations of the texts arise from the dialogue between hard copy, « artworks », « *livre-objet* » as an « illustrative » sculpture of Kowalski, and the vinyl record of « *Quart d'heure de culture métaphysique* ». In 1989 Raoul Sangla directs *Comment s'en sortir sans sortir* for the television show « Océaniques ». The poetry reading unveils Gherasim Luca's voice and body, and gathers a number of selected poems from *Le Chant de la carpe*. This performance epitomizes Luca's aesthetic and intermedial concerns, namely through the use of the miniature replica of a theater in which the body of the artist and the sign (i.e.: his poetry) coexist. A complex work, *Le Chant de la carpe* is fraught with plentiful representations and defined by the copresence of various media, thus raising the issues of visibility and readability, and leading to a process of transubjectivation of the poet's *persona*. Promoting play on words and intermediality, Luca's poetry invites the viewers, listeners, and readers to lose themselves in this elaborate mechanism.

INDEX

Mots-clés
récital, intermédialité, littérature, histoire du livre

Keywords
intermediality, poetry reading, literature, book history

AUTEUR

Pauline Khalifa
Anciennement doctorante contractuelle à l'Université Lumière Lyon 2 au sein du Laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI), depuis 2020, Pauline KHALIFA prépare une thèse de littérature française consacrée aux Éditions Le Soleil Noir sous la direction du Professeur Dominique Carlat. Ses objets d'études portent principalement sur les collaborations entre écrivains et artistes, les rencontres du texte et de l'image, les livres de dialogue et livres-objets, ainsi que les expériences intermédiales et transmédiales.