

## Referências Bibliográficas

### Bibliografia de Ghérasim Luca

*Théâtre de bouche*. Paris : José Corti, 1987. 90p.

*L'inventeur de l'amour* suivi de *La mort morte*. Paris : José Corti, 1994. 115p.

*La voici la voie silanxieuse*. Paris : José Corti, 1997. 59p.

*Un loup a travers une loupe*. Paris : José Corti, 1998. 91p.

*Le vampire passif*. Paris : José Corti, 2001. 92p.

*Levée d'écrou*. Paris : José Corti, 2001. 88p.

*Héros-Limite* suivi de *Le chant de la carpe* et *Paralipomènes*. Paris : Gallimard, 2001. 309p.

*La proie s'ombre*. Paris : José Corti, 1998. 107p.

*Roman d'amour*. Espólio, Biblioteca Jacques Doucet, pasta GHL ms9. [publicado em romeno em 1933 na coleção Alge. Tradução para o francês de Marina Vanci-Perahim, com correções na tradução talvez feitas pelo próprio Luca, ou talvez por sua esposa Micheline Catti, que ficou responsável pelos arquivos após sua morte.]

*Anatomia Literii*. Espólio, Biblioteca Jacques Doucet, pasta GHL ms2. [Original manuscrito em romeno, sem tradução.]

*Androïde contre Androgène* : onze apparitions du triple sur les ruines du double. Espólio, Biblioteca Jacques Doucet, pasta GHL ms13.

*Le tangage de ma langue*. Espólio, Biblioteca Jacques Doucet, pasta GHL ms78.

\_\_\_\_\_. & Micheline Catti. *Non-Oedipus X*. Roma : Le parole gelate, 1998. 18p.

### Bibliografia geral

AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*. Turim: Einaudi, 1990. 77p.

\_\_\_\_\_. *L'Homme sans contenu*. Dijon : Circé, 1996. 187p.

\_\_\_\_\_. *Le rêve de la langue*. In : *La fin du poème*. Clamecy : Circé, 2002. p.57-76.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2007. 95p.

ALMEIDA, Júlia. *Estudos deleuzeanos da linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. 235 p.

- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 562 p.
- ARTAUD, Antonin. *Cahier Ivry, janvier 1948*. Paris: Gallimard, 2006. 45p.
- BAILLY, Jean-Christophe. Piotr Kowalski. Paris: Hazan, 1988. 126p.
- BARTHES, Roland. \_\_\_\_\_. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. 277p.
- \_\_\_\_\_. *Variations sur l'écriture*. Paris : Seuil, 2000. 129p.
- \_\_\_\_\_. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 A. 364p
- \_\_\_\_\_. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. B. 444p.
- \_\_\_\_\_. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 515p.
- \_\_\_\_\_. *A Preparação do Romance* vol. II. São Paulo : Martins Fontes, 2005.475p.
- BATAILLE, Georges. *La Haine de la poésie*. Paris: Minuit, 1947.180 p.
- \_\_\_\_\_. *A Parte Maldita* : precedida de A noção de despesa. Rio de Janeiro: Imago, 1975. 218p.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Nietzsche, voluntad de suerte*. Madrid: Taurus, 1979. 230p.
- \_\_\_\_\_. *A experiência interior*. São Paulo: Ática,1992. 207p.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de l'œil*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 2006, 189p.
- \_\_\_\_\_. *Madame Edwarda*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 2006, 189p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose*. Paris : Seuil, 1994. 235p.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 137p.
- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont et Sade*. Paris: Minuit, 1963. 187p.
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita*. vol 1. São Paulo: Escuta, 2002. 142p.
- \_\_\_\_\_. *Faux Pas*. Paris: Gallimard, 1943.354p.
- BOGUE, Ronald. *Deleuze on literature*. Londres/Nova York: Routledge, 2003. 223p.
- BOUANICHE, Arnaud. *Gilles Deleuze, une introduction*. Paris: Pocket, 2007. 317p.
- BOURGEOIS, Louise. *Destrução do pai, Reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. 384p.
- BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, 484p.
- BRISSET, Jean-Pierre. *Oeuvres complètes*. Dijon-Quetigny: Les presses du réel, 2001. 1318p.
- CADIOT, Olivier. “Résistance...” In: EPISTALLIER, Jean-Michel. (org.) *Pièces détachées – Une anthologie de la poésie française aujourd’hui*. Havre: 2000. 314p.

- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EdUSP, 1997. Vol2. 390p.
- CAMPOS, Augusto de. Ghérasim Luca, dessurrealista. *O Estado de Minas*, n°.1301, abr. 2007. Suplemento. p. 14-17.
- CAMPOS, Haroldo. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 221-230.
- CARLAT, Dominique. *Ghérasim Luca l'intempestif*. Paris: José Corti, 1998. 399p.
- CHIARA, Ana Cristina. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. 119p.
- COLLOT, Michel. Le sujet lyrique hors de soi. In: \_\_\_\_\_. *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996. p. 113-125.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed.34, 1997. 176p.
- \_\_\_\_\_. *L'Île déserte*. Paris : Minuit, 2002. 416p.
- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 184p.
- \_\_\_\_\_. & GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980. 645p.
- \_\_\_\_\_. *O Anti-Édipo*. Paris: Minuit, 1972. 494p
- \_\_\_\_\_. & PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'água, 2004. 185p.
- DÉCIMO, Marc. *Jean-Pierre Brisset: prince des Penseurs, inventeur, grammarien et prophète*. Dijon-Quetigny: Les presses du réel, 2001. 796p.
- DERRIDA, Jacques. *Monolinguisism of the other; or The prosthesis of origin*. Stanford: Stanford University Press, 1998. 93p.
- \_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. São Paulo : Iluminuras, 2005. 126p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de Pierre – Corps, parole, souffle, image*. Paris: Minuit, 2005. 96p.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguística histórica: uma introdução ao estudo da história das línguas*. São Paulo:Parábola, 2005. 214p.
- FIJALKOWSKI, Krzysztof. Reinventar todo. In: \_\_\_\_\_. *Revista Agulha n.7, maio/junho de 2007, Fortaleza/ São Paulo*. Disponível em: [www.revista.agulha.nom.br/ag57luca.htm](http://www.revista.agulha.nom.br/ag57luca.htm). Acesso: 20/10/2006.
- FONDANE, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Paris: Complexe, 1999. 432p.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1972. 256 p.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: A vontade de saber*, Rio de Janeiro : Graal, 1977. 152p.
- \_\_\_\_\_. *Sept propos sur le septième ange*. Paris: Fata Morgana, 1986. 56p.

- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 407p.
- \_\_\_\_\_. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. 316p.
- \_\_\_\_\_. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2005. 376p.
- FREUD, Sigmund. El sepultamiento del complejo de Édipo. \_\_\_\_\_. In. *Obras completas vol XIX*. Buenos Aires : Amorrortu, 1989. p.177-197.
- GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2005. 223p.
- GOMBROWICZ, Witold. *Cosmos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. 221p.
- GROSSMAN, Evelyne. *Artaud / Joyce, le corps et le texte*. Paris: Nathan, 1996. 204p
- \_\_\_\_\_. *La défiguration – Artaud, Beckett, Michaux*. Paris: Minuit, 2004. 128 p.
- \_\_\_\_\_. *Quitter la lettre écrite*. \_\_\_\_\_. In : *Cahier Ivry, janvier 1948*. Paris: Gallimard, 2006. p.9-18.
- HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O Zaratustra de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. 161p.
- HENEIN, Georges. *Oeuvres*. Paris: Denoël, 2006. 1050p.
- HENNINGSSEN, Manfred. The politics of purity and exclusion. \_\_\_\_\_. In: JERNULD, Bjorn H. & SHAPIRO, Michael J. (Orgs.). *The politics of language purism*. Nova York: Mouton de Gruyter, 1989, p. 31-52.
- HÖLDERLIN, Friedrich. Sobre o modo de proceder do espírito poético. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1994. p.29-53.
- HOLLIER, Denis. *Les Dépossédés*. Paris : Minuit, 1993. 197p.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, 116p.
- JACKSON, John E. *Mémoire et subjectivité romantiques*. Paris : José Corti, 1999. 168p.
- JAMESON, Fredric. *The prison-house of language*. Princetown: Princetown University Press, 1974. 230p.
- JAKOBSON, Roman. *Language enfantin e aphasie*. Paris: Flammarion, 1980, 187p.
- KIFFER, Ana. O que é preciso para se refazer um corpo ? . In: \_\_\_\_\_. *Revista Comunicação e política*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 3, p. 203-216, set./dez. 2007
- KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988. 294p.
- LACAN, Jacques. *Meu ensino*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 128p.
- \_\_\_\_\_. Les trois temps de l'Œdipe I. In : \_\_\_\_\_. *Le Séminaire livre V : Les formations de l'inconscient*. Paris : Seuil, 1998. p.179-196

- LAPORTE, Roger. S'entendre-parler. In: \_\_\_\_\_. *Études*. Paris: P.O.L., 1990. p.83-93.
- LEIRIS, Michel. *Langage tangage : où ce que le mots disent*. Paris: Gallimard, 1985. 188p.
- \_\_\_\_\_. *A idade viril: precedido por Da literatura como tauromaquia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 197p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petropólis : Vozes, 1976. 544p.
- MARTINHO, Virgilio & BRETTZ, Sacadura. (Org. e trad.). *Histórias de vampiros*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 226.
- MAULPOIX, Jean-Michel. La quatrième personne du singulier – Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne. In: \_\_\_\_\_. *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996, p. 147-160.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. São Paulo : Cosac Naify, 2003. 536p.
- MICHAUX, Henri. Connaissance par les gouffres. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres Complètes*. Vol III. Paris : Gallimard, 2004. p. 3-153.
- \_\_\_\_\_. Portrait de meidosems. In: \_\_\_\_\_. *La vie dans le plis*. *Œuvres Complètes*. Vol I. Paris: Gallimard, 2001. p. 201-223.
- MILLER, Henry. *Sexus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 582p.
- MILNER, Jean-Claude. *El amor de la lengua*. Madrid :Visor, 1998. 150p.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris : Métailié, 2000.131p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Lisboa: Guimarães & C. Editores, 1979. 173p.
- \_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. 331p.
- \_\_\_\_\_. *Segunda consideração intempestiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. 102 p.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 177 p.
- NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. 60 p.
- NUNEZ, Laurent. *Les écrivains contre l'écriture*. Paris: José Corti, 2006. 256p.
- PASI, Carlo. Humour destruction. \_\_\_\_\_. In. *Revue Europe* N.873-874, Paris, jan/fev 2002. p.179-193.
- PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Fundamentos, 1980. 114p.
- PEDROSA, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: 1986. 323p.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital*. São Paulo : Iluminuras, 2003, 252p.

- \_\_\_\_\_. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 192p.
- PIERSENS, Michel. *La tour de Babil*. Paris: Minuit, 1976. 161p.
- PIGLIA, Ricardo. O romance polonês. \_\_\_\_\_. In. *Formas breves*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004. p.61-69.
- PONTÉVIA, Jean-Marie. *Tout a peut-être commencé par la beauté – écrits sur l'art et pensées détachées*. Vol. II. Paris: William Blake & Co, 1985. 251p.
- POP, Ion. *La réhabilitation du rêve*. Bucareste: Maurice Nadeau, 2006. 633p.
- RAILEANU, Petre. *Les roumains de Paris, Ghérasim Luca*. Paris: Oxus, 2004. 190p.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995. 256p.
- RANK, Otto. *El trauma del nacimiento*. Buenos Aires: Paidós, 1972. 199p.
- RÓNAI, Paulo. *Babel & Antibabel*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 194p.
- ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1989. 198p.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível – as imagens da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. 220p.
- SONTAG, Susan. *The aesthetics of silence*. Disponível em:  
[www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag](http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag). Acesso em:  
 23/01/2008.
- VARGA, A. Kibédi. *Les constantes du poème: analyse du langage poétique*. Paris: A. & J. Picard, 1977. 295p.
- ZAMBRANO, Maria. *Philosophie et poésie*. Paris: José Corti, 2003. 172p.
- ZUMTHOR, Paul. \_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. 192p.
- \_\_\_\_\_. *Performance, percepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128p.

