

CONSTRUCTION ET DÉCONSTRUCTION DU SENS CHEZ GHERASIM LUCA L'EXEMPLE DU « HÉROS-LIMITE »

Marie-Lorraine Weiss

Gherasim Luca est un poète d'origine roumaine, encore peu connu du monde universitaire et dont Gilles Deleuze se plaisait à dire (notamment dans *Critique et clinique*¹) qu'il s'agissait du plus grand poète vivant du XX^e siècle. Luca s'est éteint en 1994, se jetant dans la Seine à l'endroit exact où son ami Primo Lévi l'avait fait quelques années plus tôt. Il partageait avec lui sa judéité, avait été envoyé dans les camps de travaux forcés et, contraint à l'exil suite à l'écriture de textes surréalistes engagés, s'était réfugié à Paris. La suite de sa production poétique exclusivement en langue française traduit une irrémédiable écorchure dans la langue. Il travaille le bégaiement, la maladie qui ronge le mot jusqu'à la lettre, adopte une attitude schizophrénique, et cherche par tous les moyens à s'extraire de la cangue historique, marquant irrémédiablement les signes quels qu'ils soient. C'est une poésie de la prolifération et de la raréfaction simultanée du sens, un territoire vierge et impitoyable ciselé en cathédrale ou ajouré jusqu'au vide.

Le travail entrepris vise à analyser de façon méthodique de quelle manière Luca construit et déconstruit la langue qu'il utilise et de quelle façon son travail détruit ou fait renaître le langage. En faisant usage du français il se positionne comme déterritorialisé de sa langue Roumaine d'origine, et de territoire géographique en territoire linguistique il repousse les frontières des lieux et des mots qui ne lui appartiennent pas et dans lesquels il tente d'ancrer sa réalité. Comment, alors que son œuvre est extrêmement hétérogène, tracer des lignes de fuite de façon cohérente afin d'analyser les seuils, les ruptures, les avancées et les murs qui se dressent au fur et à mesure, le laissant désarmé et nu, semblable à un équilibriste aux limites toujours d'une chute sans retour ? Des écroulements irrémédiables se produisent par ailleurs, bloquant alors toute vie et tout espoir, ne laissant d'autre choix que de repartir de Zéro, ce chiffre nul et symbolique à l'échelle de l'œuvre entière, de tenter de regagner une rive nouvelle et signifiante. Luca n'a jamais désavoué aucun détour de sa pratique poétique, et a poussé de multiples expériences dans tous les genres littéraires jusqu'à l'écroulement. On peut sillonner ses textes à la manière de palimpsestes successifs, mais tenter d'y dégager une progression constante vers un apex final est impossible. A la fin de son existence, il entreprend lui-même de traduire ses premiers recueils de prose poétique du roumain vers le français, signe évident que la lecture que nous entreprenons ne pourra être faite

¹ Cf. G. Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.

que de voyages répétés et d’aller retours de texte en texte, d’espace poétique en espace poétique, de rapprochements aussi. Sa poésie devra sans cesse être lue par rapport à elle-même afin d’apporter un éclairage sur les différents projets, espoirs et désespoirs qui l’auront mené à emprunter des voies sans issues ou au contraire à poursuivre sa course lorsqu’une échappatoire semblait se dessiner. Le travail de thèse entrepris vise à mettre en lumière de façon satisfaisante les ramifications les plus significatives de l’ensemble de l’œuvre, les points névralgiques décisifs, les failles irréversibles. De la même manière que nous devons toujours explorer Luca par rapport à Luca lui-même, il s’agira de le situer en fonction de son époque, des mouvances poétiques d’alors, et de la période historique concernée. Si au départ il appartient de façon assez claire au Surréalisme et voue une admiration sans bornes à André Breton, ses dernières productions sont tellement singulières que rien ne leur ressemble plus et font de lui le poète majeur que tout lecteur attentif reconnaîtra. Dans un recueil comme *Le Chant de la carpe* en 1973, *Paralipomènes* en 1976 ou *La Proie s’ombre* en 1991, sa singularité exceptionnelle éclate sans concession.

L’article suivant est un travail de lecture linéaire précis du texte *Héros-Limite* écrit en 1953. Ce texte mérite en effet qu’on y prête une attention particulière. Il est un pivot, presque un retour vers une démarche poétique déjà explorée par Luca en 1945 dans *La Mort morte*, à ceci près que les circonvolutions intellectuelles qui y président prennent pied dans un langage plus complexe, plus dense, plus obscur aussi pour le lecteur non averti. La langue a irrémédiablement changé, comme si la forme mouvante pouvait en évoluant supporter le même fond avec plus d’assise. Cette pièce seule donnera, nous l’espérons, au lecteur une idée de la complexité et des risques pris par le poète, ainsi que la difficulté qu’il y a à tenter de mener un travail d’analyse structuré et révélateur sur une œuvre aussi étoilée, arachnéenne, rhizomique.

La lecture du texte *Héros-limite* apporte un éclairage notoire sur la manière avec laquelle Luca développe une structure finie telle qu’on peut tenter de la décrire après la lecture. La façon dont il procède est significative à de nombreux égards et donne une orientation au recueil du même nom. Cette démarche créative n’est pas la même que celle qu’il adoptait dans ses premiers écrits. Au fil du temps, il fait varier les équilibres et les formules. Nous avons ici l’illustration d’un procédé original qui nous fait entrer dans une langue en crise. Mais en y pénétrant comme dans une cathédrale en péril, rapidement le lecteur ne sait plus ce qu’il risque, ni ce qui se risque. Il se heurte à une interrogation et si l’on sent que tout est en devenir, rien ne permet d’affirmer que finalement la vie prendra le dessus sur la mort : « La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie »¹.

¹ Ghérasim Lucas, « *Héros-limite* », in *Héros-limite suivi de Le chant de la carpe et de Paralipomènes*, Paris, Gallimard, collection NRF poésie, 2001, préfacé par André Velter, p. 15. Nous ne précisons pas systématiquement la page étant donné que le texte est très court et que nous en faisons une étude linéaire.

Le *Héros-limite* est le pilier central du recueil. Central, car en tant que personnage éponyme, il est aussi le héros du milieu ou des milieux. « Du milieu », parce qu'il est l'intermédiaire, l'éloigné des extrêmes, le fil sans épaisseur qui les sépare, et « des milieux » parce qu'il est le macrocosme textuel dans lequel va se développer la poésie du recueil. Il enveloppe et développe, enrôle et déroule le long de ses deux faces tout ce qui rayonne ou s'effondre. Il est le seuil duquel on s'éloigne ou dont on se rapproche dans les deux sens, le point d'achoppement de deux profondeurs contradictoires ou d'une platitude, vierge d'horizons : la ligne de séparation de tous les possibles. Il est jonction et disjonction. Le mot *limite* est intimement paradoxal en ceci qu'il implique à la fois séparation, disjonction ce qui en fait un centre ou un départ ; et la lisière extrême, commencement ou fin du temps et de l'espace. C'est un terme indécidable, qui nous dirige naturellement vers son dernier trait sémantique : l'interdit, la borne à ne pas franchir, peut-être avant tout dans la représentation que l'on peut en donner. Il est indéfinissable, et se retrouve sur toute l'étendue du chemin : commencement, milieu et fin, fluctuant il désoriente avant la lecture même. La construction semble dès l'abord compromise, insensée, il y a une irrémédiable perte de repères. Quelle va donc être la solution à l'élaboration du poème ?

Le lecteur anticipe toujours. Il a en tête les structures grammaticales de la phrase avant d'en entamer la lecture, ou avant de procéder à un acte de parole. Ces notions lui sont présentes simultanément, à ce point que sans doute la notion de construction lui est étrangère lorsqu'il lit ou s'exprime. Le meilleur exemple de ce phénomène est que le critique doit analyser, trier, déboîter les éléments de ce qu'il critique pour en exhiber la structure. Cela signifie que si la charpente d'un texte n'est pas donnée d'emblée, le lecteur va découvrir que cet ensemble qu'il pensait homogène est en réalité hétérogène et multiple. De quelle façon va-t-il aborder cette question de la construction ? D'habitude l'œuvre est donnée pour le roman sous forme d'une narration close comportant début et fin ; pour la poésie comme un recueil architecturé, divisé, ordonné ; pour le théâtre comme une pièce formant un tout comportant actes, scènes et apex central, construit au service d'un objectif dramatique prédéfini et souvent connu à l'avance. Les auteurs poursuivent traditionnellement des idéaux d'achèvement, de perfection selon les canons classiques, qui visaient à l'économie, architecturant l'ensemble sur des bases solides, comportant une exposition, des variations et des reprises. Lorsqu'on aborde ce texte, ni la phrase ni le mot ne s'inscrivent dans une ordonnance familière. Nous entrons « in medias res » au cœur d'un drame, dans l'événement :

« La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie » étonne, étonne et et et est un nom, un nombre de chaises, un nombre de I6 aubes et jets, de I6 objets contre, contre la, contre la mort ou, pour mieux dire, pour la mort de la mort ou pour contre, contre, contrôlez-là, oui c'est mon avis, contre la,

oui contre la vie sept, c'est à, c'est à dire pour, pour une vie dans vidant, vidant, dans le vidant vide et vidé, la vie dans, dans, pour une vie dans la vie ».

Il travaille les notions d'univers et d'homme, propose une refonte de la notion d'œuvre et de langue, et laisse de côté des questions telles que le commencement et la fin. Il s'inscrit dans un processus, redonne inlassablement l'ensemble de tout ce qui se pense et s'écrit. Nul début ne « commence » ici et nulle fin ne se conçoit comme un achèvement.

Dès lors comment construire sans commencement ni fin ? Il y a une sorte de réduction conceptuelle, une refonte des deux termes qui, en fait d'être antinomiques sont les deux faces d'un même problème. Ils se rejoignent et nous pourrions déjà quasiment lier par la copule « est » vie et mort, début et fin. c'est là l'une des limites parcourues par le Héros-limite, oscillant sur une ligne continue sans jamais joindre l'un ou l'autre terme. Il est impossible de considérer l'œuvre en terme d'élévation. Nous devons nous porter vers l'horizontalité. Quel terme y est plus propice que celui qui au début d'un recueil en marque à la fois le commencement et porte en lui la fin : « mort » ? Quelle ironie, pour un auteur qui jamais n'aura fini, d'user de ce terme en entrée comme une provocation directe aux conceptions traditionnelles du lecteur qui commence ? Le mot est un mot « limite », déjà renversé, précédé d'un déterminant, pouvant naturellement prendre la fonction sujet d'une phrase grammaticalement correcte. La virgule fait s'effondrer le schéma classique du déroulement de la phrase. Le mot limite devient hors de contrôle. L'adjectif « folle » est polysémique selon qu'on l'applique à la mort que l'on peut concevoir comme une entité frappant à l'aveugle, ou comme une limite indiscernable entre fin et commencement. Cette limite indiscernable et mobile joint et sépare à la fois. L'humour perce aisément dans le troisième segment : « la morphologie de la ». *Morphologie* est un terme emprunté au grec « *morphê* » signifiant aspect, forme. Il appartient au domaine de la grammaire française et permet la poursuite de cette ambivalence qui sépare le mot pris en lui-même de son sens pris dans l'ordre d'apparition dans le cadre du texte. En fait, sous des dehors déstructurés, en désaccord avec la grammaire standard, le texte génère une ordonnance neuve qui peu à peu prend le pas sur le reste et de laquelle se dégage une grande partie du sens. Il souligne malicieusement le caractère mortuaire d'une grammaire morphologique académique. D'autre part il nous engage sur la voie de la métamorphose, thème capital. Il s'agira de déceler où et comment s'opèrent les changements limites pour tenter de dégager la façon dont le texte se construit.

