

Charlène CLONTS

Les Synesthésies dans les *cubomanies* et l'écriture poétique de Gherasim Luca

The Synesthesia in the *Cubomanies*
and the Poetic Writing of Gherasim Luca

Abstract: Gherasim Luca's work as a poet and as an artist was greatly influenced by Victor Brauner and Ilarie Voronca's theories. His work was displayed to the viewer in the exhibition "Présentation de graphies colorées de cubomanies et d'objets", that took place in Bucarest, in January 1945. Through this exhibition, both Gherasim Luca – with his *cubomanie* or the "Objets Objectivement Offerts" – and Dolfi Trost will lay stress on the desire to create new images bias a new creating process, of which the surrealist coincidence and automatism take a great place. This practice and the poetry lead one to reconsider the notion of composition, which can be understood in its literal

meaning (to put down together and so to re-assemble), and to wonder what articulation can be made between sight, hearing and touch. By means of a comparative reading of samples taken from Gherasim Luca's *cubomanies* after the 1960's and his texts published in France after 1945, we will have to establish how the *cubomanie* and the poetical writing interact and communicate, how it partakes of a world and life reinvention, but also how this practice manages to recreate to some extent a contemplation of the self-fragmentation, and is also a solution to trigger the numerous reflects of the reality, in his works.

Keywords: Gherasim Luca, cubomanie, synesthesia, french contemporary poetry, romanian artist, mixture of genres and fields.

Charlène Clonts

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II,
CELIS, France
E-mail: charlene_michelle@yahoo.fr

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 162-176

Gherasim Luca (1913 Bucarest - 1994 Paris) est considéré comme l'un des fondateurs du surréalisme roumain, dans une ambiance des avant-gardes menées de près ou de loin par Tzara, Janco, Vinea, Voronca, Fondane, Brancusi ou Brauner. Il souhaite «regarder l'objet et tout ce qu'il y a autour de [lui] comme si nos yeux étaient bourrés de dynamite, regarder nous détruire et nous étourdir, pour nous dérégler, pour nous intoxiquer et pour devenir fous d'une manière

systématique»¹. Ainsi sa poésie s'inscrit-elle dans un renouvellement du monde réel qui fait la part belle aux images mais aussi aux sonorités. C'est pourquoi le poète tente de faire table rase en refusant les métaphores et expressions toutes faites. Sa manipulation du langage et du pictural devient véritable maïeutique.

La rencontre avec les théories de Victor Brauner et d'Illarie Voronca² marquera le travail du poète sur l'image, travail qu'il présentera notamment lors de l'exposition «Présentation de graphies colorées de cubomanies et d'objets», ouverte à Bucarest en janvier 1945³. Lors de cette exposition, G. Luca – par la *cubomanie*⁴ et les «Objets Objectivement Offerts»⁵ – et Dolfi Trost – par la «négation concrète de la peinture» grâce à des moyens sur-automatiques – souligneront leur désir de trouver de nouveaux procédés de fabrication de l'image dans lesquels le hasard et l'automatisme tiennent une place importante⁶. La *cubomanie*, inventée par G. Luca, est une forme de collage fabriquée à partir de photos ou d'illustrations diverses, mais surtout de reproductions de tableaux, découpées en carrés d'égales dimensions. Ces carrés sont ensuite collés côte à côte de manière aléatoire

afin de former une nouvelle image. Cette pratique invite à reconsidérer la notion de composition, que l'on peut entendre dans son sens propre (poser ensemble et donc assembler). Dans quelle mesure les pratiques de la *cubomanie* et de l'écriture poétique, chez Gherasim Luca, entrent-elles en correspondance? Comment sont-elles le reflet d'une seule et même pensée, à la fois artistique et littéraire, entre répétition et variation? Il s'agira donc, par une lecture croisée d'un échantillon de *cubomanies* postérieur à 1960 – choisies parce que l'artiste prend son autonomie par rapport aux travaux collectifs effectués auparavant – et des textes de Gherasim Luca publiés en France après 1945, de comprendre comment la *cubomanie* et l'écriture poétique s'interpénètrent et se correspondent, comment elles participent à cette réinvention du monde et de la vie, mais aussi de comprendre dans quelle mesure cette pratique peut constituer une contemplation de fragments de soi-même en écrivain et une solution pour activer les multiples reflets du monde, du réel, dans son œuvre.

Pour réaliser ses *cubomanies*, Gherasim Luca fait appel à l'art des XV^{ème}, XVI^{ème}, XVII^{ème} et XIX^{ème} siècles, avec une nette préférence pour les deux premiers: les deux tiers des *cubomanies* ont pour source un tableau de l'un de ces deux siècles. En 1960, l'artiste se consacre en majeure partie au XIX^{ème} siècle en réemployant uniquement des reproductions de tableaux d'Ingres, dans une quantité non négligeable. Progressivement, au cours de l'année,