## Anexo 1: notas bio-bibliográficas

1. Nasce Salman Locker, em Buraceste, no dia 10 ou 23 de julho (as duas datas se alternam em seus documentos) de 1913. Seus pais viviam então na Strada Lazar, no bairro judeu Dudesti-Vacaresti. Reza a lenda familiar que os pais teriam escolhido para o filho o nome Zola, em homenagem ao escritor francês. Porém, no registro oficial consta o nome Salman. A mãe, uma judia moldava e analfabeta, chamava-se Sophia Preiss. O pai, Berl Locker, alfaiate de profissão, morre em 1914, como soldado em combate durante Primeira Guerra Mundial. Luca, durante sua infância, vive sob o estatuto de órfão de guerra.
2. Forma-se em escolas alemãs, o que mais tarde lhe permite ler textos de filosofia e de teoria psicanalítica no original.
3. Em 1930, ingressa na Faculdade de Química da Universidade de Bucareste. Começa a publicar nessa mesma época, num contexto artístico e intelectual animado pelo frenesi dos movimentos de vanguarda. Colabora na revista *Alge* com desenhos e poemas. *Alge* (1930-1931) aglutinava pintores, poetas e promovia manifestações públicas. Enquanto o artista Victor Brauner disseminava suas caricaturas ubuescas do Senhor K, os demais participantes de *Alge* realizavam atos públicos que visavam claramente ativar a ação da censura e testar o poder das forças ultranacionalistas. A revista era também conhecida por suas experiências tipográficas. O grupo que girava em torno da revista não tinha uma orientação claramente surrealista; o que se buscava era, antes, a síntese de diversos movimentos de vanguarda filtrados pelo olhar cético da experiência dadaísta. A criação de um movimento literário claramente orientado parecia, então, inconciliável com o ímpeto corrosivo de suas propostas.

4. Em 1933, publica o texto-manifesto “La Poésie que nous voulons écrire” na revista *Viata imediata*, texto que propõe diminuir a distância que separa a escrita da violência do diadema do presente.
5. Ainda em 1933, publica o poema em prosa intitulado “Romance de amor”, em que não há amor nem romance, mas degradação, humor negro e exasperação lírica.
6. Em 1934, publica o texto carnavalesco “Pula” (“La bite”), uma provocação ácida dirigida ao historiador e político Nicolae Iorga, simpatizante do movimento fascista da Guarda de Ferro. Luca envia o texto ao Primeiro Ministro, o que lhe rende um curto período na prisão. Luca divide a cela com um tipógrafo que o coloca em contato com a revista *La parole libre*, engajada na luta antifascista e que recebe colaborações de membros do Partido Comunista clandestino, interdito desde 1921 na Romênia.
7. Em 1938, viaja a Paris como correspondente de *La parole libre*. Visita a galeria Gradiva, mas evita o encontro com André Breton.
8. Em 1944, Salman Locker adota oficialmente e definitivamente o sobrenome “Ghérasim Luca” que, até então, havia sido utilizado apenas como assinatura artística passando, portanto, a se chamar Salman Ghérasim Luca. Abandona progressivamente o romeno como língua literária.
9. Em 1945, Ghérasim Luca e Dolfi Trost escrevem e divulgam clandestinamente em Bucareste o manifesto “Dialética da dialética”, uma mensagem endereçada ao movimento surrealista internacional, em que os dois poetas apontavam francamente os perigos da aplicação mimética das descobertas surrealistas e de sua consagração como modelo para uma nova escrita poética.

10. Forçado a um isolamento radical no interior da Romênia durante a Segunda Guerra Mundial, por sua origem judaica, Luca escreveu alguns de seus textos cruciais, *L'inventeur de l'amour* e *La mort morte*, nos quais começa a elaborar poeticamente a atividade não-edipiana e um combate contra as representações da morte.
11. Ainda em 1945, publica *Le vampire passif*, delírio interpretativo em torno da circulação dos objetos, livro de difícil classificação, nem ensaio, nem bagatela filosófica, nem poesia num sentido estrito.
12. Em 1947, publica *Os segredos do vazio e do cheio*.
13. Após duas tentativas frustradas de cruzar a fronteira romena, consegue um visto para Israel onde vive durante cerca de um ano.
14. Chega a Paris em 1952.
15. Em 1953, publica *Herói-limite* que marca a virada para uma poesia feita de gagueiras em que o aspecto sonoro e performático é ressaltado.
16. Em 1954, escreve cartas a um destinatário desconhecido, mais tarde publicadas pela editora José Corti sob o nome *L'évée d'écrou*.
17. A partir dos anos 60, sua prática poética volta-se mais intensamente para a exploração do caráter performático da linguagem.
18. Em 1966, concebe e realiza, juntamente com o artista Piotr Kowalski, a instalação sonora *Sísifo geômetra* (inspirada no conjunto de poemas de mesmo título) para uma exposição na galeria de Claude Givaudin.
19. Em 1967, é convidado pelo Moderna Museet de Estocolmo, então dirigido por Pontus Hülten, para realizar uma leitura de poemas no âmbito da exposição de Wilfredo Lam. O recital foi intitulado de "Poesia física: a propósito de Wilfredo Lam, um diálogo entre o amor e a morte". A leitura

foi realizada no interior de uma das instalações de Lam que combinava projeção de *slides* e pintura.