Repérer la structure interne d'un mot est possible, quand bien même cette structure serait composée de toute pièce par le poète. Nous nous attacherons essentiellement à la morphologie lexicale présidant à la formation des mots. Si la division des mots en radical + affixes est connue, Luca brise le cadre traditionnel. *Métamorphose* est composé du préfixe « -méta », du radical « -morph- » et du suffixe

« -ose ». Or il feint d'ignorer cela pour adjoindre à l'ensemble une division phonétique et négliger le morphème complet. En associant, *mort* et *mor(phème)* le mot *métamorphose* a été métamorphosé dans sa composition lexicale, la mort est devenue un moteur grammatical. Peu à peu le sens se densifie, devient inévitable, alors qu'aucune phrase n'est finie, ni aucune règle de construction respectée. D'autre part, l'ensemble des règles dont nous disposions au départ ne nous aura servi qu'à nous égarer. Il aura fallu renoncer à construire par elles pour avoir accès peu à peu à de nouvelles formes logiques de construction. Plusieurs choses sont à noter à ce stade : nous avançons dans le texte alors que nous ne possédons pas d'emblée l'ensemble des règles qui en garantissent la compréhension. A chaque instant la construction du sens peut nous être refusée et nous n'avons aucune garantie que le système tienne, que chacun de ses éléments soit fixé de façon définitive, ni que l'effondrement ne survienne à la prochaine étape de la ramification. Les règles auxquelles le sens est rattaché ne sont pas encore des règles, c'est-à-dire que la découverte du sens est tributaire d'une logique d'apparence trop neuve et trop fragile, trop imprévisible aussi pour être hissée au rang de règle. Le champ de signes que nous avons coutume de parcourir a été ouvert, la pensée est violentée, mise en présence de rapports de force neufs, en état de se confronter à ce qu'elle ne reconnaît pas. Elle va éprouver le rapport de force exercé sur la langue. D'où vient que nous gagnons en sens au fil de la lecture ? La construction est-elle donnée intégralement comme une totalité indissociable, ou est-elle le fruit d'un travail et d'un montage conscient fait d'erreurs et de corrections, de retours en arrière ? Y a-t-il un tout homogène ou un ensemble hétérogène ? Pour l'instant, il n'y a qu'une explosion des signes, et un sujet-lecteur affecté de façon inattendue, mis en demeure de violenter ses habitudes et de nouer des relations ou de les laisser s'échapper. Le terme *morphologie* suppose une grammaire et une construction. Or qui suppose la construction suppose son contraire. C'est bien plus l'anarchie dans la construction que suggère ce mot qui est lui-même démonté dans sa structure et s'apparente phonétiquement à la métamorphose. Le texte partitionne la morphologie dogmatique et inaugure la morphologie de la métamorphose. Le mot est immédiatement suivi de la conjonction de coordination « ou » qui indique l'exclusion ou l'équivalence, entre la vie, la mort et la métamorphose. Nous oscillons entre trois termes qui s'imposent dans une sorte de continuité insécable, une ligne le long de laquelle ils sont interchangeables. Le tout est donné sporadiquement. Il est impossible de posséder le texte intégralement. Nous l'avons monté au fur et à mesure de l'avancée. Cependant le chemin du montage ne peut-être défait. L'esprit a effectué pièce à pièce un circuit qui l'emmène à la contemplation d'une totalité offerte presque comme un tableau à l'œil. Chaque nouvelle lecture ne sera que l'observation et la mise à jour des détails manquants, l'auscultation patiente des coups de pinceau.

Le chemin de la mort à la vie s'est effectué en un glissement et s'inverse par le recours à la « vivisection » de la vie. Il y a eu passage du domaine de la grammaire à

celui de l'expérimentation médicale. Les mots sont passés au rang de corps dissécables, périssables sinon viciés. La mort avait une dimension aseptisée que la vie perd, comme si elle s'engageait dès son apparition dans un cycle de lente décomposition. Il en va également ainsi du lecteur qui en tant que sujet entre dans un texte mouvant qui provoque la pensée, fait germer le sens, et l'affecte en tant qu'être. Il est passé brusquement dans un espace de signes inconnus dont l'appréhension va l'ouvrir à autre chose que son être présupposé, fixe et paresseusement ancré dans un milieu vierge d'expérimentations neuves. Mais entrer dans ce devenir, c'est s'exposer à se perdre. Lorsque se referment les guillemets, nous savons que nous allons longer une ligne unique qui nous fera avancer vers la sérénité d'une mort inauguratrice capable d'engendrer à nouveau. Les bases de l'avancée et du recul sont posées simultanément et leur développement respectif exige la poursuite de l'acte de lecture. Tout au plus pouvons nous espérer qu'il y aura un « reste », une trace du parcours quelque part. Mais il semble plutôt que la lecture fasse office de lente érosion.

Après avoir accompli une parabole mort-vie, les guillemets se referment. Leur fonction serait de signifier la fin d'un discours direct ou d'une citation. Mais le trajet du texte se poursuit sans rupture si ce n'est un changement de thématique et de registre :

« La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie » étonne, étonne et et et est un nom, un nombre de chaises, un nombre de I6 aubes et jets, de I6 objets contre, contre la, contre la mort ou, pour mieux dire, pour la mort de la mort ou pour contre, contre, contrôlez-là, oui c'est mon avis, contre la, oui contre la vie sept, c'est à, c'est à dire pour, pour une vie dans vidant, vidant, dans le vidant vide et vidé, la vie dans, dans, pour une vie dans la vie ».

Nulle part n'est signalée selon les conventions la reprise d'une narration, le commentaire ou la reprise de parole par un locuteur différent. Il semble que nous ayons été l'objet d'une expérience de négligence pure et simple des règles. Il y a eu subitement instauration de règles neuves encore inconnues, ou tout simplement pur jeu espiègle en l'absence de règles, fabrication d'un trompe l'œil, rupture d'attente et continuité nonchalante. Tout se passe comme si le contenu des guillemets pouvait se résumer à un singulier, un nom unique et que le développement n'avait été qu'un leurre. Cette possibilité éclairerait la structure attributive « est un nom » alors qu'aucun nom ne précède. Ce leurre oriente la lecture vers d'autres réflexes que ceux inculqués par la grammaire. La copule attributive confirme cette hypothèse, mais l'intervention marquée du phénomène bégayant ne permet pas le repos. Dans le cadre d'un récital il ne permet pas même à l'auditeur d'accomplir le cheminement intellectuel auquel nous venons de procéder. Cela signifie que le texte résonne différemment selon qu'il est lu ou entendu. C'est la construction, la structure qui varie et repose sur d'autres colonnes porteuses. L'image de la colonne creuse est significative car elle implique que chaque son, chaque

sens circule d'un bout à l'autre de la structure cylindrique entrant en résonance avec les autres. La logique qui préside à l'appréhension du sens varie selon que l'on recourt à l'oreille ou à l'œil. Les mécanismes de construction diffèrent, ce qui signifie que l'architecture finale risque d'être différente également. Les glissements de l'être, les ruptures vont s'enchaîner autrement. D'autres sens sont plongés dans le désarroi de l'inconnu. Si à l'écrit on saute aisément une répétition gênante pour accéder à l'étape suivante, la performance impose de suivre chaque soubresaut corporel, chaque report de l'avancée. Aucun dysfonctionnement mécanique du corps, aucune insuffisance épileptique ou respiratoire n'est épargnée. Comme si le corps était bridé ou mutilé dans son désir de faire sens, ou si viscéralement il suffoquait dans sa tentative de joindre l'une ou l'autre rive. Le corps sensible est prisonnier dans la performance d'une indétermination qui l'empêche de reconnaître ce que normalement l'habitude lui procure comme réaction face à son milieu. Dérégulé, il devient étrange, étranger à lui-même, il est un espace transitoire. L'attente de la sensation connue est brisée. Tout n'est que réaction accidentelle face à un corps dérégulé qui ne permet plus à ses organes d'agir et de réagir conformément à l'habitude. On n'espère plus la reprise d'une sensation en fonction de laquelle le corps aura réagi de telle ou telle manière, mais on déterritorialise le corps vers un rythme qui ne laisse pas le temps du retour. Luca ne cède plus la place à la rétrospection ni à la reconnaissance. Il dérouté l'esprit par le langage, et le corps par les affects. Comme si dans la souffrance il se dédoublait pour devenir étranger à lui-même.

Le groupe nominal attribut « est un nombre de chaises » paraît absurde. Il crée une faille dans l'enchaînement des concepts et fait intervenir de façon presque indécente le trivial inanimé dans la lutte. Cette irruption impromptue de l'utilitaire dans un texte à enjeux ne devrait faire sens que dans le cadre symbolique. Mais quel symbole rattacher à cet objet précis même en explorant ses sèmes un par un ? Il est dépourvu de quelque forme de signification historique, religieuse, politique, humoristique que ce soit. Il bloque la pensée par son irruption subite. C'est un mot simple indécomposable dont on ne peut diviser ni phonèmes ni graphèmes pour poursuivre la progression associative. Paradoxalement, ce mot rescapé, dénué d'impact historique, alors qu'il devrait garantir la poursuite paisible d'une vie familière et structurée, bloque toute forme d'évolution. Au mieux peut-il être considéré en référence à l'absurde ou au surréalisme le plus dénué de poésie. C'est un mot indécent qui d'ailleurs ne réapparaît pas. Simultanément, il marque une tentative de retour à un ordre perdu, celui à l'œuvre dans des phrases telles que « La marquise rentra chez elle à cinq heures »¹. Nous pouvons aussi considérer que si la pensée est liée à une forme de hasard, l'apparition improbable aurait pu porter ses fruits. Les mots bruts ne peuvent plus servir de matière première. D'une part parce que l'ordinaire a déjà été brisé par ce qui précède, d'autre part parce que le retour de l'ordinaire est une fêlure rythmique supplémentaire dans un texte qui procède par chocs.

¹ *Les nouvelles littéraires* 13 juin 1925, Edmond Jaloux cite Valéry.

A chaque étape de la lecture il est possible d'anticiper de façon consciente sur ce qui suivra. Comme nous évoquions la possibilité d'un recours au hasard celui-ci s'affirme dans le mot *jets* qui renvoie aux jets de dés. Chaque jet laisse poindre une « aube » prometteuse. Le jeu sur l'homophonie une fois de plus laisse entrevoir le mot suivant *objet*, la pierre suivante apportée à l'édifice poétique. De ligne en ligne, les mots s'appellent et se cimentent. Il reste cependant impossible d'avoir une vision d'ensemble de l'édifice, d'en résumer le contenu de façon satisfaisante. Il n'obéit pas à un projet préalable comme un sonnet classique visant son terme depuis le premier vers. Au contraire chaque mot est un pivot, un centre de ramification qui donne à l'ensemble un aspect arachnéen. Les carrefours de sens se multiplient. Au mieux peut-on rapprocher chaque intersection majeure pour créer une sorte de tableau isotopique global. Mais on privilégierait alors une méthode d'investigation analytique en totale contradiction avec le système d'écriture mis en place. Luca opère, lui, une réduction qui résume un développement complet en un nom unique, comme si les étapes intermédiaires pouvaient être ignorées et que l'on puisse accéder à D sans passer par B et C, ou que B et C soient compris dans D. Les « jets » et les « aubes » peuvent revêtir un caractère érotique qui apparaîtra plus loin. Chaque virtualité sémantique et phonétique présente dans les mots explose et déverse dans le texte son flot de réponses.