1 LUCA, «Parcourir l'impossible», p. 534.

2 BRAUNER, VORONCA, 75HP.

3 LUCA, TROST, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*.

4 LUCA, «Cubomanies non-oedipiennes».

5 LUCA, *Le Vampire passif*.

6 TROST, *Le Profil navigable. Négation concrète de la peinture*.

apparaît un intérêt pour le XVI^{ème} siècle, intérêt qui ira croissant jusqu'en 1983, c'est-à-dire pendant plus de vingt ans. A partir de 1983, et encore en 1986, le XVI^{ème} siècle cède peu à peu sa place au XV^{ème}. Enfin, 1987 et 1989 ouvrent une étroite porte au XVII^{ème} siècle. Après une étude minutieuse des *cubomanies*⁷, nous pouvons dire qu'une archéologie de la peinture, en lien avec la poésie de l'artiste, semble se présenter aux yeux du spectateur des *cubomanies*. De grands noms de la peinture⁸ sont présents dans cette œuvre picturale de Gherasim Luca, même si les pistes se brouillent avec la refonte effectuée par l'artiste contemporain. Il est permis au spectateur, dans bon nombre de *cubomanies*, d'observer la source d'inspiration, ce qui est laissé au bon vouloir de l'artiste qui choisit ou non d'effacer toute possibilité de reconnaissance immédiate du tableau-source. Mais il existe aussi des *cubomanies* dont l'origine ne se laisse pas facilement appréhender. Luca s'inscrit ici dans une histoire de l'art, tout en créant sa propre

voix(e). Cette posture va de pair avec les choix de l'artiste: changer de nom⁹ pour faire table rase du passé tout en créant au sein de la langue française un nouveau langage poétique influencé par la langue roumaine et l'image, et puiser à la source pour recréer. Par là, des liens se tissent entre son travail du pictural et sa poésie, nommée à juste titre *pictopoésie*. Le terme de *pictopoésie* apparaît dans la revue *75HP*, réalisée par Brauner et Voronca¹⁰. C'est dans cet unique numéro que nous pouvons lire: «Pictopoezia nu e pictură / Pictopoezia nu e poezie / Pictopoezia e pictopezie», «inventată de Victor Brauner & Ilarie Voronca»¹¹. Si *pictopoésie* il y a, chez Gherasim Luca, c'est par l'appel des mots dans la composition *picturale*, ces deux parties de l'œuvre s'interpénétrant et s'influençant mutuellement pour en faire évoluer l'aspect purement linguistique ou purement graphique. Dans cette recréation/récréation picturale par les *cubomanies* et les textes, trois thèmes principaux permettent des correspondances: les mathématiques, la sensualité, l'écrit.

Alors que nous les trouvons dans la poésie de Gherasim Luca, les chiffres n'ont pas leur place dans les *cubomanies* en tant que signes calligraphiés. Mais une

7 Pour l'étude détaillée des *cubomanies* et de leur origine, voir la thèse de doctorat: CLONTS Charlène, *Gherasim Luca, pictopoésie et ontophonie – Etude de la variation continue* (en cours de préparation).

8 Peintres ayant inspiré les *cubomanies*: Robert Campin, les frères Van Eyck, Paolo Uccello, Rogier Van der Weyden, Antonello de Messine, Piero della Francesca, Botticelli, Dürer, Holbein, Leonard de Vinci, Raphaël, Grünewald, Quentin Metsys, Titien, François Clouet, les peintres de l'Ecole de Fontainebleau, Caravage, Zurbaran, Ingres...

9 L'artiste naît sous le nom de Salman Locker.

10 BRAUNER, VORONCA, *75HP*.

11 «La pictopoésie n'est pas la peinture / La pictopoésie n'est pas la poésie / La pictopoésie est la pictopoésie», «inventée par Victor Brauner et Ilarie Voronca», traduction personnelle.

synesthésie numérique relie les chiffres à l'espace pictural, ne serait-ce que par le format même des œuvres postérieures à 1960. La hauteur du collage oscille entre deux et trois unités et excède rarement cinq carrés. Quant à la largeur, elle varie généralement de deux à trois unités. Même si les *cubomanies* antérieures à 1960 peuvent compter jusqu'à vingt-cinq unités, le format global de l'œuvre réalisée reste toujours celui du carré. Ce n'est plus le cas par la suite, lorsque Luca se détache du programme qu'il avait établi avec D. Trost: plus des deux tiers de ces *cubomanies* sont rectangulaires. La géométrie de l'espace apparaît donc dans le format des œuvres, en se cantonnant toutefois aux carrés et aux rectangles. Mais c'est à l'intérieur de l'espace pictural, et non plus à son pourtour, que se dessinent des formes nouvelles. En effet, les figures géométriques peuplent les *cubomanies*: triangles, carrés, parallépipèdes, rectangles, ovales, rosaces. Nous ne comptons, pour seuls volumes, que des sphères, présentes en un nombre signifiant. Toutefois, ce sont bien les figures planes qui prennent le dessus, même si l'on observe la présence de creux et de pleins, autrement dit de «vide plein»¹². Sont ainsi mises en exergue de nombreuses lignes et courbes. Celles-ci participent donc d'un rythme qui organise les compositions. Il peut s'agir d'un rythme interne à la *cubomanie*, si l'on considère le jeu de

hachures, les formes qui se lient. Mais cela peut aussi créer un rythme inhérent aux *cubomanies* prises comme un tout. De fait, entre ces individualités, les formes se répondent, les figures donnent naissance à des correspondances. Chaque *cubomanie* s'inscrit par là dans une organisation séquentielle. Loin d'être statiques, ces lignes droites et ces courbes sont mues par des mouvements circulaires, hélicoïdaux, en spirale. Gherasim Luca effectue des translations et des rotations d'un carré à l'autre. La symétrie et les placements en miroir par rapport à une ligne ne sont pas en reste, de même que la diffraction et l'arborescence. C'est ainsi que naissent une intra-scansion et une inter-scansion. Au sein du désordre apparent des carrés, cette organisation met donc en lumière une grammaire ou une syntaxe des *cubomanies*. Cela ne va pas sans nous rappeler le rythme de la langue, et surtout le rythme en poésie. En effet, les figures planes apparaissent aussi dans les textes de Gherasim Luca et donnent un rythme aux mots. Le poème «Initiation spontanée»¹³, par exemple, joue sur la présence du noir des mots sur le blanc de la page pour créer un rythme qui fait littéralement onduler les mots, à l'image d'Olga, personnage féminin érotisé dans ce texte: les corps se meuvent sous l'impulsion de l'attraction physique tandis que l'œil suit les mouvements des lignes noires sur la page. De même, les poèmes de *Sept slogans ontophoniques*¹⁴

12 LUCA, «Autres secrets du vide et du plein», *Héros-Limite*, p. 47.

13 LUCA, *Héros-limite*, p. 55.

14 LUCA, *Sept slogans ontophoniques*, p. 23-25.

forment des figures géométriques, comme le triangle du poème 7 d'«Entrée libre» ou le rectangle de «EAU AIR FRAIS / ECHEC A LA CHALEUR» dont l'interligne et l'espacement entre les mots font respirer le poème et le poète.