20. Em 1969, realiza um recital no Museu de Arte Moderna da cidade de Paris (ARC) a convite de Suzanne Pagé.
21. Em 1977, publica *Paralipomènes* pelas Edições do Soleil Noir, nos quais, se acentua a tendência a “transgredir a palavra pela palavra e o real pelo possível”. Realiza um recital na galeria da livraria La Hune, em Paris.
22. 1981, recital no Centro Georges Pompidou.
23. 1984, recital no MOMA de Nova York.
24. Em 1989, Raoul Sangla realiza para a televisão francesa o documentário *Comment s'en sortir sans sortir* sobre a experiência artística de Luca.
25. Em 1993, Gilles Deleuze publica *Critique et clinique*. No ensaio “Gaguejou”, que integra o livro, Deleuze reflete sobre a gagueira poética de Luca.
26. No dia 3 de março de 1994, o corpo de Ghérasim Luca chega ao Instituto Médico Legal de Paris após ter sido resgatado nas águas do Sena. Os jornais parisienses registram diferentes datas de morte (10 de março, 11 de março, 6 de março). Alguns jornalistas arriscam aproximações entre o seu suicídio e o de Paul Celan.
27. Em 1998, o crítico (e professor da Universidade de Lyon) Dominique Carlat publica, pelas edições José Corti, o estudo *Ghérasim Luca l'intempestif*.
28. A partir dos anos 80, a editora francesa José Corti começa a reeditar livros de Luca lançados originalmente pelas edições do Soleil Noir; também são editados alguns textos inéditos do seu acervo. Em 2002, a editora lança o

CD *Ghérasim Luca por Ghérasim Luca*, contendo algumas das leituras de poemas feitas pelo próprio Ghérasim.

29. No fim dos anos 90, a viúva de Luca, Micheline Catti, disponibiliza o espólio de Luca a Biblioteca Jacques Doucet que passa a integrar o arquivo da modernidade dessa biblioteca.
30. Em 2000 Jean-Michel Epistallier lança, pela editora Havas, uma antologia de poesia francesa contemporânea que inclui poemas Luca.
31. Em 2001, o escritor André Velter publica o ensaio “Ghérasim Luca passio passionnément” numa pequena coleção de livros que tentam divulgar, numa linguagem acessível, a obra de poetas do século XX, edições Jean Michel Place, Paris.
32. Em 2005, o jornalista da Radio France Internacional Petre Răileanu publica um livro sobre Luca na coleção *Români din Paris* (Romenos em Paris), Em 2006, foram editadas duas grandes antologias da vanguarda romena, uma delas, *La réhabilitation du rêve* – organizada e apresentada por Ion Pop, professor, crítico e escritor – é uma co-produção franco-romena e apresenta todos os textos em francês, a outra, *Avangarda literară romaneasca*, organizada e apresentada por Marin Mincu, professor da Faculdade de Letras de Bucareste, escritor reconhecido e também diretor da editora Pontica.
33. Em abril de 2007, Augusto de Campos publica, no n°.1301 do suplemento do jornal *Estado de Minas Gerais*, o texto “Ghérasim Luca, dessurrealista”, em que comenta suas impressões de um recital realizado por Luca em Oslo em 1985. Logo em seguida e em franca resposta ao texto de Campos, a revista eletrônica *Agulha* publica “Ghérasim Luca em dois retratos: Floriano Martins & Krzysztof Fijalkowski”.

## Anexo 2

### Conversa com o escritor e diretor de teatro Pierre-Antoine Villemaine

PIERRE-ANTOINE VILLEMARINE: Je vais commencer par lire un poème de Paul Celan, un poème magnifique qui s'appelle *Tübingen, janvier*. Je vais le lire en français - pas en allemand malheureusement. Ce poème a un lien évident avec Ghérasim Luca, notamment ce balbutiement, ce bégaiement qui me semble essentiel. [Lecture du poème « Tübingen, Janvier » de Paul Celan]

Tübingen, Janvier

*Sous un flot d'éloquence  
aveuglés, les yeux.  
Leur - « une  
énigme est le  
pur jailli », leur  
mémoire de  
tours Hölderlin nageant, tour-  
noyées de mouettes.*

*Visites de menuisiers submergés sous  
ces  
paroles plongeant :*

*Viendrait,  
viendrait un homme  
viendrait un homme au monde, aujourd'hui, avec  
la barbe de lumière des  
Patriarches : il n'aurait,  
parlerait-il de ce  
temps, il n'aurait  
qu'à bégayer, bégayer*

*sans sans  
sans cesse*

(« *Pallaksch. Pallaksch.* ») [traduction Hans-Michael Speier]

Voilà donc le poème sur Hölderlin. Il est très beau parce qu'on y découvre tout de suite le bégaiement, le raté de l'expression et l'essai de retrouver un chant peut-être perdu, une ruine du langage. Paul Celan établit d'emblée une filiation avec Hölderlin concernant l'énigme du mouvement jaillissant et du commencement. Ceci me semble très proche des poèmes de Luca, notamment de son poème « passionnément » où il revient au balbutiement du langage, au début, au commencement. Donc, ce bégaiement, quand le chant a été perdu, c'est un peu comme essayer de ressusciter une langue, de remettre debout une langue inerte qui s'est complètement éparpillée, pulvérisée et qu'on va essayer de relever, de lui redonner un rythme. L'écriture de Luca est totalement différente de celle de Celan. Luca est une figure beaucoup plus lyrique, surtout dans ce poème « passionnément » qui essaye de retrouver un mouvement, un rythme à la parole. Paul Celan, lui, utilise les mots comme des pierres. Il emploie souvent des termes comme *stern*, produisant une sorte d'inertie du langage : ses mots sont collés et apposés les uns sur les autres. A l'inverse, chez Luca, il y a une ouverture, une sorte d'excès, de débordement d'une l'écriture qui n'arrive pas à se dire. Il y a une énergie, une vitalité qui passe par le corps. C'est une écriture du corps qui, dans ce poème « passionnément », est comme un moteur qui n'arrive pas à démarrer.

Là, il y a vraiment des ratés, des ratures. Il y a quelque chose qui s'appuie sur les accents toniques de la langue, notamment les voyelles qui essaient de faire chanter la langue.

En fait, on retrouve chez les deux auteurs la même ruine du langage mais d'une façon totalement différente. Dans les deux poèmes, il y a un excès : chez Celan, je sens très fort un excès d'inertie et, chez Luca, un excès de débordement comme si l'énergie ne trouvait pas de terrain, comme il ne savait plus où placer son énergie... Il y a un débordement et un enthousiasme extraordinaires qui balbutient mais la voiture avance quand même, très doucement et ça hoquette. On trouve chez lui une sorte de rondeur dans la langue et une joie, une trop grande joie, un excès de joie. Dans ce poème précisément, il y a un excès de joie qui est fascinant. Luca est en somme très lié à l'oralité alors que, pour Celan, l'oralité serait plutôt une coupure du souffle, permanente, très cristalline, froide, dure, tranchante.