Mais alors ? Peut-on encore parler de construction ? Si l'on envisage le texte comme une série de réponses possibles ou même obligatoires au mot d'ouverture « mort », dans quelle mesure y a-t-il encore processus d'écriture et non simple réflexe plus ou moins conscient d'écriture proliférante ? Et si les choses opèrent de façon automatique, chaque explosion entraînant de nouvelles sans éliminer aucune possibilité, y a-t-il encore construction, ou penchons nous plutôt vers la folie d'un monomane ? Nous aurions alors un texte qui serait une explosion sans logique, non construit par là même qu'il pousse à bout la logique qui préside à son écriture. L'avancée est implacable et fonctionne bien plus comme une avalanche incontrôlable de causes et d'effets subordonnés au hasard qu'à l'œuvre réfléchie et construite d'un poète saint d'esprit. Nous voyons comment dès les premières lignes le Héros-limite porte bien son nom. Rien n'empêche que peut-être cet écueil sera évité avant de provoquer l'inévitable effondrement. A suivre cette logique, le texte à la limite ne devrait plus cesser. Or, il s'ordonne de plus en plus en direction d'un achèvement sous contrôle avec un retour et une variation des motifs.

« Contre » peut engager sur la voie de la proximité ou de l'antinomie. Le mot figure la limite entre la « mort » et les « 16 Objets ». Nous en arrivons à faire s'opposer l'identique puisque les « 16 objets » en question forment le groupe nominal attribut de « la mort ». La mort divisée, divisible en objets concrets, ou le concret multiple en concurrence avec le concept. Il y a confusion des plans de pensée. Opposition et identité sont fondues. La mort *EST* 16 objets et la mort *ET* 16 objets. Il commence à y avoir plus qu'une identité phonétique entre le verbe et la conjonction. Cette fusion plutôt que

d'ouvrir à la réflexion fera office de présupposé irréductible, de paradoxe plein et signalé. Le jeu de mélange et de répétition fait office de piège visant à l'éclosion d'une nouvelle différence productive de sens. Multiplier la différence c'est réitérer les possibilités de choc, pétrir, déplacer et redonner les points de vue. C'est susciter l'émergence de *l'autrement* :

« Il faut que chaque point de vue soit lui-même la chose, ou que la chose appartienne au point de vue. Il faut donc que la chose ne soit rien d'identique, mais soit écartelée dans une différence où s'évanouit l'identité de l'objet vu comme du sujet voyant »¹.

« Mieux dire » peut supposer une correction au niveau du fond comme de la forme. Mais la rectification s'enlise sans trouver d'issue probante au sein d'adjonctions et de multiplications quasi mathématiques. Les effets de l'ouverture sur l'inconnu ne doivent pas être maîtrisés, il s'agit de nous laisser démunis pour éveiller le sens et le faire surgir. C'est ce qui arrive et pour sortir de l'impasse de la pensée qui redouble le bégaiement de la bouche, il faut ajouter un sème. Le contrôle perdu est celui que l'on recherche dans ce dévalement de pour et de contre. La survivance d'une subjectivité marquant son opinion « c'est mon avis » est singulière. Le narrateur marque sa présence mais est dépassé par sa propre logorrhée bégayante. Ce sont des monosyllabes qui rythment l'avancée. Comme si la faculté de parler s'amenuisait à mesure de l'amoncellement des contradictions. Les détours encombrés par des « c'est-à-dire » accentuent la confusion de l'énoncé et le « vident ». Le texte paraît circulaire car il reproduit le parcours de la surabondance du sens en partant de la mort pour arriver à la vie. Plus il se dirige vers son terme, plus il se vide et s'assimile à la vie. Il se dégrade, il contient l'idée d'une métamorphose circulaire.

Nous voyons combien la notion de construction est difficile à plaquer sur un tel projet. Et pourtant s'il est possible de parler de la "construction" d'un texte, si texte physique il y a, il y a également construction de celui-ci. Nous avons vu qu'elle ne réside pas en l'agencement programmé d'un ensemble tendant harmonieusement vers sa fin. Elle ne joue pas sur la régularité, la reprise et la variation, mais sur la rupture. Elle ne laisse pas au corps le loisir de la reconnaissance, elle égare l'oreille et l'œil, ne laisse pas à la pensée la possibilité d'avancer dans un milieu qui la laisserait telle qu'elle est. Au contraire la construction passe par la différence, le choc. Pourrait-on poser que la construction opère par son contraire ? Jouer en suivant l'éclairage apporté par François Zourabichvili sur la philosophie de Deleuze, sur la proximité de la copule : « construction *est* déconstruction » ou « construction *et* déconstruction »²?

¹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 79.

² Cf. François Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004, p. 9 : « si l'on tient à marquer le style deleuzien d'un symbole [...] on soulignera d'erechef cette amputation silencieuse d'une lettre que permet le français : E(S)T ».

Le second paragraphe se recentre sur le sujet qui n'était pas essentiel à la problématique jusque là. Ce sujet constitue ce qui fonde dans la philosophie classique. Il est ce à partir de quoi on peut *commencer*, un principe premier. Or « tant que le commencement est pensé comme fondement, il est soumis à une reconnaissance initiale qui emprunte sa forme au sens commun et la philosophie ainsi ne parvient pas à se défaire d'une affinité préalable avec ce qu'il s'agit de penser »¹. Nous ne parlons pas ici de philosophie mais de poésie. Pourtant le problème demeure. Le sujet poétique doit être redonné en même temps que la poétique qu'il va inaugurer. Il n'est question que de signes et d'inclusion dans le signe. Nous avons vu que Luca dans ce texte se jette dans un processus, une crise dans laquelle tout est déterritorialisé. Mais de quelle manière récupérer l'identité fuyante du « moi » ? Peut-il encore constituer un fondement ? Le point de départ d'une pensée du monde et de sa mise en mots ?

« Je dis je je je jeudi sept mai, mais, c'est-à-dire je dis ô, je dis jour et oui, jour et nuit je le dis, que oui aujourd'hui jeudi le le sept mai, jeudis je dis mort, je dis mort morte comme on dit on me dit trois, sept et trois faux fond font dix on dit dix comme on le pense, c'est à dire comme le troisième terme issu de je pense qu'on me pense et de se se suis, je suis [...] ».

Le « je » est immédiatement amoindri par son prolongement en « jeudi ». Le mélange du funeste et du trivial, du spirituel et de l'animal, du quotidien et du philosophique, du remarquable et de l'ordinaire donnent un caractère hétérogène et absurdement humoristique à l'ensemble. Le « je » fragilisé s'éclate entre tout ce qui le compose en tant qu'être. Mais au lieu de faire sens, l'abolition des frontières donne un aspect de fatras anarchique à l'ensemble. D'autre part, la multiplication de l'adverbe « oui » donne le sentiment d'une tentative de stabilisation sans cesse manquée. Le primordial échappe tandis que l'être s'émiette et ne se raccroche qu'à une date tronquée.

Dire « mort » met un terme au dicible. La formule laisse-t-elle seulement une place à la nécessité de poursuivre l'écriture ? Cela n'a pas de sens sauf à rapprocher le mot d'un injonctif. Mais pourquoi alors ne pas dire « meurt » ? Le destinataire manque. Le locuteur parle dans le vide, parle peut-être aux mots eux-mêmes ou s'embourbe dans un monologue abstrait. On ne dit pas les noms. On les attribue, on les engage dans un procès, on les regroupe, on les détaille, on leur associe des adjectifs. Jamais on ne les dépouille crûment de déterminant pour les abstraire surtout s'ils comportent une part de tabou. Le mot mort est répété mais jamais éclairé dans son sens. A la limite il est de plus en plus décontextualisé. Il est ainsi placé sur un pied d'équivalence avec les autres noms. *Je dit mort* comme il dirait « jeudi » ou « trois ». *Je dit presque* comme s'il ne disait pas, ou qu'il taisait. La question du pourquoi et de l'origine du sens de la parole est entière. Le dire suppose le taire, et suppose qu'il existe entre les deux une différence

¹ François Zourabichvili, *op. cit.*, p. 22.

d'intensité. La limite est longée car au vu du flux de parole le dire rejoint le taire à la fois dans sa manière d'éviter de dire et de dire. Rien d'intelligible n'est écrit. Faut-il admettre que ce qu'il y a à dire existe quelque part comme le double inversé de ce qui s'écrit ? Que la logorrhée cache au lieu d'afficher ? L'opération peut être une tentative de rejet du dire, un retournement vers un dehors qui n'est plus conçu comme signifiant. La thématique du « faux fond » engage vers celle du leurre. Supposer le fond c'est encore supposer surface et profondeur. Nous restons dans une succession de retournements mais tellement rapprochés que si au départ tenter d'atteindre au sens par son inverse avait une raison, le retournement même devient un principe d'avancée creux. A force de longer les surfaces on perd la profondeur du mot et celle du silence. Luca exhibe le dehors limitatif de son mode d'avancée, la possibilité de piétinement sous-jacente.

Il y a une différence énorme d'impact et de conséquences entre les deux possibilités homophones « jeudi mort » ou « je dis mort ». Dans le premier cas la mort réduit sa portée, retombe dans le phénomène naturel et courant. Dans le second, elle est posée comme un phénomène abstrait, indicible et apparaissant de ce fait dans une structure de phrase impossible. Simultanément le tissu du texte est émaillé de lieux communs ou d'idiomes qui n'ont d'autre fonction que celle d'expressivité ou d'insistance : « comme on dit », « comme on le pense », « je le dis que... ». L'adverbe « comme » se multiplie, multipliant avec lui le foisonnement désordonné les axes d'interprétation. Les profondeurs sémantiques disparaissent et le texte compose de plus en plus une surface plane vidée de son silence et de son sens. La pensée même est interrompue et se perd dans le vague commun d'un « on » général. Le sujet s'évapore et perd son individualité. Il est englouti passivement dans une dilution labyrinthique. En tant qu'il se dissout c'est le cogito cartésien « Je pense donc je suis » qui est remis en cause. Le pronom « je » est lié à celui de « hasard », à travers le « dé ». Nous avons quitté l'univers de l'interprétation pour passer à celui de l'expérimentation. Expérimentation qui est autant celle du lecteur que celle de l'auteur. Chaque signifiant fait surgir un signifié qui développe à son tour un signifiant neuf. Le sujet contenu dans le cogito perd pied en tant qu'individu dans l'outil signifiant de la réalité dominante, en forgeant un énoncé neuf, le « je » particulier qui s'énonce de façon inattendue est à la fois législateur et sujet de l'énoncé qu'il produit. Accepter d'exprimer son essence en empruntant l'outil signifiant d'une masse dominante c'est s'affirmer comme en faisant partie, c'est être une partie de ce signifiant soi-même et produire le signifié en s'y incluant. Il y a dédoublement du « je » qui fait partie des deux aspects du message, sa production est parallèle à la production de la forme du message de façon circulaire. Si la forme change, le sens qui en émane est neuf. Le texte *Héros-Limite* fait éclater le régime de signes dominants et détache un certain nombre de signes de la ligne langagière directrice. Ces signes se mettent à fonctionner de l'intérieur et déterritorialisent le « je » qui s'y trouve inclus. Ainsi le cogito éclate, se déforme, se

reformé, se rappelle et rappelle le « je » comme sujet et objet d'énoncé neuf ne correspondant plus en rien à celui d'une réalité législative. La réalité a éclaté et le « je » est rendu sous une forme signifiante et signifiée nouvelle.