En toute logique, la présence de ce rythme ne peut être saisie que par un *ego percipio*. Avec les *cubomanies*, un certain nombre de sensations sont réunies pour en permettre une perception toute particulière. Tout d'abord, il faut inévitablement parler des sensations visuelles. L'œil du spectateur est de prime abord perdu dans l'assemblage des carrés. L'éloignement est une nécessité pour percevoir l'ensemble. Cependant, voir ne suffit pas car G. Luca force le spectateur à créer mentalement un lien nouveau entre les carrés. Le rythme évoqué précédemment en est la pierre de touche mais l'artiste demande aussi au spectateur de participer à cette élaboration. En effet, par le regard porté sur chaque carré, le spectateur absorbe les images qui passent par le prisme de sa mémoire visuelle, mémoire qui imprime les éléments et fait effet de courroie de transmission entre les carrés, comme elle le fait entre les mots. De plus, de nombreuses *cubomanies* offrent des formes ou figures qui tendent à se prolonger dans le noir du support ou en dehors de l'œuvre. G. Luca fait alors appel à l'imagination du spectateur pour poursuivre son acte de création par la pensée. Il manipule aussi la pulsion scopique inhérente à l'homme dans les thématiques de certaines *cubomanies*.

Dans l'*Odalisque couchée* (1960), mais aussi dans le diptyque intitulé *Saint Georges et le dragon* (1986) ou dans *Le ton erre confit dans ciel* (sans date), on remarque la présence de trous noirs. Ceux-ci semblent littéralement aspirer le regard du spectateur qui cherche, en vain, à voir au-delà ou à distinguer quelque chose dans cette obscurité. Ce caractère hypnotique de l'œuvre fait écho à des sentiments comme la peur, mais peut aussi donner lieu à un étonnement, notamment lorsque le trou noir laisse la place à un trou blanc qui rappellerait une lumière aveuglante, comme nous pouvons le voir dans *J. et V. dans la maison de N.* (sans date). Or, dans les écrits de G. Luca, le trou correspond picturalement aux O.O.O. et au zéro, dont l'objectif est cognitif. Dans *Héros-limite*¹⁵, par exemple, le poète propose au lecteur une expérimentation qui ne va pas sans nous rappeler le recueil pictopoétique de *La voici la voie silanxieuse* où les poèmes apparaissent sur un fond pictural de petits points qui pourraient tout aussi bien être de petits trous dans la page, effectués par une aiguille. L'expérimentation proposée est la suivante: faire des trous dans des plaques de cuivre. Ainsi, il en tire la conclusion suivante:

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, [...] pour ne pas priver de con de concept le nez, le nez, le néant béat de son être nié.

¹⁵ LUCA, *Héros-limite*, p. 21-24.

[...] Le zéro, ce rond zénith des chiffres, étant le, le zéro étant le chiffre du trou absolu, [...] cet objet n'a pas été construit avec, pas avec des trous troués dans des seins, [...] mais avec tous les trous du mon, du monde, réunis dans un tout, dans un grand rien du tout lubie lubie lubrifiant et absolu.

[...] de son zéro ouvert comme une trappe infinie sous la tour des trous infinis, il frappe le grand tout en plein cœur.

Dans cet extrait, le «grand tout» est le monde et le pronom «il» reprend le mot «zéro», lui-même représentatif du «trou». Ainsi, le trou permet d'ouvrir une brèche dans le réel et de cerner le monde dans son ensemble, par l'infini qui s'ouvre à l'œil, et surtout à l'imagination.

Comme dans sa poésie – et nous lisons d'ailleurs dans *L'Inventeur de l'amour* que l'on peut faire «surgir à l'infini / sur l'écran de [son] cœur / l'aimée fastueuse / inventée et inventable»¹⁶ –, des écrans peuvent aussi s'intercaler entre le regard du spectateur et un potentiel objet désiré, mais il s'agit dans certaines *cubomanies* d'écrans percés, qui laissent alors passer le regard et devraient soulager la pulsion scopique. *La Vierge à l'écran d'osier* (1986) en est un exemple puisque le panier en osier laisse passer le regard. L'œuvre picturale devient un écran qui s'efface pour laisser voir un au-delà à imaginer. On comprend par une mise-en-abyme que, si l'œuvre picturale est elle-même écran, par sa forme – elle projette une