En fait, sur des thèmes très voisins, ces deux écritures radicalement différentes se rejoignent précisément sur ce bégaiement. Mais il y a plus de liberté chez Luca. Une liberté de ne pas faire œuvre. Il y a un côté lâché dans ce poème. C'est une écriture évidemment très fine. Sans oublier la performance du corps dont nous avons parlé l'autre jour. Il y a probablement un rapport avec cette parole issue du corps, comme avec la diction qu'on retrouve chez Artaud et qui est presque un cri. Il y a aussi une tension qui évoque certaines sculptures de Rodin, très concentrées, comme cette sculpture minuscule de Nijinski où l'on voit un corps complètement ramassé sur lui-même comme une sorte de boule d'énergie qui ne sait pas où se mettre. C'est cette grande concentration d'énergie qu'on trouve dans ce poème de Luca. Elle est terrible cette joie excessive ! Il est trop porté par l'enthousiasme et on sent quelqu'un qui veut se libérer de quelque chose, qui veut s'ouvrir, pour prendre une chose. Il veut danser avec la langue mais la danse est impossible.

« Passionnément » est probablement son poème le plus connu en français. Je le travaille souvent avec les comédiens parce qu'il est vraiment situé au début de la langue et qu'on le dit sans savoir ce qu'on dit : c'est une pure énergie, c'est vraiment un geste de parole. Et ce geste qu'on ne comprend pas tout le temps est tendu vers l'amour, vers le désir mais qui ne trouvent pas son terrain. C'est une folie de désir qui n'arrive plus à trouver son objet. Il y a là vraiment un objet perdu, cassé, qui est terrifiant et joyeux à la fois. Et c'est bien cela le pire ! (Rires)

On peut dire que les deux poètes (Luca et Celan) ont des excès contraires. C'est étrange. Luca est beaucoup plus lié à l'oral et au corps. Par rapport à ce qu'il écrivait avant, « passionnément » est vraiment spécial. C'est une ouverture, une façon de se libérer de contraintes – notamment métriques- et de ne pas fixer le langage dans des images qui pétrifieraient ce qu'il a envie de dire. Je le fais lire aux comédiens parce qu'on est complètement pris quand on le dit. Quand on le joue, le corps essaie de trouver une respiration. C'est un corps qui parle, qui frémit, qui sursaute, qui rebondit, qui essaie de danser dans un oubli de soi. Ce que j'aime dans ce poème, c'est qu'il y a une pensée très libre. C'est du désir à l'état pur ! Donc les comédiens, ou même le lecteur, essaient de retrouver l'origine de la parole dans le corps. C'est vraiment là l'essentiel : essayer de retrouver des choses très proches du cri, du souffle. On le lit dans l'oubli de soi. On est traversé par cette parole. Il est très important ce travail avec les comédiens parce que ceux-ci s'approprient ce texte, ils se laissent être portés par cette parole qui s'écoule et qui se vomit aussi. Elle a un côté très organique. Ce sont presque des hoquets de paroles, des rendus. Quand les comédiens le disent, ce n'est plus un sujet qui parle. C'est vraiment la parole qui se parle à travers mon corps. Il y a une sorte d'anonymat : on peut pas s'approprier cette parole. C'est impossible. C'est vraiment un remuement qui passe dans le corps. J'aime bien aussi son côté très anarchiste, très libertaire, ses trucs anti-curés, « pissez sur le pape ». Il a un humour incroyable et on sent quelqu'un de profondément révolté mais c'est une révolte joyeuse, il n'y a pas de renfermement sur...

Laura Erber : Sur la rancune, sur la douleur ?

Pierre Antoine Villemaine : Oui, sur la douleur. Il n'y a aucune compassion sur soi-même. Mais il y a une tension vers un impossible qui est terrible parce que c'est une pure dépense d'énergie. C'est l'énergie du geste de parole que l'on reçoit et que l'on reçoit avec une intensité incroyable.

Il y a quelques années, peut-être une dizaine d'années, j'ai vu un film sur lui et je me rappelle d'une image, d'une figure, d'un corps qui était proche de la folie. Cette image me rappelle une expression d'Artaud qui dit « un corps frétilant sur l'abîme ». C'est cela que j'ai vu : il était au bord de la folie et il jouait avec. C'est un jeu terrible, sur le fil. Il dansait sur le fil et on sentait ce danger en permanence. Il y avait aussi un excès de vitalité, comme s'il voulait retrouver le monde, un monde perdu. Dans un livre récent de correspondance de Paul Celan, il y a une lettre à une femme qu'il a connue dans sa jeunesse. Celan écrit quelques semaines avant sa mort, précisément dans la Seine : « Je suis là, au monde, par intermittence ». Dans le hoquet de Luca, on sent le

même vide entre les mots qu'il faut franchir. C'est ça aussi « le funambule et son fil » car il y a tout le temps un abîme à franchir et on le sent terriblement. Il y a un élan vital, un élan profondément vital qu'il faut retrouver pour franchir, pour aller au mot suivant. C'est la lutte incroyable d'une tentative de marche. Au début du poème, il y a ce mot « pas » qui est aussi le pas d'une marche qui se cherche. Il y a aussi un désir terrible, une vitalité qu'on ne comprend pas et qu'on aimerait bien avoir ! (Rires)

Pourtant, il finit dans la misère, dans une sorte d'isolement incroyable et, malgré cela, il garde cette force sidérante. Cela donne aussi une grande force de continuer, de trouver des passages, trouver le pas, d'avancer encore. Et c'est fou parce que c'est une marche vers l'impossible.