Simultanément si le « je » ne se trouve plus inclus dans la masse et la pensée législatrices, qu'en est-il alors de sa pensée ? Dans le « je pense donc je suis » le « je » pense dans et par l'outil historicisé du langage. Les termes de l'énoncé sont marqués normativement. Le sujet ne pense que par les voies normatives. A la limite le fait qu'il pense par ces voies garantit l'intelligibilité de sa pensée. Qu'est-ce qui garantit la présence d'une pensée si l'outil de son expression est inintelligible ? Et qu'est-ce qui garantit que le sujet qui s'y inscrit soit bien inscrit dans quelque chose ? De quelle pâte est-il fait s'il ne l'est pas de celle de la majorité au pouvoir ? Luca refuse le cogito car un « on » global est inscrit dans sa forme, et non un sujet tel qu'il se voudrait législateur de lui-même. Il refuse de s'inscrire dans un signifiant dont il n'est pas lui-même le producteur. Il refuse la dictature d'un signifiant codificateur et cherche à s'imposer comme législateur d'un signifiant neuf qui lui garantirait sa double existence et sa double manière d'être : contenu et contenant. Pour ce faire il doit déconstruire. Passer par le refus d'être et de penser, « se penser ». Mais c'est offrir une grande prise au hasard de la construction. Inaugurer un signifiant neuf reposant sur une structure déviante c'est s'exposer à n'être plus compris de personne, être à soi seul son propre garant, sauf à engager le lecteur dans un nouveau processus et à réaffirmer avec lui une pensée déterritorialisée. Il doit s'engager dans le mécanisme dédoublant, suivre une ligne de fuite différente pour se rétablir avec l'auteur dans le cogito. Dans cette démarche, la limite entre la construction et l'arrêt définitif de toute forme de production de pensée est mince. On voit de quelle manière on peut espérer atteindre la langue singulière qui est visée par un recyclage lent du langage conventionné.

Le premier paragraphe définissait les enjeux à l'entrée du texte, de façon assez parabolique en mettant en rapport les antinomies vie-mort garantes de la réussite ou de l'effondrement du projet. Les retournements nécessaires à l'amoindrissement du fond étant opérés rapidement, de façon à « vider » les deux faces vie-mort, parole-silence ; et à se retrouver face à une surface plane, malléable. Le second temps de ce texte engage l'auteur et le lecteur dans un processus de ressassement, et la recherche d'une issue capable de générer un être émancipé de la langue normative ; capable de se redonner dans un signifiant neuf, de générer sa trace, son signe. Le processus mène à deux écueils possibles. Celui du taire sous la forme d'un silence vide ou celui d'une glossolie interminable. Une oscillation se crée qui les met en balance et comporte une part de hasard signalé par l'auteur comme faisant partie du jeu.

« [...] je suis décidé de, je suis le dé qu'on jette sur le trois-sept, c'est-à-dire comme le trois, le troisième terme issu de se se se suicide et être être suicidé au dé ou à la scie, le troisième terme ré ré réco, l'écho de la scie et du dé réconci réconcilia réconciliateur, oui il y a la ré, la réconciliation entre se

suicider et être suicidé, à l'insu du troisième terme issu de l'insur, de l'insurrection et de la ré, sursur, de la résurrection. »

Le « dé » lancé se retrouve dans plusieurs « jets » de mots et dans le terme « suicider ». Il résout l'équation posée par Luca. Sauf à considérer que le suicide renvoie automatiquement au début du texte. Le « dé » jeté constitue une alternative non moins funeste que celle de la scie. Le dé peut également s'envisager comme une possibilité de montage réconciliateur. Mais tout confine à l'essai, qu'il soit probant ou raté. Le poète est entre le sui-cider et sui genere. Le texte prend un rythme ternaire, c'est-à-dire impair, déséquilibré. Entre le phénomène de découpage, de hasard et d'écho, il devient impossible de mesurer réellement l'état de composition ou de dé-composition. Mais deux termes nouveaux ouvrent sur la possible exploitation de champs lexicaux neufs : le champ militaire et l'insurrection qui vise à renverser le pouvoir établi. Le héros est bel et bien un guerrier, mais selon une définition qui n'est plus celle du XVIII^e siècle. C'est un héros politisé dont les armes sont des mots. L'héroïsme est en fait immanent. Il n'est plus un privilège accordé par les dieux mais la quête d'un sujet larvaire qui sera auto-constitué et fera naître avec lui une croyance en ce monde. Il n'est en aucun cas le héros constitué dès le départ et pourvu d'un ensemble inaltérable de dons. Le second terme contradictoire est celui de résurrection. Il est couplé ironiquement avec insurrection, c'est-à-dire renaître à son insu. Ce terme est connoté religieusement et on ne sait contre quoi est dirigée l'insurrection. Vise-t-elle les catégories logiques linguistiques, philosophiques, culturelles ou religieuses et biologiques ? Peut-être toutes à la fois.

Parfois il semble que le texte s'écrive à l'envers. C'est-à-dire que ce qui vient avant dans l'ordre de la lecture a été suscité par ce qu'il y a après et paraît improvisé de façon surréaliste. Par exemple plus loin la « compote de porc » qui fait sourire se développe à partir de l'adverbe « comportement » qui lui fait prendre sens. La « compote » a-t-elle évolué à partir du « comportement » ou l'inverse, sachant quel terme était visé plus tard ? Ce serait le signe que la pensée n'est pas contrainte d'avancer linéairement, mais peut adopter de nouveaux modes de déplacement, faire retour sur elle-même. Il s'agit d'être capable de s'arracher de la logique partant du plus général pour aller vers le particulier. Les deux voies sont empruntables. Le particulier peut se superposer au général et le général au particulier.

« Et quand je dis vie, vie dans la vie, je le dis comme on dit il est, elle a, elle est l'état dans l'état, c'est à, c'est-à-dire le thé, le terme, le sein, tes seins comme thé, comme thèse, le terme synthèse de l'an, de l'anti, de l'anti-nom et momie, de l'antinomie sur un plat de compote de porc, sur le plan du compor, du comportement de deux trois, sept trois, du troisième terme de deux cités, de deux cécités plastiques, de deux élasticités contre, contracte, de deux trois, de deux élasticités contradictoires comme l'impair, comme l'imperméabilité paire et la peine de naître, de naître pendant une traction du moi, pendant une

contraction impaire de mon moi et de son elle-même, les deux elle-même du moi paire et habiles, les deux élasticités contradictoires comme l'imperméabilité et la, et la pénétration par parfait, parfaitement réconcil cils réconciliées. »

Le paragraphe s'ouvre sur la vie nouvellement conquise. La reprise de la formule « je dis... + Nom » sonne de façon moins surprenante. L'habitude de la structure s'implante et l'habitude d'y lire du sens bien qu'elle soit inconnue elle aussi. Elle signale un idéal reconquis, une vitalité pleine et double. Le sexe véhiculé par le pronom et la différence entre « avoir » et « être » est ignorée. Les deux auxiliaires sont souvent utilisés de façon équivalente chez Luca. Face à la question « qui (ou que) suis-je ? » Deleuze invoquait des habitudes, des contractions qui engendrent attente et prétention : je suis ce que j'ai, l'être est un avoir. « Je suis ce que j'ai, autrement dit je suis inséparable d'autre chose dont la préhension me constitue : je suis pour autant que je préhende ». ¹ Le mélange de l'être et de l'avoir chez Luca pourrait être une clef : je suis parce que j'ai des affects provoqués par le texte que j'habite. Le texte que j'écris est une source intarissable d'avoir et donc d'être. Il est la source des affects, la source de ce qui m'emplit au moment où je l'écris et la source d'un hasard inaliénable de la percussion des contraires d'où surgira le sens. Reprendre la copule « -est » du verbe être après ce que nous en avons dit est chargé de conséquences. Dans un cas écrire « la vie est », doit permettre l'inauguration d'un sens inconnu. Dans un autre c'est écrire et lire une formule morte dans laquelle sont encastrés des termes vides et éviscérés. Nous hésitons à savoir si nous avons entamé une ascension ou une chute, une dislocation ou l'édification d'une structure solide. Seul le court instant de la lecture serait « réconciliateur » du « déréconciliateur ». On peut se demander si l'intervention du « dé » se joue au niveau de la construction dans le seul esprit du lecteur, et s'opérera de façon différente pour chacun, restant ainsi indéfiniment lacunaire, aucun lecteur ne possédant le même ensemble final ; ou si le hasard préside à l'écriture. Dans ce cas ce qui est constructif est bien plus la lecture que l'écriture. Nous parlons de construction mais la construction d'un texte se joue à plusieurs niveaux. Écriture, lecture, édition, émission vocale. Doit-on considérer qu'un texte atteint à un moment donné sa réalisation pleine, et qu'une fois atteint ce degré de complétude, il cesse d'être producteur de sens ? Logiquement il a au moins un terme physique mais nous nous trouvons dans un cas où il s'agirait en fait de déterminer si le lecteur participe ou non de la construction du sens, si la construction implique ici comme une donnée intrinsèque la possibilité de s'achever en différents lieux, sous différentes formes. La gestion de tant de possibilités d'agencement de tant de radicales semble devoir forcément ouvrir sur la différence selon les lecteurs. (En même temps la ramification a forcément un terme elle aussi, les mots ne sont pas infinis) Ou sur une incessante réécriture pour atteindre

¹ F. Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, p. 92.

l'objectif fixé et enfin produire la structure désirée. La participation d'un hasard signalé au processus créatif est un élément supplémentaire incompatible avec l'idée de construction. Le hasard peut être constructif ou non. Y avoir recours pour le faire aboutir signifie la reprise et le réagencement de ce qu'il a produit. Ainsi nous aurions à lire le passage par le jet de dé, le résultat inattendu et le travail poétique de ce qu'il aura produit.

Nous pourrions envisager que l'œuvre entière ne constitue qu'un incessant polissage des séries que l'on aura choisi de faire entrer en résonance. Mais une telle vision est extrêmement réductrice et ignorerait la singularité de chaque pièce et du projet poétique propre de chacune. Admettons que ce texte comporte comme variable la possibilité de montages différents, et que le trajet constructif du lecteur puisse être opposé à celui de l'auteur et se faire même en sens inverse. C'est que le texte n'a pas essentiellement de sens, de direction. Ce qui se construit doit l'être de façon plus abstraite, parler de verticalité ou d'horizontalité, de gauche ou de droite, ou même de surface et de profondeur n'a pas de sens. Nous pourrions même admettre l'utilité qu'il y aurait à relire le texte à partir du milieu ou de la fin. Pourtant une avancée se dégage d'un paragraphe à l'autre. Peut-être ces observations contradictoires nous font-elles aboutir à la conclusion que la réflexion du poète sur les motivations de sa construction ne sont pas l'essentiel de la construction elle-même. La réflexion sur l'avancée compte moins que l'avancée, que la vision ouverte. Par ailleurs il est évident que lors de la mise en spectacle du texte par la diction, les méandres de cette évolution ne sont plus ce vers quoi l'attention se porte. Elle est distraite par un timbre, une intensité, un volume, le geste, le corps. Elle expérimente plus qu'elle ne pense les conditions de l'expérimentation.