représentation du monde –, l'objectif de l'artiste est que le spectateur aille au-delà. En effet, vouloir percer l'écran-support, équivaut à une volonté de comprendre l'œuvre picturale qui est en définitive auto-critique: celle-ci «pose picturalement les problèmes fondamentaux inhérents à la peinture, à la représentation de la peinture elle-même, [...] elle donne à voir la représentation elle-même, le procès qui l'a produite»¹⁷. C'est en ce sens que G. Luca, en reprenant le tableau *La Vénus d'Urbain* de Titien, s'approprie le rideau qui se trouve entre le premier plan et le fond, rideau qui ne peut plus être défini comme tel, mais comme un écran où apparaît une nouvelle représentation du monde et de l'artiste. Parfois, sur les écrans présentés par G. Luca, notre regard en rencontre un autre. De fait, l'artiste laisse souvent apparaître un œil, en dehors de toute autre matérialisation du visage du personnage découpé, comme dans *Sabina Poppea* (sans date). Le mouvement du regard instaure une réciprocité entre le spectateur et la *cubomanie*, par delà l'inertie apparente de la pierre, puisque le cartouche minéral du tableau d'origine prédomine sur la chair. D'après Michael Fried, dans son étude du travail de Manet, le *facingness*¹⁸ – autrement dit le face-à-face du spectateur et du tableau – est un élément propre à la modernité, dans laquelle G. Luca s'inscrirait donc inéluctablement. Ce dernier instaure ainsi dans ses *cubomanies* une forme

16 LUCA, *L'Inventeur de l'amour*, p. 50.

17 MARIN, *Détruire la peinture*, p. 130.

18 Cité par ARASSE, *On n'y voit rien*, p. 163.

de perméabilité entre notre monde et celui de l'œuvre. Celle-ci est rendue vivante, d'où l'envie de toucher que peut ressentir le spectateur. Il s'agit en effet de collages dont nous pouvons constater les aspérités en nous approchant. Le collage est aussi à l'œuvre dans la *Série Brésil* où le poète applique des illustrations et des définitions encyclopédiques sur des photographies anciennes trouvées aux puces de Saint-Ouen. Ces images modifient la vision que nous pouvons avoir des photographies en apportant un complément verbal au visuel et en guidant notre perception.

Le support des *cubomanies* est plus ou moins visible mais il prend une importance toute particulière dans la mise en scène des diptyques, triptyques ou quadriptyques. L'empilement de strates donne du volume à ces œuvres. Le fond, noir, la plupart du temps, agit aussi comme un cadre pour les *cubomanies*, dont il met en évidence les formes et les couleurs. L'espace créé devient un nouvel espace de représentation lié non seulement au toucher mais aussi au visuel, espace de représentation qui se démarque visuellement du monde qui nous entoure car «le cadre marque [...] la possibilité d'accession au regard, de l'objet comme objet lisible»¹⁹. Pour en revenir au toucher, celui-ci agit aussi lorsque G. Luca nous présente des objets mis en lumière par les découpes, objets qui forcent l'envie de préhension chez le spectateur qui veut dépasser sa condition

d'*ego percipio*. De fait, les objets du quotidien sont très présents, comme par exemple la miche de pain sur une tablette dans la *Vierge à l'enfant* (1988), mais aussi les bijoux ou les vêtements. Ces objets tissent un réseau dont le contexte pourrait être celui d'une scène d'intérieur, et deviennent signes d'un quotidien. C'est ainsi que, d'après Gherasim Luca, «la cubomanie est une vraie fossilisation de notre époque»²⁰. Nous pourrions ainsi reprendre, à propos de G. Luca, ces conclusions de Daniel Arasse qui étudie la *Vénus d'Urbain* de Titien où il s'agit de «passer du toucher au voir, substituer le voir au toucher, faire du voir un quasi-toucher mais, pour voir, ne pas toucher. Voir, seulement voir»²¹. Et les objets sont loin de prendre le pas sur le corps représenté dans les *cubomanies*, qui confère à ces œuvres un caractère sensuel, voire érotique, dépassant par là les simples sensations, dans une dialectique du voir et du toucher.

Tout d'abord, les tableaux choisis par G. Luca comptent un grand nombre de portraits comme, par exemple, *l'Homme au turban rouge* de Jan Van Eyck, le *Portrait de Michele Manullo Tarcaniota* de Botticelli, le *Portrait de Mademoiselle Rivière* d'Ingres, ou les nombreux tableaux de madones. Même si l'on dénombre des portraits d'hommes, ceux-ci sont le plus souvent des représentants spirituels de l'écrivain ou le reflet de l'artiste, dans des mises

20 LUCA, TROST, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*.

21 ARASSE, *On n'y voit rien*, p. 162.

19 MARIN, *Détruire la peinture*, p. 45.

en scène plus métaphoriques. D'ailleurs, dans une certaine mesure, l'intérêt du portrait réside dans la tentative de capter la part spirituelle de l'être représenté. Par là, l'aspect mémoriel du genre est en lien avec l'immortalité. La vie dans et à travers l'œuvre d'art est un thème qui a pu interpeller G. Luca dans ce choix réitéré des portraits. D'ailleurs, la déconstruction des portraits entretient une dialectique insistante avec la mort car elle symbolise aussi la dégradation physique subie par l'être humain au fil des jours. Gherasim Luca écrit à ce propos dans *La mort morte*²²:

La mort en tant qu'obstacle
oppression, tyrannie, limite [...] doit, pour devenir vraiment vulnérable et, partant, soluble
m'apparaître dans les relations dialectiques minuscules et gigantesques
que j'entretiens continuellement avec elle indépendamment de la place qu'elle occupe sur la ridicule échelle des valeurs

Ainsi, le poète tente de dissoudre cette angoisse existentielle par un aller-retour constant entre la vie et la mort. En lui conférant une place dans ses textes et ses *cubomanies*, il tente de conjurer son oppression car la mort fait partie de la vie et ne détruit pas la continuité de l'Être: «Etre nez/ c'est humer / s'inhumer», ou encore: «Naître c'est net/ c'est n'être plus»²³.