Un autre aspect important chez lui, c'est l'amour. Un amour presque mystique. J'ai parlé toute à l'heure d'une joie qui est une ouverture au monde. « Je te te t'aime, t'aime... » : se redire le mot fait venir la chose. Dans cette parole qui hoquette, il y a une répétition du même, un côté performatif qui essaie, en le redisant, de convoquer la chose absente. Chaque mot recrée du désir et le creuse. Quand on l'écoute, on reçoit des particules de son qui touchent physiquement. Comme chez Artaud, son poème atteint le cerveau via les ondes de mots vibratoires, émotionnels, en dehors de la pensée. Ce sont des suites d'éclats qui ne s'adressent pas à notre intelligence. Ils s'adressent à une dimension corporelle liée à la performance. C'est à la limite du supportable tellement c'est strident. Mais il y a aussi toujours l'humour qui, par une pirouette, introduit une distance dans le texte, le réduit à une simple hypothèse. En fait, c'est tellement grave qu'on peut pas le dire gravement. C'est tellement douloureux que la douleur ne peut pas se dire. C'est cela qui est terrifiant. Je reviens aussi à Paul Celan. Quand on écoute Celan lire ses poèmes, c'est bouleversant non pas à cause du « pathos ». C'est son extrême douceur qui frappe et c'est cela le pire. C'est extrêmement doux et on sent dans cette douceur une révolte, une condensation d'énergie qui vous bouleverse complètement. Chez Luca, c'est autre chose, c'est cette pirouette en permanence, une sorte de ritournelle aussi, une danse autour de rien qui virevolte.

Laura Erber: Il y a aussi un extrême exigence vis-à-vis le lecteur. Et comment on peut « vivre avec » cette poésie aujourd'hui ? Avec cette intensité et cette exigence?

Pierre Antoine Villemaine: Il emploie une expression que j'aime : « les mots sont comme des poux chorégraphiques ». J'aime penser et vivre avec les mots comme des choses qui sautent un peu partout, une sorte de destruction de la langue. Et c'est chorégraphique parce que ça bouge encore. Comme j'ai dit tout-à-l'heure, ce sont des particules, le reste des mots d'une langue et ce reste, c'est la tonicité de la langue. *Phie phie pho pho do do*, c'est une langue très enfantine aussi. L'insistance sur la voyelle est très importante chez lui et tout ce qui est en rapport aux poux, les rats, le ragoût, tout ce qui est souterrain... Cela évoque aussi son côté anarchiste. Ce qui nous interpelle aujourd'hui, c'est sa grande liberté. C'est cela qu'on retient. Aujourd'hui, effectivement, pour écrire de la poésie, on est libéré des règles. C'est à la foi bon et mauvais parce que on ne sait plus où on en est. On est dans une langue pulvérisée. C'est cette liberté qu'on trouve chez Luca. Finalement, je ne sais plus s'il s'agit de poésie. En tout cas, pas de poésie avec « p » majuscule. C'est une sorte de jeu essentiel avec le son. Il ne s'agit plus de tenir un discours. Il joue au « ras-de-la-langue » et cela nous parle. La poésie aujourd'hui n'est plus portée par un grand sentiment, par un vouloir-dire, c'est plutôt un « laisser-dire » la langue. C'est une sorte de désœuvrement de la langue - pour parler comme Blanchot - et un « se laisser-porter » par la langue, par un écoulement de parole. Il est important aujourd'hui de retrouver une origine énergétique de la langue sans vouloir excessivement la contrôler. Paul Celan, j'y reviens, est très différent. Il y a chez lui une certaine volonté de créer une œuvre alors que, chez Luca, il y a un jeté. Le poème se jette : c'est ce geste que je trouve important.

Laura Erber: Luca n'a pas fait du français sa patrie linguistique, comme s'il voulait rester linguistiquement un apatride. Je crois que c'est très important aussi pour sa recherche au niveau du son, de la sonorité de la langue, de la phonétique même...

Pierre Antoine-Villemaine: Oui et cela reste une esquisse, un simple essai. Et c'est présenté comme ça. C'est pour cela que je le trouve aussi très lié à la performance observée dans la poésie en France. Il y a le côté éphémère de la parole. La trace écrite n'est pas si importante. Ce qui compte, c'est saisir l'instant de la parole et le tremblement conscient de l'instant dans la profération qui déplace l'écriture vers la parole.

Laura Erber : En même temps, Luca est très précis. Il a un vrai soucis de « l'édition ». Ses textes sont comme des partitions ce qui permet au lecteur de tenter de pratiquer lui aussi la performance de cette parole qui tremble. On sent qu'il faut faire quelque chose avec ses poèmes, avec la trace écrite qu'il nous laisse. En tout cas, il ne s'agit pas simplement d'une « lecture ».

Pierre Antoine Villemaine : Il faut les dire ! Cela passe par le corps du lecteur. Pour que le lecteur puisse apprécier, il faut qu'il remâche la langue, qu'il refasse le trajet de manger la parole, d'ingérer cette parole. Il faut le faire sinon, en lisant silencieusement, on perd trop de choses. C'est une vraie langue du corps.

Laura Erber : Luca a donc créé une sorte de lyrique qui fait appel au corps du lecteur, une lyrique qui exige l'implication physique de la part du lecteur ?

Pierre Antoine Villemaine : Oui parce qu'on se met en tension. C'est extrêmement difficile à lire en fait parce qu'il y a une logique interne. Comme tu dis : c'est très écrit malgré que cela soit jeté. Et c'est dur à lire parce que c'est plein des pièges : dès qu'il y a une image qui peut se former, elle passe à autre chose. Donc quand on lit, on voit des embryons de sens possibles. Mais chaque mot est un piège. Chaque mot peut aller vers autre chose. Cela reste toujours une écriture en gestation qui très rarement se donne en une image de compréhension du visible. Il y a à la fois du son et des sens possibles qui se dégagent. Il faut être très concentré pour ne pas se tromper, pour réussir à suivre cette logique folle... Parce que c'est une logique folle en fait. Mais c'est aussi un grand plaisir. Je le fais lire aux comédiens et ils s'amuse ! On comprend bien cette parole qui est issue d'une respiration, complètement lâchée et, en même temps, il faut être très proche du texte pour réussir. Cela ne s'improvise pas, c'est très précis.

Laura Erber : Comment tu a découvert la poésie de Ghérasim ?