La répétition crée des jeux de renvois, de vis-à-vis, met en regard l'identique en y supposant la différence et invite à creuser les notions. Mais creuser une notion vidée n'est que constater un état de vacuité nécessitant le « c'est-à-dire » qui va la compléter : C'est de façon métaphorique surréaliste et onirique que la vie se comble. Les sens et l'érotisme se font thèse. Non pas l'érotisme explicite mais les « seins » d'une femme, détachés comme symbole. Les thèses ne sont plus des opinions mais des choses. L'abstrait se raccroche au concret. Le terme synthèse par opposition à « analyse » désigne la faculté permettant d'aller des notions simples aux composées. Nous voyons comment le texte résiste à la description. Contre toutes les formes d'antinomies les seins sont un croisement auquel se synthétisent les différences. L'espace doit être conçu selon de nouvelles lignes de fuite et ce sont les « plats », les « plans » « élastiques » ou contractés qui redéfinissent l'espace. En fait d'être cartographié l'espace acquiert des propriétés physiques de densité, d'intensités différentes. Aux chiffres impairs 3 et 7 se joint le 2, le double qui opère depuis le début mais qui n'avait pas encore trouvé droit de « cité ». Nous pouvons noter que si la première fois le trajet allait de « sept » à « c'est-à-dire », à l'inverse il part maintenant du « c'est-à-dire » pour aboutir au « sept ».

L'antinomie est cadavérique et desséchée. C'est une catégorie de la pensée logique qui s'effondre. Comme si elle était paralysante sur le plan plastique. La cohabitation des deux insolubles ou de deux paradoxes ne peut ouvrir sur la production artistique. Et en effet à chaque tentative d'analyse critique aucune issue n'apparaît. L'image des deux élasticités contradictoires pourrait être emblématique de la façon dont compose Luca tirant jusqu'au point de rupture de part et d'autre les contradictions.

« La peine de naître » « pendant une traction du moi ». La mise au monde du « je » par lui-même est très sensible. Le texte semble se contracter et s'étirer pour offrir un lieu neuf au « je ». Il est l'exemple même d'un espace dans lequel se côtoient l'extrême densité sémantique que l'on retrouve dans les particules les plus insignifiantes et la dilution complète dans la répétition outrancière de chaque mot. Cette contradiction dans l'agencement est à l'origine du sentiment d'enlissement qui survient parfois dans cette cité antinomique. Pourtant au niveau plastique l'ensemble existe bel et bien avec ses creux, ses écueils et ses antinomies qui tiennent et produisent le vivant, en fait de demeurer dans une incompatibilité momifiante et législatrice. Le troisième terme recherché est finalement l'aboutissement des deux premiers en une union qui donne à vivre et à naître. « Son elle-même », le pronom renvoie à une entité qui ne peut être que la vie mais évolue vers deux parties du moi partitionné et réunifié par lui-même au sein du troisième terme impair. Le moi est fondamentalement constitué par l'instabilité de l'impair, issu et issue. Le problème est que l'impair le place dans une situation « trébuchante » comme dans une valse. Le même d'ailleurs est perdu puisqu'il n'est toujours que le recommencement des deux premières paires. Nous sommes mis en permanence dans la situation érotique de faire s'accoupler « les deux élasticités contradictoires comme l'imperméabilité et la, pénétration par, parfait, parfaitement réconcil cils réconciliées ». Soudain le bégaiement fait plus office d'ahanement amoureux, de répétition érotique du mélange des corps en vue de la naissance d'un « moi » ternaire. La limite est que, si l'on fait abstraction du lecteur, le moi n'est entré en relation qu'avec lui-même. La boucle s'est accomplie sans altérité. Il n'y a pas de couple ou de « différence », pas d'entrée en relation si ce n'est avec le langage. Le solipsisme couve avec comme corollaire une éventuelle stérilité.

Le troisième paragraphe a ouvert la possibilité d'une naissance d'un « moi » vivant, ignorant des canons de pensée classiques et libre de composer sans en tenir compte. La présence extraordinaire d'un texte maintenu à la force conjuguée de deux antinomies est la preuve de la possibilité de leur union. A ce stade traduire la nature de la construction envisagée par une métaphore empruntée à l'architecture, à la musique ou aux mathématiques s'avèrerait insuffisant. La méthode de Luca devrait être génératrice d'une puissance symbolique nouvelle. Après avoir travaillé sur la notion de sujet, avoir tenté de se libérer du carcan d'une langue législatrice, Luca élargit la problématique au plus grand nombre. De la même manière qu'il ne pouvait à son échelle accepter d'être la conséquence passive de signes qu'il n'aurait pas choisis ni travaillés du dedans, il ne peut

laisser le monde à sa passivité. Si la construction doit se faire, elle ne peut laisser intacte la représentation collective de l'univers. Elle doit travailler sur les masses et décroiser les oppositions stériles.

« Nous avons fait, parfait, parfaitement fait et défait comme défi, nous avons fait les, laissez laissez les I6 objets, nous avons défini les I6 objets de la paix qui naîtra, de la pénétra, de la pénétration vie vie violente et mort mort mordante, de la pénétration unie universelle.

Les I6 objets pénètrent la paix, la pénétrante. »

Le « Je » se mue en « nous ». On ne sait pas s'il n'est que la synthèse du moi ou s'il est inclusif pour le lecteur. Le passé composé indique que le procès est terminé bien que le texte se poursuive. Il sonne de façon conclusive. L'adverbe confère un sentiment de plénitude satisfaite à ce paragraphe. Ce qui précède fait office de « défi ». L'intervention de la civilisation élargit le problème à la « cité » entière. La paix elle aussi suppose l'opposition de deux ensembles nombreux. Le paragraphe fait éclater les frontières du texte vers une universelle union et prend toute son ampleur philosophique, il se dépasse et lance une vague unie de vie et de mort pleines sur le monde. Une nouvelle figure féminine apparaît : « La pénétrante, les trente trente universelles, elle est, on le sait, elle est fa, femme, la fa, fameuse unie universelle. » Le troisième terme est « la pénétrante » la femme qui manquait à l'union et à la rupture du syllogisme. Avec elle la dimension musicale s'étend du ré au fa. Cette strophe sonne comme une célébration hédoniste de l'union universelle.

Simultanément cette femme marquée par un « on le sait » doit être redessinée, réexposée et non sans une certaine sauvagerie subir une division avant de produire l'union :

« Femme cou, coucou, femme coupée pain, comme un pain, en deux, coupée en deux avec une, elle a vécu en paix, en deux, coupée en deux avec une scie, si si avec une scie fine, scie infinie au beau milieu de se, en deçà, née, elle est née l'an mille, l'an néant, aube au beau milieu des sons, de son corps, de la, au-delà de l'année, de l'anti-année, au-delà de l'anéantissement concret, crête de son corps infini, sur la, vers, vers la tic tic tic tic, sur la, sur la langue, sur la grande verticale qui relie son nez clef, clef de Cléopâtre ab abs abstr abstraite à sa bouche située, tuée entre ses deux cuisses récon, récon réconcil cils réconciliatrices et métaphore, aimée, et t'aime, té tic tic et météoriques. »

Luca engage cette figure féminine dans son système poétique et « scie » son corps pour en dresser un portait d'une beauté inédite et singulière. Le paragraphe pourrait être détaché et considéré à part entière comme une pièce, un blason de la femme. Elle génère des sentiments variés de répulsion, de vulgarité : « coupée comme

un pain », futile comme le « coucou » ou profonde « à l'infini ». Réconciliatrice d'une cruauté méticuleuse « coupée en deux avec une scie [...] fine » fascinante jusqu'à l'hypnose « son corps infini » « cléopâtre abstraite » « cuisses météoriques » elle s'ouvre dans une histoire onirique cabalistique et symbolique. « Née de l'an mille, l'an néant aube [...] au-delà de l'année de l'anti-année » elle réconcilie un temps figé et extrêmement rapide marqué par le « tic tic tic » de l'horloge. On ne sait si le texte piétine de fait de l'excitation sexuelle, de la nervosité criminelle, de désir ou de répulsion. Les suspensions laissent se soulever le voile d'un non-dit bien plus aiguisé que les mots, et laissent à mesure se créer librement l'image du corps fantastique dans l'esprit du lecteur : l'imagination est libre de combler des vides érotiques : « au beau milieu de sa [...] » « en deçà [...] » « au beau milieu des sons, de son corps, de la [...] » « sur la... » Les blancs elliptiques laissent place au fantasme plus précisément que si les mots brisaient la liberté intellectuelle. La femme est pourtant un objet de désir et de plaisir que l'on ne passe pas sous silence par pudeur. La précision géographique des groupes « au beau milieu de » et « sur le » sont le pendant de termes crus : « seins » « langue » « cuisses » et qui dénotent en regard d'images telles que « aube au beau milieu des sons » « crête de son corps » « cléopâtre abstraite ». Elle est concrète-abstraite, dite et tue, découpée complète, corporelle infinie, précise et floue, pénétrante et pénétrée. Le montage figure bien d'ailleurs le phénomène de perte physique et psychologique que peut provoquer la jouissance « au-delà de l'anéantissement concret ». Sonore, visuelle, plastique, métaphysique, elle est la parfaite illustration de la pénétration des antinomies. Le temps à l'œuvre dans l'émergence de cette figure féminine cosmique semble suivre des règles particulières. Il n'est pas homogène. La scansion des segments par les virgules ne permet aucune régularité. La respiration du texte est aléatoire, hachée, rapprochée comme une avalanche. Pourtant les références à des espaces de durée très étendus au contraire avec « l'an mille » « l'an néant » « aube [...] au-delà de l'année » « l'anti-année » « infini » fait osciller cette figure entre l'éternité stellaire et la fulgurance de sa construction dans le texte, encore accélérée par les tics rapprochés dont la durée à la lecture est inférieure à la seconde bien qu'ils la figurent. Dans l'espace nous avons le même effet de précision chirurgicale : « scie fine au beau milieu » et d'étalement : « la grande verticale qui relie son grand nez à sa bouche ».

Ce passage est à lui seul un projet poétique. Il n'est pas seulement un mélange de paradoxes, mais leur réduction mathématique. Sa lecture s'effectue sans les relever, mais en accumulant leurs enrichissements. Le texte finit par tenir en bloc et même par avancer vers son terme. La pénétrante pourrait être la clef de voûte d'une poésie de la pénétration universelle, mais le songe s'écroule dès le paragraphe suivant :

« Elle est coucoupée en deux la grande cour, la courte, la grande tic tic, la grande courtisane uni universelle et sa vie, sa vigie, son unité, sa grande virginité unie est intacte comme la, comme lave, comme la vie, comme la vie

anale de son père l'unie l'unité virginale de cette cour, de cette courtisane universelle est intacte, elle est intacte la virginité de cette vipère ».

Ce paragraphe fait intervenir la décapitation sauvage de la femme insultée, traitée comme une « courtisane » et une « vipère ». Tout le travail du paragraphe qui précède s'écroule et l'aveu d'amour est balayé. La raison évoquée est sa virginité unie « comme la vie anale de son père ». Le père ne peut être autre que l'auteur. Effectivement, la femme synthétique (le terme pouvant soudain renvoyer aussi à son caractère artificiel) n'est que le fruit de la recherche expérimentale du poète. Il n'a fait que personnifier une idée. Mais le tableau est insuffisant. La rigueur logique du montage et la beauté plastique et poétique qui en résulte ne suffisent pas à faire plonger le monde entier dans un amour licencieux et violent. La contemplation est insuffisante, la passion doit se déchaîner en acte, entraîner physiquement, moralement, et intellectuellement l'univers dans une débauche qui rompt la surface lisse et stérile des choses.