Parallèlement, dans les *cubomanies*, les personnages sont souvent démembrés et

leur chair prend parfois le pas sur ce qui la recouvre. Le démembrement donne souvent naissance à des monstruosité: les *Trois Grâces* (1980) sont effrayantes par leur difformité et les trois femmes sont rassemblées en un être bicéphale aux excroissances de membres; dans la *Madone de Sinigallia* (1983), apparaissent des êtres siamois par le crâne; les personnages du Retable d'Issenheim sont décapités dans la *Piétà* (sans date) et les têtes flottent sans attache. De même, en poésie, G. Luca introduit une «bombe»²⁴ onirique qui fait exploser visuellement et sémantiquement les mots, et donc le langage. Mais cette esthétique de l'horreur tend aussi à rappeler la difformité de la nature humaine, qui peut paraître aux yeux de l'artiste comme un puzzle aux figures mal raccordées. Elle se découvre dans les *cubomanies* sous la forme de portraits imaginaires dont le corps et l'esprit ne sont pas forcément en harmonie, créant ainsi un abîme. La reconstruction des portraits originaux en bestiaire accroît ce fossé entre les deux parties puisque la métaphore animale entre directement en tension avec la profondeur spirituelle des personnages représentés, à moins qu'il ne s'agisse tout simplement de proposer au regard du spectateur une intériorité animale, proche de l'instinct. En même temps, une grande partie des découpes met en évidence une main, un œil, une bouche, un nez, une oreille, autant de symboles de ce qui permet à l'être humain d'obtenir des sensations. Le

22 LUCA, *La Mort morte*, José Corti, p. 60.

23 LUCA, *Théâtre de bouche*, José Corti, p. 18.

24 LUCA, «La Clef», *La Proie s'ombre*, p. 73.

Portrait de Giovanni Arnolfini (1987), réduit à une oreille, un front, un œil, devient le portrait de celui qui voit, de celui qui pense et de celui qui entend. Il en va de même avec le *Portrait d'Antonin Artaud* (1960) qui constitue le portrait du Poète Voyant, Parlant, Pensant, préconisation rimbaldienne citée par G. Luca dans «La Clef»²⁵. Ainsi, la déformation dans les *cubomanies* donne toute sa place aux sensations et à l'intériorité de l'Homme.

Malgré tout, la charge érotique ou sensuelle n'est pas exclue et revient à la femme. Les corps de femmes sont souvent déstructurés, les visages souvent défigurés, les membres souvent coupés du reste du corps, et le tout est rassemblé par G. Luca en des êtres à caractère monstrueux, comme dans ses textes. La définition de la figure féminine qui transparaît dans l'ensemble des *cubomanies* devient donc incertaine: nous ne savons plus si nous avons affaire à une madone, une Vénus, une baigneuse, une reine, une bourgeoise ou toute autre femme. La femme, dans toute l'œuvre de G. Luca, est puzzle, donc création. Quoi qu'il en soit, la déformation de leur corps s'accompagne d'éléments à connotation érotique, comme les trous ou les chiffons froissés de manière sensuelle. De plus, G. Luca garde essentiellement les caractéristiques physiques qui rappellent le caractère sensuel de la femme: le cou du *Portrait de jeune femme* de Rogier Van der Weyden, les yeux de la *Vierge à l'Annonciation* d'Antonello da Messina, les

rondeurs du bras de la *Vierge au trône* de Quentin Metsys, le corps nu de la *Vénus d'Urbino* de Titien, le téton de *Gabrielle d'Estrées* de l'École de Fontainebleau, mais aussi la chevelure de *La Grande Odalisque* d'Ingres. Les personnages représentés dans les tableaux choisis par G. Luca disparaissent au profit d'une image de la féminité, comme on peut l'observer aussi dans sa poésie: «dans cette aimée toujours inventée / se donnent rendez-vous / tous les fragments vivants / trouvés sous les ruines biologiques / de l'humanité disparue / des fragments de corps»²⁶. Les titres des *cubomanies* sont en ce sens significatifs. En effet, la plupart du temps, les femmes apparaissent sous l'appellation de «vierge», «madone», «grâces», «odalisque» ou «baigneuse», voire tout simplement de «femme». Ainsi, les particularismes laissent la place à des termes génériques. De plus, les titres des *cubomanies* qui font appel à des personnages historiques n'ont pas toujours de lien immédiat avec les tableaux-sources: par exemple, *Christine du Danemark* (1983) a été réalisé à partir du tableau d'Holbein intitulé *Les Ambassadeurs*, ou *Gabrielle d'Estrée et sa sœur* (1960) a pour origine le *Portrait d'Elisabeth d'Autriche* de Clouet. G. Luca crée donc de toute pièce une image de la femme historique à partir d'un autre personnage, quel que soit le sexe. La femme, même inscrite dans l'Histoire, ne serait pas celle qu'on montre dans les tableaux, mais elle serait autre que

²⁵ LUCA, *La Proie s'ombre*, p. 73.

²⁶ LUCA, *L'Inventeur de l'amour*, p. 41.

ce que l'on perçoit habituellement. C'est aussi pour l'artiste une nouvelle tentative de conjurer la mort puisque «tant que le désir persiste on ne meurt pas»²⁷. L'érotisme, lieu de vérité de l'être pour le poète, en images ou en mots, permet d'atteindre la *vie* dans le *vide* créé par une société aliénante.