Jean Pierre Villemaine : Je l'ai découvert à travers Celan et Deleuze. A travers l'idée du balbutiement de la langue dont parle Deleuze souvent. Ses lectures de Luca et de la langue donnent envie de rencontrer ce commencement de la parole. Pour moi, l'essentiel est d'arriver à l'irruption de la parole, de me demander comment ça vient, comment cela sort, et comment cela sort dans un corps. C'est une question fondamentale pour le travail du comédien. Cette parole « matinale » comme on pourrait dire, comment jaillit-elle ? Le jaillissement de la parole est toujours énigmatique. Aller vers cette parole, se demander d'où cela retentit, d'où cela provient est un travail essentiel qu'on fait avec l'acteur. Luca vit une sorte d'obstination dans cette recherche qui révèle presque un épuisement à l'origine du mot, quelque chose de très archaïque mais qui, bizarrement, remet aussi les mots à jour. Il lâche la parole dans l'espace. Au théâtre, c'est très clair et très important de sentir comment le spectateur reçoit ce lâché de parole et, du côté de l'acteur, comment il peine à sortir du corps. Cet engendrement est dur car il faut refonder une parole à partir d'une parole presque enfantine, d'une « lallation », comme on dit en français, un bégaiement d'enfant. Je ne connais pas l'allemand mais je crois qu'en allemand « bégayer » se dit « lallen ». Donc, chez Luca, il s'agit plutôt du bégaiement d'un enfant qui répète les choses sans vraiment les comprendre, qui mime les choses. C'est cette origine presque enfantine de la parole qui me plaît dans le travail de l'acteur.

Laura Erber : Comme tu dis, c'est une parole qui met la langue debout mais qui, à travers ce bégaiement, met aussi le corps qui doit dire cette parole à la fois debout et en déséquilibre. Dans ton travail avec les comédiens, comment cette parole mobilise-t-elle le corps d'un acteur entraîné à la prise de parole, habitué à dire des textes à voix haute, qui connaît les codes de diction et de performance des textes ? Je te demande ça parce que j'ai l'impression (je parle de mon expérience) que, pour un lecteur de poésie habitué à la lecture silencieuse, la lecture des poèmes de Luca est très convulsive, voire même très violente. Mais pour un acteur qui travaille avec des auteurs habitué aux écritures expérimentales d'Artaud, de Jarry ou voire même certaines choses très chantantes et cadencées de Novarina, quelle est la singularité de l'expérience performative du texte de Luca ? Qu'est-ce que tu as observé dans ce sens avec les comédiens ?

Pierre Antoine Villemaine : Je sens avec les textes de Luca des coups, des coups de la langue, c'est-à-dire des chocs de la langue « en soi ». Il y a une frappe de la langue. Et l'on revient aussi à ce que je trouve essentiel dans sa parole: ces voyelles qui font chanter la langue et, en même temps, les interruptions violentes, notamment avec le « p » dans le poème « passionnément » qui sont exactement des chocs. La parole humaine comporte des consonnes qui interrompent le cours, l'écoulement des choses. On le sent brutalement quand on dit les poèmes de Luca. Parce que c'est des *ppppp ppppp ppppp* qui arrêtaient le mouvement, il y a vraiment une opposition essentielle entre consonne et voyelle. Il y a un flux lyrique mais celui-ci est toujours interrompu. Son originalité est d'être à la fois lyrique et retenu par ces coups.

Dans le fond, ce qui nous touche, c'est l'impossibilité du chant, un chant toujours interrompu. Les consonnes sont comme des tam-tams, des coups de tambour qui rythment. Pour le lecteur ou pour l'acteur, ce sont des coups qu'ils reçoivent à l'intérieur d'eux-mêmes. C'est vraiment très physique. Cette interruption est là en permanence. Elle crée une sorte de tachycardie. Celui qui le dit est pris de vertige et je suis intéressé par ce vertige, cet l'oubli de soi, ces mots qui virevoltent et qui provoquent ce mouvement de vertige, sans image nette, dans lequel on submerge. On est dans un pur vertige rythmique. Cela c'est contemporain pour moi ! La poésie d'images ne m'intéresse pas...

Et Luca offre une image tremblée, qui ne se fixe jamais. Finalement, « passionnément » est une marche, un pur mouvement de cette langue qui virevolte et ne nous laisse pas nous reposer dans une image du visible. Quand on le dit à haute voix, on sent que cela va très vite. Il y a donc aussi un vertige qui vient de la respiration, une survitalité, trop d'air... À la fin, on est vidé parce que cela demande une énergie incroyable pour maintenir le mouvement vertigineux. Et donc je dirai qu'il ne faut pas maintenir de sensations mais un mouvement de marche. C'est difficile à expliquer mais cela reste une pure énergie qui circulent et qui ne se fixe pas. Pour moi, c'est ce qui importe pour écrire la poésie aujourd'hui, des textes qui ne sont plus de l'ordre du visible. Et il l'exprime de manière très drôle dans le poème quand il dit « c'est à peine des esquisses, des éclats d'image ». Donc c'est un pur mouvement de désir qui se dit. C'est ça qui nous touche aujourd'hui. Comme a dit René Char, c'est le désir qui reste encore désir mais, chez Luca, c'est une expérience physique et aussi mystique peut-être, dans le sens qu'il y a une telle ouverture au monde, il cherche à trouver l'accord mais il sait que c'est perdu, que c'est foutu. Et cela c'est contemporain : savoir que c'est foutu, que le monde est foutu et, en même temps, peut pas y renoncer, lutter pour ne pas renoncer. C'est vraiment violent. Mais la radicalité de ce poème de Luca ne se donne pas comme telle: il n'a l'air de rien et c'est aussi pour cela que je l'aime beaucoup. Il n'y a pas de sacralisation de la littérature et cette attitude qui me paraît essentielle. Ce n'est pas évident car on travaille de plus en plus avec des icônes, des images d'auteurs qui ont été des références très importantes. Mais ici, c'est très éphémère et c'est cela qui est vraiment troublant. Au théâtre, on a vraiment le sens de l'éphémère. Tout se passe dans l'instant.

Laura Erber : Tu as eu l'occasion de le rencontrer personnellement ?