« La vie anale de son père » est une expression incestueuse et scatologique clairement transgressive. La faute est rejetée sur le monde obscène et sourd. Pour lui donner vie il eut fallu une pénétration du monde, un viol de la timidité absurde. Ce paragraphe sonne comme la conclusion d'une expérience chimique. La nymphe a émergé de l'eau natale et est restée vierge alors que précipitamment le monde aurait dû, dans un éclat de rire libérateur, se précipiter dans ce troisième terme insurrectionnel. Mais la scène s'est jouée dans un esprit unique, celui du poète à la lecture du « livre des cris » qui sans doute est le sien. L'obscénité n'est pas de violer, de crier, mais de n'en rien faire. De laisser immaculées les possibilités offertes par les sens, par les mots, de ne pas briser la timidité paralysante pour exploser la vie et la virginité d'une pensée qui n'a jamais commencé à fonctionner. Le texte prend la tournure d'un manifeste ou d'un réquisitoire avec l'impératif « il faut », « aimez ». Après un passage lumineux et victorieux, c'est le désespoir qui prend le dessus. Le « Je » est de retour, seul face au monde inerte, le « Je t'aime » seul aussi face au vide d'une aimée non-née vierge d'écho. Il se fait frénétique face au désir dérobé « il faut violer violemment, être son amant ». « Il faut baiser violemment l'obscène universelle ou ouverte et fermée ». A nouveau le texte se fixe un objectif à l'échelle universelle. Cette prétention de produire un mouvement de masse pour violer l'univers relève plus du programme politique qu'artistique.

A partir de ce point du texte la stratégie devient plus narrative :

« Les froides voix, l'effroi des froids voyeurs ment, elle ment, ils mentent, les froids voyeurs mentaux mentent devant la vie, devant la virginale obscénité qu'ils n'ont pas, non non ils n'ont pas pu voir la baie là-bas, la bouche aimante obscènement ouverte et bouchée au dessous de son vent, de son ventre impur, infini prude, tic impur, impudique, pour eux cette bouche ferme,

fermée, bouchée et obscènement infinie n'est qu'un œil regardant-regardé fait pour garder leur nez sale à la porte, à la portée de l'œillet purpur de l'univers sale sous le nez de leur universalité ».

Les prémisses ont été posées, le projet poétique fixé en réaction à l'inertie de l'univers, et en vue de la réalisation d'un désir violent de liberté et d'émancipation prenant au sens figuré comme au littéral des dimensions sexuelles gigantesques. Le texte est un lit, un corps amoureux à posséder qui pour le moment n'est qu'une vierge universelle sourde et intouchée. Nous retrouvons les trois traits physiques de l'amante chez les voyeurs mis en accusation. L'œil, mais l'œil aveugle contre les cils sensuels de la femme, la bouche qui ne produit que des voix froides contre la bouche – sexe musicale et le nez sale contre le nez fier de Cléopâtre.

Leur mensonge n'est qu'inconscience des possibilités ouvertes par le désir. Ils ne possèdent pas la capacité d'être obscènement libérés. Est-ce là le mensonge du lecteur lui-même ? Sa réaction de déni face à la plaie béante et sexuelle ouverte par le poète au sein du texte ? Ne pas participer de l'obscénité du texte est obscène en soi, l'obscénité étant redéfinie comme une incapacité à s'émanciper. Luca ne cesse d'ouvrir et de rouvrir les cuisses de son aimée paradoxale. Il fait se mêler, se rencontrer, se goûter les voyeurs mentaux et l'aimée, en les synthétisant dans un corps à corps unifiant. Les voyeurs peuvent métaphoriquement être les lecteurs mis en abîme. Ils font uniquement usage de leurs yeux pour assister à l'expérience textuelle-sexuelle du poète sans y être mêlés. En cela ils n'avaient pas encore participé à la pleine pénétration de l'aimée. Les mettre dans le texte en position de « nez à nez » peut-il suffire à les pénétrer réellement de l'attitude de la fiancée obscène ? Il semble que le seuil ait été dépassé et que nous soyons désormais « à la portée » de la fleur-œil, de l'œillet universel. L'œillet est aussi un petit œil, ou un petit trou percé dans un anneau de métal. L'œillère a été percée dans le texte-anneau. Le thème de la circularité apparaît ici et se développera par la suite en regroupant autour de lui l'univers de la bouche au sexe en passant par l'œil.

La dextérité avec laquelle Luca use chaque phénomène est exceptionnelle. Chaque mot s'enrichit à chaque fois du contenu de tous les autres :

« L'unie, l'universalité, la versatilité des voies que de froids voyeurs mentaux appellent, ils pèlent, ils pèlent le fruit, donc pas besoin de mordre, de couper, de violer, de violemment pénétrer, tout tout cela, ils appellent tout cela inviolable, l'intou, le tout, l'intouchable, pour eux il n'y a vrai vraiment rien à transpercer.

Leur monde est une boule ronde, lisse, purpure, aux bords innés inabord, d'abord il est inabordable, pas de fissure où se fourrer pas de voie pour y pénétrer, et puis, et puis, il se méfie de nous, tic tic, il est métaphysique, tic, le grand tout métaphysique. »

La diatribe se poursuit et les faux voyeurs sont châtrés au figuré. Incapables de « pénétrer l'universalité » pour l'ouvrir. Ils restent sur son pourtour, son dehors. Le poète est celui qui pénètre, perce, sonde en profondeur. L'abstraction la plus insupportable du poète est un monde impénétrable et métaphysique. Il faut briser le métaphysique pour s'accrocher au physique, à la fissure, à la pénétration. Comment envisager de construire si chaque objet construit n'a de valeur que par ses fissures et ses failles ? La vie et l'univers ne valent que par un acte de pénétration systématique. La surface lisse est la mort. La construction doit être alors envisagée comme portant en elle par principe sa faille, marque de son devenir et son effondrement futur. Quelle construction concrète et physique peut tenir en suivant ce principe ? Détruire la surface lisse du monde pour refaire une peau par-dessus la peau n'aurait pas de sens. La transgression semble devoir être permanente et opérer même dans un système transgressif. Pour transgresser la transgression quoi de plus efficace qu'un retour à la norme ? Mais rapidement on tourne à vide dans une telle logique. Quelles formes peut prendre la transgression dans l'univers ? Est-elle morale, sexuelle, langagière, poétique, historique ? Luca les passe toutes en revue et ne laisse pas la moindre place à l'universelle harmonie. La transgression est synonyme de désir et de plaisir. Sans plaisir nul ne désirerait la transgression. Mais que peut-on construire par la transgression qui suppose d'abord la règle qu'elle enfreint ? On voit bien que l'image de la vis sans fin est proche.

Dans le paragraphe suivant :

« C'était à mon tour de m'aimer, de me méfier de cette fille, de cette métaille métaphysique et ronde, c'était mon dé, mon défi et c'est ainsi, si si c'est ainsi que je me suis tour tourné d'un coup vers, que je me suis découvert devant la, devant les boas, devant les baobabs dés, déserts du dé, du désir, ces vols cancan de l'air en éruption comme de vraies comètes-êtres, comme de beaux boas-airs en pleine érection dans une rue déserte, dans ce, danse danse baobab cancan, dans ce vol captif et gelé d'où sur sur surgit l'aimée méandre de l'an, de l'endroit, de l'androïde du geste toujours tour, la tour, joue et nuit tourné vers la, vers la femme, vers la fa, la fameuse et obscène virginité universelle, mes deux mains, ré réconcil cils réconciliées, amies et réconciliées sur la, sur l'obscénité mitrailleuse de mes dix doigts comme la tour et la femme entremêlées au vol, tuez tuez au vol la tueuse, la muette, elle est là, tuez là, voluptueusement mêlées la tour et la femme dans une vraie, un faux, une vraie folie, vraie folie-lit, dans une vraie folie de mutuelle pénétration. »

Le texte perd en densité sémantique et gagne en fluidité. Les articulations deviennent plus évidentes et l'ensemble est plus narratif. Luca, s'il ne peut générer une révolution massive, peut trouver le signifiant qu'il utilise, et s'en servir pour percer la cohésion universelle. Si dans un premier temps le travail sur la langue lui a permis de se

retrouver en tant qu'individu libre, il va maintenant ouvrir à la liberté de trouver librement ce qui est de soi issu, à la possibilité de transgresser sa propre surface et de trouver son propre corps. Après avoir modelé un autre cogito, libre à lui de faire de l'être qui a surgi un outil de transgression. Seul, il s'aime seul, sans se laisser séduire par la femme métaphorique. Il y a un renvoi implicite à la masturbation forcément insatisfaisante. Le passage à l'imparfait marque un retour en arrière. Comme si la fin de l'expérience avait eu lieu et qu'elle ouvrait sur la possibilité rassurante du récit. Pourtant tout ce qui précède est au présent, et tout n'a commencé que quelques paragraphes plus tôt. Deux possibilités : soit le poète avait prévu l'aboutissement du projet avant de l'entamer, il y a donc retour en arrière et la chronologie a été brisée. Soit il y a depuis le début retour en arrière. Dans tous les cas la ligne temporelle a éclaté. « découvert » a le sens de se dénuder ou se masturber de façon métaphorique. L'idée de défi ressurgit dans un cadre fantasmatique et tropical avec les « boas », le « baobabs » et le « volcan ». Les symboles phalliques se multiplient. L'acte sexuel est mis en mots de façon drolatique. Le « vol captif gelé » de Mallarmé est transgressé grivoisement. La situation imagée est ridicule et surréaliste : « Les boas verts dans une rue déserte ». Cet exercice masturbatoire du « désir désert » est mis en abîme dans le texte qui lui-même a des accents masturbatoires. Une fois de plus le bégaiement change de rythme et de sens. Il avait pour cadre un environnement sémantique différent. Il a changé de nature. En vérité il finit par s'enrichir et se ramifier de par les différents sens qui lui sont conférés. Il faut dans l'opération du bégaiement savoir distinguer le bégaiement qui fait sens, qui prend sens par son environnement syntaxique et sémantique, qui mime, qui fait ce que raconte le texte (ahanements sexuels, perte de repère, peur panique, régression infantile, incapacité à dire, désir de taire...etc.) et celui qui fait régresser le texte vers le piétinement. Toutes les répétitions ne sont pas porteuses de variations sémantiques intéressantes. Celles qui ne le sont pas font stagner l'avancée, créent le malaise, l'étouffement, voire le dégoût maladif. Ce procédé oscille entre l'approfondissement inattendu des sèmes, et la stérilité redondante d'un essai infructueux. Ainsi la technique d'écriture elle-même varie entre le coup de génie et la débilité malade. Le bégaiement place le texte entre le stade infantile et sénile.