De plus, toutes les femmes des *cubomanies* regardent le spectateur. Or, dans son œuvre picturale, ce regard est central, devenant lui-même trou aspirant l'*ego percipio* qui, comme le racontait déjà le mythe de Narcisse, «suscite une image qu'il désire et qu'il ne peut ni ne doit toucher», qui «est sans cesse pris entre le désir de l'embrasser [...] et la nécessité de se tenir à distance pour la voir»²⁸. Les tissus, les vêtements, les couleurs, participent à cette sensualité. Les thèmes du voilement et du dévoilement ajoutent à ce caractère érotique des compositions puisque les éléments corporels tranchés dans la chair font jour au cœur d'un amas de voiles. Il en va de même pour les matières diverses comme le velours, la soie, qui confèrent un côté tactile aux assemblages de l'artiste. Ainsi, ces matières font appel à la vue et au toucher. Et Baudelaire de rajouter que «les étoffes parlent une langue muette»²⁹. C'est pourquoi G. Luca s'intéresse souvent

davantage aux plis, diaprures, aux creux et aux pleins des tissus, comme il choisit de jouer avec les plis et recoins de la langue. De fait, le bégaiement poétique inventé par le poète fait apparaître des strates de sens nouvelles³⁰ par delà les mots importants pour la chaîne signifiante. Parallèlement, le spectateur ne peut que constater le moelleux de bon nombre des *cubomanies* qui apparaissent comme autant de «lits profonds», d'après la formule de Baudelaire, «qui chantent les transports de l'esprit et des sens»³¹. Ainsi, par la décomposition des images et les correspondances, G. Luca s'insère dans le lieu de la sensualité. C'est bien le but annoncé aussi dans *L'Inventeur de l'amour*: «Ces corps de femmes dynamités par moi / fragmentés et mutilés / par sa soif monstrueuse / d'un amour monstrueux / ont enfin la liberté de chercher / et de trouver hors d'eux-mêmes / le merveilleux du fond de leur être»³². Mais la femme décomposée se donne aussi à voir dans la tentative de définition poétique que nous propose l'artiste. C'est pourquoi, même si les *cubomanies* ne sont pas à proprement parler langage, elles révèlent toutefois un discours propre à G. Luca auquel participent, comme en littérature, les ambiguïtés et la polysémie.

Le thème de l'écriture transparait ainsi dans les œuvres picturales de G.

27 LUCA, *Le Vampire passif*, p. 43.

28 «C'est ça l'érotique de la peinture», écrit ARASSE Daniel lorsqu'il évoque cette théorie d'Alberti sur la peinture de la Renaissance, cf. *On n'y voit rien*, p. 172.

29 BAUDELAIRE, «La chambre double», *Petits Poèmes en Prose*, p. 163.

30 LUCA, *Gherasim Luca par Gherasim Luca et Comment s'en sortir sans sortir*, performances.

31 BAUDELAIRE, «Correspondances», *Les Fleurs du Mal*, p. 8.

32 LUCA, *L'Inventeur de l'amour*, p. 44.

Luca. Le livre et la feuille de papier font partie des objets dont la récurrence est frappante dans les *cubomanies*. L'artiste découpe avec soin ces objets dans les reproductions des tableaux, puis il choisit souvent une position centrale pour le carré qui porte ces symboles d'écriture. C'est le cas dans les compositions intitulées *Vierge à l'Enfant*, *Portrait d'Erasmus*, *Les Apôtres* (1983), *Jean-Baptiste*, *Santa Margarita* (1987), qui placent le livre au cœur de l'œuvre. Certes, dans un contexte biblique ou religieux présenté la plupart du temps par les titres, il peut aussi s'agir d'une *Bible*. Cela importe peu si l'on considère que le mot *Bible* signifie étymologiquement «les livres». Ce même contexte disparaît peu ou prou à cause du cas particulier du *Portrait d'Erasmus* qui vient éclairer notre vision des autres *cubomanies* présentées ci-dessus. De fait, nous notons que cette composition picturale est une mise-en-abyme de l'écrivain au travail. La figure de l'écrivain tient une place importante puisque nous retrouvons par exemple – dans les titres ou les œuvres picturales elles-mêmes – Erasmus, Antonin Artaud ou Boniface Amerbach. Des doubles de l'écrivain Gherasim Luca se font jour dans les différentes versions de ses *Autoportraits* (1983), mais aussi au travers de Jacopo Strada, qualifié de linguiste, qui nous rappelle le «linguiste émérite» G. Luca. Les livres et feuilles de papier présents dans ces *cubomanies* pourraient ainsi représenter métonymiquement le travail d'écriture. Plus largement, les

voiles, tentures ou écrans présents dans ces œuvres font appel à la notion de support pour l'artiste, comme la toile du peintre, la feuille blanche de l'écrivain. Le matériel de l'écriture apparaît d'ailleurs au travers des lettres de l'alphabet qui parsèment les *cubomanies*, comme dans le titre *J. et V. dans la maison de N.* qui cherche à supprimer la valeur signifiante liée aux noms effacés³³. Mais ces lettres, la plupart du temps nées du caractère géométrique des compositions et se rapprochant d'une synesthésie graphème-couleur, sont employées en premier lieu pour leur qualité plastique et font partie intégrante de l'espace des *cubomanies*, comme elles font partie intégrante du texte, en majuscules, dans *Paralipomènes*³⁴. Elles font aussi entrer des sonorités dans le domaine pictural. En effet, nous pouvons lire dans *La voici la voie silanxieuse*: «...ZZZZZ*»³⁵ dont l'astérisque précise qu'il s'agit du son émis par le «dieu-mouche». Toutes les sonorités ne se veulent pas forcément signifiantes mais elles permettent aux arts de s'interpénétrer. Ainsi, les *cubomanies* supposent des emprunts hétéroclites: sons et images, lettres et images. Daniel Bergez note à ce propos qu'au XX^{ème} siècle «la planéité et la géométrisation de la lettre [...] brisent les habitudes perspectivistes et illusionnistes héritées