Pierre Antoine Villemaine : Oui, mais c'est anecdotique. C'était par le biais de l'ex-femme de Celan, Giselle Celan-Lestrangé. Cela a été très rapide. Il était très âgé. On pouvait sentir qu'il était désespéré. C'était quelqu'un très excessif en fait. Malheureusement, je ne l'ai jamais vu dans ses récitals mais je garde une image de lui dans une émission télévisée. Et là, quand il lisait, on voyait une extrême tension, une très grande nervosité. J'ai ce souvenir de quelqu'un très acéré, complètement dans son monde et, en même temps, très très excessif. Il faisait un peu peur. Je pense qu'il n'a pas eu l'audience qu'il méritait mais il a maintenu son exigence personnelle jusqu'au bout et cela c'est vraiment admirable. Quelques années plus tard, quand j'ai entendu sa voix enregistrée, ce fut pour moi un choc. J'ai été frappé par sa violence. C'était une voix étrangère aussi, porteuse d'un accent très particulier.

Laura Erber : Je me demande en ce moment, comment un français peut bégayer dans la langue française en lisant Luca car il y a chez lui un travail de tâtonnement du français qui est peut être plus crédible pour quelqu'un dont le français n'est pas la langue maternelle. Pour un français qui, bien entendu, maîtrise la langue française, comment cela se passe-t-il? Et pour un lecteur d'une autre langue qui lit Ghérasim, cela pose aussi pas mal des questions concernant les rapports entre les langues et les désaccords entre elles. Peut-être y-a-t-il encore pas mal des choses à découvrir dans ce sens-là, dans la rencontre des lecteurs différents avec cette langue française un peu égarée, très singulière en tout cas. Je dis ça parce que j'ai vu récemment une lecture/performance de ses poèmes, ici à Paris, faite par un français. Et à mon avis c'était un peu raté, car c'était plutôt une

mise en scène du bégaiement. Cet acteur forçait les interruptions, les répétitions mais, en fait, il pouvait lire sans s'arrêter. Au bout du compte, ce n'était pas très physique, c'était un peu *fake*, un peu comique, mais pas dans le sens où Luca lui-même jouait avec l'humour dans sa poésie. Comme tu l'a dit, il faut faire l'expérience de l'éphémère et ce n'est pas une question d'interprétation sur scène.

Pierre-Antoine Villemaine : Oui, l'essentiel pour l'acteur, le comédien ou le lecteur, c'est de retrouver le geste créateur.

Paris, abril de 2007.

## Anexo 3

### Um poema de Georges Henein

A Ghérasim Luca

Uma prenda a quem rouba a primeira palavra. Uma mulher a quem rouba a palavra *mulher* toda trêmula em seu leito de cordas vocais. A fita da linguagem logo despe a grande múmia ecumênica cujo poder mantinha o respeito aos sábios.

Os confetis chovem - restos de um festim que não começou – aderem à íris, depois cada lágrima espanta uma palavra. Lindas cortesãs choram de terem *pasto* no olho. Mas eis que um bilhete trazendo a palavra *mão* se deposita na palma de uma mão de mármore, de uma mão que ninguém aperta. E essa mão que ninguém aperta se anima como alguém que realiza uma obra de farmacêutico ou de amante.

Uma mocinha passa com o seu arco-íris ou um faisão sobre a cabeça.

Uma mosca passa, acompanhada de perto por um cortador de asas.

Mil anos passam, como uma gota de orvalho alérgica ao tempo.

A Ghérasim Luca

Une prime à qui vole le premier mot. Une femme à qui vole le mot *femme* tout tremblant dans son lit de cordes vocales. Le ruban du langage devêt aussitôt la grande momie œcuménique dont le pouvoir tenait en respect les sages.

Les confettis pleuvent – débros d'un festin qui n'a pas commencé – se collent à l'iris, puis chaque larme chasse un mot. Des très belles courtisanes pleurent d'avoir *prairie* dans l'œil. Mais voilà un billet portant le mot *main* se dépose au creux d'une main de marbre, d'une main que personne ne serre. Et cette main que personne ne serre s'anime comme quelqu'un qui accomplit une œuvre de pharmacien ou d'amant.

Une fillet passe avec son arc-en-ciel ou un faisán sur la tête.

Une mouche passe, suivie de près par un coupeur d'ailes.

Milles ans passent, comme une goutte de rosée allergique au temps.

Georges Henein, 1981

## Anexo 4

### Biografia de Ghérasim Luca redigida por ele mesmo e Claude Givaudin, divulgada juntamente ao livro *Paralipomènes* (Edições Le Soleil Noir, 1977).

LUCA (Ghérasim) \* (Bucarest, 1913). Poète de langue française. Vit à Paris depuis 1952. S'attache en premier lieu à l'exploration de fonctionnement réel de la pensée et de l'acte (activités surréalistes à Bucarest ; *Le Vampire Passif*, 1945). Dans un monde qui se désagrège mais non les valeurs et les institutions qui le sous-tendent et qui – toutes – s'inscrivent dans la figure d'Œdipe, va émerger la poésie non-oedipienne (*L'inventeur de l'amour* - en roumain -, 1945 ; *Le Secret du Vide et du Plein*, 1947). Il s'agit d'une quête de l'amour, quête de l'Autre et du Même, au delà et en deçà de toutes les dichotomies. Le langage, instrument et l'une des formes de manifestation d'Œdipe, se trouvera simultanément déconstruit et récomposé (*Héros-limite*, 1953). Par le moyen d'opérations physiques sur le langage (humour, détournement, cabale phonétique, captation des correspondances, effets d'entrancement,...), Luca reconstitue une vibratio évidente mais pourtant insoupçonnée, logée dans les structures verbales : *Sept Slogans ontophoniques* (1964), les définitions de *Sisyphé géomètre* (1967), *Le Chant de carpe* (1973). De cette approche procèdent également les rituels d'*Extrême-Occidentale* (1961), les transmutations de *La Clef* (1960), les genèses de *La Fin du monde* (1969). Mais aussi le poème quitte l'écrit : il s'oralise (*Crimes sans initiale*, *L'Autre Mister Smith*,... récitals ; il se visualise (Crier taire, Maison d'yeux, ... cubomanies). Dans *Paralipomènes* (1977) enfin, s'affirme la tendance à sortir du langage (« Comment s'en sortir sans sortir »), à transgresser le mot par le mot et le réel par le possible.