Nous voyons que la transgression peut prendre des formes multiples. Elle peut-être constructive dans la mesure où, lorsqu'elle est transgressive sur un plan, elle ne l'est pas sur les autres. Une transgression ne peut être totalisante. Elle se mêle à la norme pour rester subversive, et ne peut la transpercer intégralement. Quelque chose se reconstruit d'un côté pendant qu'autre chose est transgressé. On prête moins d'attention à ce qui se construit de façon coutumière qu'à ce qui est transgressé violemment. La transgression se doit donc d'être mesurée. En cela la poétique de Luca n'est pas un simple acte de vandalisme creux. Si parfois elle comporte des accents puérils, œdipiens, grossiers, animaux, elle ménage des espaces de construction rigoureux. Elle est contrainte de faire le détour par certaines règles. On pourrait affirmer d'autre part que

plus la transgression va loin plus elle nécessite une compensation rigoureuse dans le cadre des règles qui la supportent. La jouissance produite par ce qui est transgressé laisse en tout cas la place au récit de se construire et à la phrase de se dérouler de façon plus intelligible. Plus le plaisir de la transgression dans le rire est grand d'un côté, moins importe l'attention portée à la forme prise dans le texte par l'expérience. Il y a transgression de fond et transgression de forme. Là c'est une transgression de fond qui s'opère, la forme se déroule plus librement.

« L'aimée méandre de l'an » ressurgit et le temps est à nouveau présent. Il y a une réelle faille temporelle provoquée par la venue de l'aimée. L'humain est désincarné par l'automatisme de l'androïde. L'exercice masturbatoire ou érectile serait dépourvu de toute signification autre que la manifestation de la méfiance face à la virginité universelle. Ce qui est obscène ici n'est ni le fait de relater l'onanisme, ni celui de diriger la « tour » vers la vierge universelle, mais c'est toujours la virginité qui est en cause. L'acte se termine dans une réconciliation de la « tour » qui « mitraille » des dix doigts et de la femme qui s'y « entremêle ». Mais le tout se produit lors d'un « vol » qui fait office d'éjaculation et qui est repris dans son sens étymologique d'« action de lancer », en l'occurrence à travers l'image de la « mitrailleuse ». La prose de Luca a ceci de particulier qu'elle reste indifférente à l'incongru comme au ridicule de la formule. Le tout prend la forme d'une harangue collective : « tuez-là », alors que l'acte est pratiqué dans la solitude. D'autre part il prend des allures de surhomme de par la taille et la virilité métaphoriques : « tour » « baobabs » « boas » « mitrailleuse ». L'acte en lui-même résout le problème de la solitude et suffit par son audace transgressive à joindre le monde vierge et le poète ou l'artiste à la femme métaphorique. Le paragraphe se clôt par une « vraie folie mutuelle de pénétration » qui laisse subodorer que la multitude des formes de pénétration explorées ne fait qu'accentuer les infractions au code de la pudeur morale et de la sexualité codifiée qui semble inversée entre l'homme et la femme. C'est la traduction de l'exploration des « baobabs du désir » qui fait un lointain écho à la forêt Baudelairienne de « vivants symboles ».

Il y a subversion encore à qualifier l'acte sexuel de « haine » en début de paragraphe suivant :

« Cette haine, oui, c'est ainsi que, et à l'insu de, que je me suis tourné d'un coup, en effet c'est d'un coup que j'ai fait tourner la tour, la tourmente, c'est ainsi, si, c'est ainsi que j'ai fait tourner la tour, la tourmente mentale vers le grand mythe du trou, et c'est comme un bol, comme un bolide précis que je me suis précipité vers le grand sein, vers le grand symbolisme mythique du trou, contre, contre le tout, contre tout le rien du tout, du tout, de ce grand tout à transpercer ».

Le groupe prépositionnel « à l'insu de » est laissé inachevé, il se double d'une reprise du récit au passé composé et d'un connecteur logique « ainsi que ». Mais

l'apparente reprise d'une structure est encore un leurre subversif. Sans doute n'est-il qu'un masque pour poursuivre à un autre niveau l'œuvre licencieuse. « La tourmente mentale » consiste à contempler la virginité universelle. Le tourment solitaire a été mué métaphoriquement en acte masturbatoire licencieux. La tourmente solitaire, l'insurmontable désir de transgression collective échoue dans un mythe nouveau : celui du trou qui regroupe un grand nombre d'images transgressives. Jusqu'à présent le trou est sexuel, anal, buccal, et indique le désir de « percer » la surface, en tuant ou en violant. Le trou est le passage, entrée et sortie, marque la possibilité d'une traversée, la fissure désirable à la surface des choses vierges. Le trou est la synthèse du désir. Que nécessite la création du mythe ? La présence d'un héros, un contenu narratif doublé d'un contenu psychologique, la délivrance d'un message universel. Tous ces éléments sont rassemblés autour de la figure liminaire du héros-limite. La dimension transgressive de ce mythe réside en ceci que tout mythe a normalement une résonance populaire intemporelle. Or créer un mythe de la subversion des lois du monde c'est faire accéder le peuple à son mécanisme inconscient, lui ménager un accès direct à son désir de subversion. Cela est donc en soi subversif. Il ouvre une porte sur la construction possible d'une volonté de transgression collective. S'engager dans la création du mythe c'est sortir de la tourmente masturbatoire solitaire. C'est aussi dans ce cas s'ériger en héros et s'ancrer dans l'intemporalité du récit. Le mélange des temps pourrait traduire cette hésitation du poète entre un destin poétique intime et un destin mythique collectif. Il y a une oscillation entre le temps de l'acte et de l'expérimentation au présent et le temps du mythe au passé. Il y aurait métamorphose au fil du texte, mélange des plans. Le geste de tourner et de se tourner mime même le cercle ou le trou à la lisière duquel se joue l'entrée du texte dans un grand mythe subversif universel. Chaque terme est relié à l'isotopie sexuelle. Nous sommes face à une antinomie : le tout face au trou. Ce trou fait office d'arme perforante face à l'univers conçu comme un tout inaliénable. Or l'univers tel qu'en lui-même n'est rien. Il est improductif stérile sur le plan poétique, sur celui de la pensée de l'homme, sur celui du désir et de l'existence. Comme une plaie, il faut le percer. L'antinomie va se réduire.

« Et les voies les voiles qui dévoilent les voies vers le tout, c'est avec rien, c'est avec de simples trous, c'est par de simples trous vides troués dans le grands tout que je me suis violemment fourré dans le grand rien du tout plein qui est le grand rien universel ».

Nous en arrivons à l'opposition rien-tout qui fait l'objet du texte, « les secrets du vide et du plein ». Il y a sans arrêt circulation de l'un à l'autre et seul le trou ménage la possibilité d'un désir passant de l'un à l'autre. La circulation doit se faire en permanence. La violence ne cesse pas non plus car il s'agit toujours de briser la stabilité, l'acquis, l'univers, tel qu'il était et tel qu'il a été dépassé. L'opération doit se poursuivre indéfiniment le long d'une ligne de fuite infinie. Le problème qui intervient

alors est celui de l'existence. Si tout ce qui est se dépasse vers ce qu'il n'est plus, que reste-t-il à trouver ? Et comment préserver le désir sans s'anéantir dans le grand « trou sexuel » ? Le texte qui jusque-là faisait office d'arme perforante et sexuelle, et était en lui-même jouissance et désir, pourrait être amené à perdre son objet, à cesser simplement d'être subversif.

Luca ménage des ruptures de rythme :

« J'ai pris cent quatre vingt quatre plats, plaques de métaplates, plaques méta métal métalliques, cent quatre vingt quatre plaques de cuivre mince et flexibles, ré ré rectangulaires, air, de l'air, rectangulaires et brillantes.

De gras de grands trous ronds et égaux comme gras, comme grandeur, au nombre rond de deux cent quatre vingt huit pour cha, pour chaque, pour chaque feu, pour chaque feuille de métal transpercent sur tout, sur toute la, sur toute la surface métallique le lit, lamé, la mince matérialité té du cuivre.

La distance d'un trou à l'autre est un infime esp espa espace, l'infime et minime es esp espa espace dément demandé par un trou pour ne pas se, pour ne pas dé dé dépasser, oui c'est à ce prix infime-infini que le trou est trou, pour ne pas dépasser son con son con son contour tour, la tour, donc pour ne pas être privé, non, non, oui c'est à ce prix là que, donc pour ne pas priver de con de concept le nez, le nez, le néant béat de son être nié ».

A la réflexion succèdent les actes. Ainsi le texte avance entre dire et faire, le livre et le monde, chacun étant la brèche à ouvrir pour aboutir à nouveau de l'autre côté. Nous venons d'entrer dans la composition de l'objet, sa sculpture. Le physique oscille toujours entre sa dimension matérielle et conceptuelle : « plaques métaplates, méta métal métalliques ». Les plaques symbolisent les surfaces planes à percer. Elles sont entre la densité du métal et la légèreté de « l'air ». Il est étrange de constater que les trous sont égaux. La constance a été rétablie au cœur de sa perforation. En revanche chaque trou n'est séparé de son voisin que par une infime paroi de matière. L'espace doit être représenté par une parcelle matérielle pour demeurer en tant qu'idée. Sans séparation physique, le « trou » ne serait qu'une surface vide supplémentaire. Luca perce la surface et ne peut la reconstituer. Le trou ne doit pas « dépasser ». La mesure doit être reconduite et la transgression a des limites. Cette limite à elle seule pourrait renvoyer à la « démence ». La règle à ne pas « dé dé dépasser » est un « prix » que le hasard ne dépasse pas. La règle n'est dépassée qu'en payant son tribut à la règle suivante. Le texte est une pièce unique à règle tournante. Tout le jeu réside en ceci qu'il faut saisir la règle suivante pour poursuivre sa lecture. Si la règle échappe, le texte se brouille. On pourrait affirmer que la construction se poursuit tant que le lecteur saisit le changement de règle. Pour l'auteur il se poursuit quoi qu'il advienne. Mais quelle pertinence possède une construction qui n'existe que pour son créateur ? Il faudrait distinguer des plans de construction, des vitesses. La construction se fait lentement et n'est pas exempte de

retours en arrière pour en solidifier les fondations, en marquer les étapes. Elle s’effectue avec des retours et des anticipations dans un temps et un espace modifiables. Les règles temps-espace varient.

On ne peut user d’un concept en le privant de sa règle. Renoncer à une loi physique c’est refuser le concept qui lui est relié. Cette liaison de bon sens montre combien la simple description d’un objet peut lui retirer toute forme de contenu. L’objet n’aura plus de résonance, plus de correspondance mentale. Plus de référent. Décrire c’est ouvrir l’accès à la représentation. Décrire en trahissant le concept qui relie la chose à sa représentation, c’est renoncer aux choses et aux idées. La construction poétique doit se plier aux concepts, ne pas dépasser leur contour. Le paragraphe se résume à une lapalissade. Mais il marque une limite infranchissable pour le héros-limite. Nier la limite aux confins de la pensée de la limite, c’est la détruire. Elles avaient toutes été franchies et parcourues jusqu’à ce seuil qui risque de faire s’écrouler tout le texte. Est-il possible de sortir de cet anneau ? S’émanciper de l’aller-retour d’une limite à l’autre ? Les mots contiennent en eux cette limite entre physique et métaphysique. Chaque objet est à la fois objet et concept de lui-même. Comme si le poète ne travaillait que la source de toute chose ou de tout concept. Il a détourné le cercle qui sépare ce qui légifère de ce qui transgresse.

« Chaque objet pore porte le nom du nombre de trous qui a servi, vie, la vie, pour la vie, contre la mort, pour la mort morte, pour une vie, vie, vie, pour une vie dans la vie, pour pore, pore, porte le nom du nombre de trous qui a servi à sa confection.