33 J. mis pour «Jésus», V. pour «Vierge», N. pour «Nazareth».

34 LUCA, «La poésie pratique», «De l'alphabet au bétabet», ou «Crier taire sourire fou», *Héros-limite*, p. 214-237.

35 LUCA, *La voici la voie silanxieuse*, p. 39.

de la Renaissance». Il ajoute que les lettres «permettent de penser l'abstraction d'une création autonome, libre de toute référence figurative»³⁶. Ainsi, par l'insertion de lettres dans le pictural, G. Luca déconstruit encore les tableaux dont il se sert, afin de se libérer des contraintes figuratives. D'ailleurs, une dizaine de *cubomanies* sont sans titre ou portent des titres qui renseignent peu le spectateur, comme pour la série du *Ton erre confit dans ciel*. Cette absence naît d'une volonté de l'artiste qui aurait pu les intituler d'après les tableaux d'origine, comme c'est le cas pour un certain nombre de *cubomanies*. Or, si le titre ne stipule rien et que l'œuvre n'est pas en soi figurative, alors il est encore plus difficile de trouver une signification qu'elle serait chargée de véhiculer. L'œuvre s'offre alors dans sa nudité. G. Luca joue avec notre crédulité qui veut que nous croyions en toute logique l'artiste qui nous dit «ceci est une pipe». A l'instar de Magritte, G. Luca veut brouiller les pistes de la perception et pose le problème de la représentation. La grille de perception que nous donne habituellement le titre n'est plus valable et rend instable notre perception des *cubomanies*.

Ces effets de discours dans le pictural s'accompagnent aussi d'une forme de ponctuation. Celle-ci est présente grâce aux déformations que subissent les images lors de la découpe en carrés. Elle peut naître d'objets ou de parties du corps humain malmenés par les ciseaux

de l'artiste. Des points et des points de suspension apparaissent dans des œuvres comme *Madone de Sinigallia*, *Philippe de Croy*, *Piétà*, mais apparaît aussi le point d'interrogation, auquel s'ajoutent des signes diacritiques, comme le tilde. Les lettres et la ponctuation peuvent aussi s'accoupler pour donner naissance au texte, dont la langue importe peu: un texte latin dans le *Portrait de Boniface Amerbach* ou une partie du nom propre de *Sabina Poppea* – deux écrits inscrits dans un phylactère. Habituellement, les écrits peints dans les tableaux «mettent en espace des énonciations dont le sens appartient en propre au sujet traité»³⁷. Ce pourrait être le cas puisque le bord des lettres que l'on aperçoit dans *Poppée* est celui de son propre nom latin. De plus, le texte latin dans le *Portrait de Boniface Amerbach* est censé avoir été prononcé par le personnage lui-même ou censé être une assertion cachée du peintre: «bien que figure peinte, je ne suis pas en reste quant au vivant, je suis l'égal du gentleman, et l'on me distingue grâce à des lignes correctes»; si l'on couple cette affirmation à l'anamorphose présente dans les *Ambassadeurs* d'Holbein qui servit à la création de la *cubomanie Christine du Danemark*, le discours propre à ces deux dernières œuvres d'art s'étend alors à un discours plus général de l'artiste G. Luca. À propos de l'anamorphose présente dans le tableau d'Holbein, Daniel Arasse écrit dans *Le Détail* que le crâne «invite à percevoir le caractère illusoire des

36 BERGEZ, *Littérature et peinture*, p. 146.

37 BERGEZ, *Littérature et peinture*, p. 144.

glorieuses évidences visibles»³⁸ et Daniel Bergez d'ajouter qu'elle «fonde en même temps la polysémie constitutive de la peinture qui la situe, aux côtés de la littérature, dans la sphère du symbolique, par un travail de déplacement et de condensation analogue au travail du rêve évoqué par Freud»³⁹. Ainsi, l'image étant distordue par le travail de G. Luca et le propos s'étirant, les écrits ne peuvent plus entièrement faire référence à ces figures présentes dans les tableaux-sources. Ces textes insérés dans le pictural prennent simultanément une valeur plastique, même si les mots découpés peuvent avoir une résonance chez le spectateur qui s'interrogerait sur l'art et ses modalités. Quoi qu'il en soit, ce discours ponctué dans et par l'image est assumé par l'artiste dont la signature est visible sur le fond noir d'un bon nombre de compositions, qui constituent essentiellement des diptyques ou triptyques. Daniel Bergez écrit d'ailleurs que «le graphisme de la signature est toujours en lui-même signifiant, parce que, comme la touche, il peut rendre sensible par sa dynamique le corps du peintre, sa nervosité, le jeu musculaire qui a produit l'œuvre»⁴⁰. Cependant, G. Luca se sert aussi des signatures des peintres dont les tableaux sont les fondements des *cubomanies*. L'exemple le plus frappant est *Philippe de Croy*,

diptyque réalisé en 1986 à partir d'une œuvre du même nom de Rogier Van der Weyden. Par rotation, la signature de Van der Weyden devient une arabesque dont l'origine est difficilement détectable pour le spectateur. Avec ce renversement, la signature perd sa valeur signifiante et porte alors une valeur esthétique. Dürer et Grünewald, deux des peintres que G. Luca affectionne pour ses *cubomanies*, ont eux aussi cherché à crypter leurs signatures en les modifiant sans cesse, en entrelaçant les lettres de diverses façons, afin qu'elle soit méconnaissable au fil des tableaux. Les *Autoportraits cubomanes* de G. Luca sont d'ailleurs inspirés uniquement de Dürer. Alors, par le titre d'«autoportrait», le poète dit «je», tout en utilisant des autoportraits de ce peintre, brouillant encore notre perception.