Voilà les non, les non, les noms chiffrés à l’excès, les noms extrêmes, ex ex expansifs, excentriques et extrêmes, les noms exacts de ces objets :

I	4320
II	4896
III	4608
IV	4032
V	2880
VI	1152
VII	1728
VIII	1440
IX	2016
X	2304
XI	3168
XII	2592
XIII	5184
XIV	5184
XV	9216
XVI	0 »

Le chiffrage précis reste mystérieux dans l'interprétation finale du texte. Peut-être renvoie-t-il à une mystérieuse cabale ? Où peut-être est-ce un pur coup du hasard, le signe qui délibérément ne fait pas sens, le trou dans le tissu avec lequel est fabriqué le texte. Chaque trou est métaphoriquement « un feu ». Brûler les feuilles, les trouser, c'est aussi trouser leur histoire, leurs règles d'écriture, fond et forme. Le paragraphe suivant reprend quasiment mot pour mot le premier paragraphe et achève la boucle. Le poème fonctionne finalement comme une parabole, il se referme sur lui-même. Chaque trou est :

- un pore de peau, une respiration, le texte comme peau est organique.
- un sexe « con – tour »
- un chiffre
- un objet
- un concept
- Un feu qui brûle la surface et renvoie à une destruction historique de la page.
- Une porte permettant le passage vers les transgressions de tous ordres
- La limite absolue

Le texte en lui-même de par son objectif et sa structure circulaire figure une porte entre la vie et la mort. Il permet l'inversion et le repli de l'un sur l'autre à chaque passage. Il est une lisière, une infime parcelle matérielle qui sépare les mondes et les inverses. Le 16^e objet est le 0, le nul, la négation, le trou, le feu, synthèse du texte entier. Quelle utilité à ceux qui précèdent ? Chacun est formé si on additionne les chiffres qui le composent par le chiffre 9, multiple de trois. Chaque objet disperse le hasard impair et déséquilibre l'équation vierge de l'univers. Pourquoi 16 ? Et pourquoi 184 et 288 ? Le texte en tout cas s'achève comme une équation, il est la résolution, du problème soulevé par l'univers. Il est curieux que le problème poétique s'arroge une solution mathématique. Toujours est-il que celle-ci fait encore appel à des réflexes de construction différents. Si la clef manque, le texte est troué, comme le prouve l'absence d'explication de certains nombres.

La note finale se démarque et donne à l'ensemble un vernis scientifique et explicatif. Luca néglige les frontières entre les genres. La poésie et la démonstration appartiennent à deux domaines de pensée antagonistes. Bien souvent l'art est considéré comme l'ennemi de la logique. Encore deux univers que le « nul » synthétise. L'objet absolu comme une arme est l'union de « tous les trous du monde » dans un grand rien du tout. C'est l'objet fantasmagorique impossible physiquement et métaphysiquement. Seul en tant que lubie poétique il peut s'inscrire dans le texte comme un « zénith » solaire et mythique. Formé de tous les trous du monde il revêt des formes poétiques : « île », « tour infinie », il est le vecteur de tous les possibles, le mythe métaphysique. Le

héros limite a trouvé son arme et comme un enfant elle est l'« objet préféré de [sa] collection ». La tour-phallus est aussi le tour-limite du trou, le héros limite renvoie au mythe de l'androgynie.

Tout se mêle dans un ballet aérien et érotique final, comme une apothéose conclusive :

« Ile, île, cet objet est comme une île, île unique, tour, tour infinie et unique, île, île, il est le seul, le seul objet métaphysique de ma collection de trous entourés d'un contour métallique et, malgré son grand, son grand défaut d'être gras, grand et métaphysique, malgré son grand et gras défaut faux de ne pas être du tout, il reste l'objet près, l'objet préféré de ma collection.

Pendant, dent, dent, pendant que les autres objets font un grand, un grand détour plastique mythique, air, air, air, érotique, tic, air, air héroïque pour tout, pour touche, pour toucher leur but infini, de son zéro ouvert comme un cou, comme un couteau, comme un couteau infini plongé dans un cou infini, ouvert comme un trou infini, de son zéro ouvert comme une trappe infinie sous la tour des trous infinis, il frappe le grand tout en plein cœur.

L'objet nu nu numéro I6 est un héros-limite ».

On retrouve le motif de la « dent » carnivore animale. Tous les trous se mêlent dans un ballet cosmique et mythique pour emballer l'univers, guillotiner la femme universelle, transgresser par un meurtre sanglant cette métaphore vierge, l'objet 16 personnifié, perce en plein cœur l'univers pour le vider de son plein. Ce texte est annonciateur des secrets du vide et du plein. On se perd car le héros est un objet, mais il semblait que jusque-là il ait été le poète. L'objet est un héros. Sachant que cet objet est une idée, un concept. Il est le héros métaphysique, doublure du poète et du texte, il est la limite et le héros limite qui l'a parcourue d'un bout à l'autre circulairement. Il est le premier et le dernier terme. Le texte ne vise pas à autre chose qu'à « percer » sa surface textuelle. Son support feuille.

Dans *Héros-limite*, tout débute par un gigantesque effondrement. On ne parvient jamais pas à saisir un réel commencement, mais on débute « au milieu ». Il n'existe pas de principe premier qui garantisse qu'à partir d'un début, le texte ira vers un terme posé, connu à l'avance et jalonné de connecteurs logiques et poétiques. Il n'y a perte de signal, perte d'histoire. Le commencement poétique est une crise qu'il s'agira de traverser vers un avenir incertain. La pensée est donc dès le départ pure incertitude. Rien ne garantit que son devenir débouche sur une construction ou sur un nouvel effondrement. Tous les pré-supposés contenus par la langue sont détruits un par un, et elle est grevée dans sa forme, dans son historicité, dans les concepts qu'elle véhicule. Elle est objet de suspicion, territoire en crise.

Au sein de cette crise, Luca travaille l'effondrement, sélectionne, trie, utilise ou rejette, administre les éléments qu'il choisit pour les mettre en relation, les faire jouer, crisser les uns contre les autres. Cette manière d'agencer crée des tensions et de nouveaux glissements. Mais toujours l'avancée est faite de l'instauration d'habitudes et de variations. Au sein même de la destruction il doit répartir selon un certain ordre les éléments qu'il travaille, trier le singulier, et instaurer l'habitude, la ritournelle. La création réside alors dans l'évaluation et dans le choix de différences productrices de sens : « Le problème de la pensée n'est pas lié à l'essence, mais à l'évaluation de ce qui a de l'importance et de ce qui n'en a pas, à la répartition du singulier et du régulier, du remarquable et de l'ordinaire...Avoir une idée ne signifie pas autre chose »¹. Quelque chose se monte chez Luca à cet endroit précis du choix des relations qu'il va nouer entre les mots en crise. Quels points de tension vont servir de base à un affrontement ? Quelles frictions vont produire la nouveauté, l'avancée, la variation sémantique décisive dans sa langue ? Quel trou faut-il creuser, en quel point névralgique du fond ou de la forme, pour que du tissu de trous alignés surgisse un motif ?

Il apparaît qu'à chaque avancée satisfaisante, c'est la stagnation qui guette, et le refus est catégorique. L'avancée doit se faire dans la répétition de l'effondrement, de la rencontre violente. Elle se caractérise par l'insufflation répétée d'éléments digressifs – effondrants. La quête de la nouveauté est permanente et la mise en rapport avec le dehors explosif sans cesse recommencé. C'est une avancée explosive détonante. Mais au terme de ces frictions, que reste-t-il ? Où la démarche a-t-elle mené si ce n'est à une transformation identitaire à un déplacement permanent du sujet pensant et de sa production ? Ce qui a été construit, c'est une succession d'états glissants, de fuites. N'importe quelle étude doit saisir les transitions, et les recueillir. Mais se peut-il qu'une critique qui saisit uniquement les métamorphoses, ne soit pas elle-même sujette à l'oubli, au manque de points d'ancrage ? Que serait une critique en devenir incessant ? Et une critique qui tenterait de fixer ce qui passe pourrait-elle jamais saisir réellement toute l'originalité qu'il y a dans la poétique de Luca ? Ce serait cesser d'aller « à la rencontre de », admettre qu'à un moment cette poésie cesse d'être une rencontre en acte.

Elle se déplace sans arrêt vers ce qu'elle n'est plus, elle est un désir en marche, qui ne se reconnaît plus dans ce qu'il a désiré une fois qu'il l'a atteint. C'est encore une poésie de la dislocation, de la perte d'homogénéité. Elle engage le monde dans une série de rapports différentiels qui en brisent l'unité supposée pour le redonner démantelé et en état de permettre la rencontre. Elle imbrique ce qui surtout ne s'imbrique pas, monte un mur hétéroclite à partir de signes angulaires impossibles. Le résultat est non-reconnaissable. Le mécanisme doit mettre en échec les réflexes normatifs de lecture et de pensée. La rencontre se fait là où précisément le lecteur ne reconnaît plus. La construction se fait quand l'esprit est égaré, qu'il tourne sur lui-même, englobe ce donné

¹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit. p. 245.

inconnu et nouveau d'où naît la violence d'une rencontre productrice. Alors, le sujet émerge dans la découverte d'un sens neuf, il est redonné changé à lui-même, impliqué par ce signe nouveau qu'il vient de rencontrer. « Le signe est toujours [...] l'expression d'un « monde possible » enveloppé, virtuel, impossible avec le mien, mais qui deviendrait mien si pour ma part je devenais autre en occupant le nouveau point de vue »¹.

Devenir c'est se métamorphoser. Or être métamorphosé c'est être à ce point différent de ce que l'on fut qu'il n'y a plus moyen de se reconnaître. Ce nouvel être que je suis devenu exclut celui que j'étais. Cette transformation s'apparente à la mort. En quel sens immobiliser l'instant de la métamorphose équivaut-il à construire ou à échapper à la mort ? Et cette mort exclut-elle à son tour toute idée de construction, au sens de pérennité figée ? Pour ne pas tomber dans cette cristallisation stérile, il faut affirmer la force du futur. La possibilité d'être à nouveau remplacé. Il faut superposer les états aux états et enrichir le temps d'états supplémentaires. Ainsi le temps est en perpétuelle augmentation et c'est la raison pour laquelle l'œuvre de Luca ne peut se concevoir que comme progressant dans sa totalité, de métamorphose en métamorphose, toujours augmentée de l'étape suivante, et marquée par la mémoire de toutes les autres. De là son extraordinaire complexité, et le sentiment d'une étendue inenvisageable dans son ensemble. C'est une œuvre parcourue, traversée de part en part par sa propre fuite à perpétuité, redonnée dans son ensemble à chaque nouvelle métamorphose. Elle est proliférante et à venir. « Il n'y a aucune raison pour que la dimension actuelle, considérée en elle-même, ait un privilège sur les autres, ou constitue un centre, un ancrage ; le moi éclate en âges distincts qui tiennent lieu de centre chacun à leur tour, sans que l'identité puisse jamais se fixer (et la mort n'ordonne rien, ne décide rien) »². Le sens est indéfectiblement lié au temps. Si le temps s'arrête, la capacité à devenir et donc à faire sens s'arrête avec lui.

Nous avons soulevé la possibilité de poser que la construction opère par son contraire, et de reprendre l'éclairage apporté par François Zourabichvili sur la philosophie de Deleuze, en mettant en regard : « construction est déconstruction » ou « construction et déconstruction ». Il semble que la coexistence des deux formules soit inévitable concernant la poésie de Luca. Le jeu de tension entre les deux « élasticités contradictoires » est fléchi comme une règle intrinsèque du jeu poétique qu'il propose.

¹ F. Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 77.