Ainsi, nous pouvons parler de spécularité et de synesthésie à propos des *cubomanies* qui se situent entre référence à l'art du passé et déconstruction en vue de l'avenir, ou du moins d'un présent. G. Luca devient par là archéologue d'une peinture et de modèles picturaux, tout en réactualisant des éléments repris depuis des siècles par les peintres. Cela participe donc d'une variation sur un même thème. Cette même variation est à l'œuvre dans le bégaiement poétique de G. Luca qui s'est voulu «archimandrite», autrement dit, étymologiquement, «berger»: au sens figuré, il rassemble en effet, dans ses *cubomanies* et ses textes, le pictural et la poésie, qui se répondent par synesthésies. Avec ses variations et déconstructions, G. Luca s'inscrit à sa façon dans une lignée

38 Cité par BERGEZ, *Littérature et peinture*, p. 70.

39 BERGEZ, p. 70.

40 BERGEZ, p. 144.

similaire à celle de Marcel Duchamp lorsqu'il reprend *La Joconde*, lui attribue une paire de moustaches et l'intitule *L.H.O.O.Q.* – à une lettre près, ce titre fait résonner en nous les O.O.O. ou Objets Objectivement Offerts⁴¹. L'interpicturalité, l'intertextualité et des thèmes que tout semblait opposer provoquent chez le spectateur, l'auditeur ou le lecteur une expérience artistique démultipliée, et convergent dans une même œuvre qui n'est autre qu'espace, corps, langage.

Bibliographie

- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, coll. «Folio Essais», 2000.
- BAUDELAIRE Charles, *Petits poèmes en prose, Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1980.
- BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- BRAUNER Victor, Voronca Ilarie, *75HP* (Bucarest, 1924), Paris, Éd. Jean Michel Place, 1993.
- BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, Nouvelle éd. revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 2006.
- CARLAT D., *Gherasim Luca l'intempestif*, Paris, José Corti, 1998.
- DUROZOI G., *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Éd. Hazan, 2004.
- FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1971.
- GODDMAN N., *Langages de l'art*, Paris, Hachette Littératures, coll. «Pluriel/Arts», 2008.
- LUCA Gherasim, *Comment s'en sortir sans sortir*, récital télévisuel réalisé par Raoul Sangla, DVD, Paris, José Corti, 2008.
- LUCA Gherasim, *Gherasim Luca par Gherasim Luca*, performances vocales, 2 CD, Paris, José Corti, 2001.
- LUCA Gherasim, *Héros-limite, Le Chant de la carpe, Paralipomènes*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001.
- LUCA Gherasim, *La Proie s'ombre*, Paris, José Corti, 1998.
- LUCA Gherasim, *La voici la voie silanxieuse*, Paris, José Corti, 1997.
- LUCA Gherasim, *Le Vampire passif*, Paris, José Corti, 2001.
- LUCA Gherasim, *L'Inventeur de l'amour, La Mort morte*, Paris, José Corti, 1994.
- LUCA Gherasim, *Sept slogans ontophoniques*, Paris, José Corti, 2008.
- LUCA Gherasim, *Série Brésil*, seize planches, Marseille, CipM, 2008.
- LUCA Gherasim, *Théâtre de bouche*, Paris, José Corti, 1987.
- LUCA Gherasim, «Parcourir l'impossible», fragment de 1945, dans *La Réhabilitation du rêve, une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, éditée par Pop Ion, Bucarest, L'Institut Culturel Roumain, Paris, Éd. Maurice Nadeau, 2006, p. 533-535.
- LUCA Gherasim, «Cubomanies non-oedipiennes», in *Les Orgies de quanta*, Bucarest, Éd. Surréalisme, 1946.
- LUCA Gherasim, reproductions de *cubomanies*, in *Gherasim Luca*, édité à l'occasion de l'exposition «Gherasim Luca» au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, par Decron B. et alii, Les Sables d'Olonne, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, 2008.

41 LUCA, *Le Vampire passif*.

- LUCA Gherasim, reproduction d'une *cubomanie*, in *La Subversion des images*, catalogue de l'exposition «La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film» du 25 septembre au 11 janvier 2010, Centre Pompidou, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2009.
- LUCA Gherasim, TROST D., *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*, plaquette de l'exposition du 7 janvier 1945 au 28 janvier 1945, Sala Brezoianu, Bucarest, 1945.
- LUCA Gherasim, TROST D., «Dialectique de la dialectique – Message adressé au mouvement surréaliste international», fragments, dans *Seine et Danube*, «Le surréalisme roumain», Paris, Éd. Paris-Méditerranée, 2004, p. 103-113.
- MARIN L., *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, coll. «Champs arts», 1997.
- MORANDO C., PATRY S., *Victor Brauner, écrits et correspondances 1938-1948*, Les Archives de Victor Brauner au Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Institut National d'histoire de l'art, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2005.
- MOUNIN G., *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992.
- RĂILEANU Petre, *Gherasim Luca*, Paris, Oxus, 2004.
- RIOUT D., *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, 2000.
- TROST D., *Le Profil navigable – Négation concrète de la peinture*, illustré de quatorze reproductions, Bucarest, Éd. de l'Oubli, 1945.
- WINSPUR S., «*Langage cuit* ou l'idéal du texte performatif», in *Cahiers de l'Herne. Robert Desnos*, Paris, Éd. de l'Herne, 1987, p. 101-108.