

**La chair bégayante: lecture sémiotique du *Héros-Limite* de Ghérasim Luca**

**Dr. Hani Georges Fanous Sourial**

Professeur adjoint de linguistique

Département de langue et de littérature françaises

Faculté des lettres

Université de Damiette

[hanigeorges78@gmail.com](mailto:hanigeorges78@gmail.com)

**doi:** 10.21608/jfpsu.2021.87101.1114

## La chair bégayante: lecture sémiotique du *Héros-Limite* de Ghérasim Luca

### Résumé

Dans *Héros-Limite*, Ghérasim Luca, l'un des fondateurs du surréalisme roumain, essaie de nous faire entendre une voix érotique via les bégaiements et les multiples formes de l'oralité dont regorge le poème. Tout en faisant appel aux concepts de la sémiotique du corps, nous présentons une lecture sémiotique qui met l'accent sur le rôle du corps dans la constitution du sens du poème et surtout sur le fonctionnement et les tensions des instances discursives dont le discours est le champ d'exercice: si le Moi-chair s'avère la voix du corps proférant et érotique, le Soi-ipse quant à lui tient souvent à le contrôler, tout en conservant jusqu'au bout le projet énonciatif qui est la narration d'un acte d'amour tandis que le Soi-idem s'identifie au Moi et garantit les répétitions discursives. Le bégaiement serait à cet égard, non seulement un phénomène phonostylistique mais est plutôt considéré comme le plan d'expression d'une sémiotique de l'oralité dont le plan du contenu est érotique.

**Mots-clé:** Bégaiement, sémiotique, corps, énonciation, Luca.

### Abstract

In *Héros-Limite*, Ghérasim Luca, one of the founders of Romanian surrealism, tries to make us hear an erotic voice through the stuttering and the multiple forms of orality that abounds in the poem. By using some concepts of body semiotics, we aim at presenting a semiotic reading which explores the role of the body in the constitution of meaning of the poem and especially on the functioning and the tensions of the discursive instances of which the discourse is the field of practice: if the Moi-chair turns out to be the voice of the proficient and erotic body, the Soi-ipse often wishes to control it, while keeping until the end the enunciative project which is the narration of an act of love while the Soi-idem identifies with the Ego and guarantees the discursive repetitions whose content is erotic.

**Keywords:** stuttering, semiotics, body, enunciation, Luca.

تلعثم الجسد: قراءة سيميائية لقصيدة *Héros-Limite* لجيرازيم لوكا

أ.م.د. هاني جورج فانوس سوريال  
أستاذ اللغويات المساعد  
قسم اللغة الفرنسية وآدابها  
كلية الآداب، جامعة دمياط

مستخلص

في قصيدة *Héros-Limite* ، يحاول Ghérasim Luca جيرازيم لوكا ، أحد مؤسسي السريالية الرومانية ، أن يسمعنا صوتاً ذا إحياء جنسي من خلال التلعثم والأشكال المتعددة للشفهية التي تزخر بها القصيدة. من خلال استخدام مفاهيم سيميائية الجسد، نقدم قراءة سيميائية تؤكد على دور الجسد في تكوين معنى القصيدة وخاصة على أداء وتوترات الكيانات الخطابية التي تتشكل في داخل الخطاب الشعري. إذا تبين أن الجسد الأنا هو صوت الجسد المتلفظ والمثير، أما الهو أو الذات فهي غالباً ما ترغب في السيطرة علي الأنا ، مع الاحتفاظ حتى النهاية بالمشروع التلفظي وهو سرد فعل الحب بينما الهوية التكرارية فهي تتماهى مع الأنا وتضمن التكرار الخطابي ومحتواه الجنسي.

الكلمات المفتاحية: التلعثم، سيميائية، الجسد، التلفظ، لوكا.

## Introduction

Luca est l'un des grands fondateurs du surréalisme roumain. Son œuvre se place sous le signe de la variation continue et du dépassement des normes linguistiques et éthiques ( Sigal, 2013-2014:75). Dans certains de ses poèmes, il fait amplement usage des ressources de l'oralité telles que le bégaiement, les répétitions, les traces de la parole en construction ,les dérapages verbaux „de sorte qu'une force verbale retentit constamment dans ses écrits. Cette tendance à l'oralité témoigne du désir du poète de rejoindre la voix et conjointement le corps énonçant( Violi,2010, Barbéris, 2007:70-72, Fonagy, 1983): la préférence de Luca pour les récitals et les dictions poétiques en fait foi. Chez lui, la poésie est inséparable d'une "ontophonie" qui lie la voix à la création et à l'existence du sujet dans et par le discours, engageant ainsi le corps du sujet ( Torlini,2011: 100): il s'agit alors d'un langage incarné dont le but est d'en révéler l'être voire la genèse.

Dans le poème intitulé *Héros-Limite* (Cf. l'annexe) , le sujet poétique nous fait entendre sa parole érotique sur fond de bégaiements et de répétitions qui garantissent plus souvent la progression discursive. Sémiotiquement parlant , nous constatons que cette oralité fonctionne comme le plan d'expression du contenu érotique sous-jacent. Cette relation sémiotique est nécessairement assumée par le corps du sujet énonçant. Nous ferons donc l'hypothèse que les phénomènes de l'oralité dans le poème dont surtout le bégaiement ne peuvent être étudiés sans que nous prenions en compte la sémiotique du corps énonçant. Celle-ci, telle qu'élaborée par Fontanille(2011), nous permettrait de comprendre le bégaiement non seulement comme un phénomène phonostylistique ou psychopathologique(Cf.Léon,2005) ,mais plutôt comme un phénomène tensif, lié notamment aux représentations discursives du corps du sujet.

### 1. Les voix/ voies du corps

Conçu en principe comme un corps énonçant, le sujet discursif s'inscrit dans un rapport conjoint au monde perçu et au langage(Panier,2005:120).Il s'ensuit que toute signification s'avère

corporellement ancrée: le processus sémiotique prend ainsi sa source dans le corps du sujet percevant/ énonçant. Lequel doit constamment effectuer le partage entre ce qui est hors du corps, à savoir l'extéroceptif, et ce qui relève de l'intérieur, à savoir l'intéroceptif. Le corps ainsi envisagé n'est point le corps au sens physique ou psychologique mais plutôt le corps sémiotique qui aurait ainsi deux représentations discursives complémentaires: le Moi-chair ou le Moi, foyer d'énergie et de force sensorimotrice, et le Soi, l'enveloppe contenant le Moi(Fontanille, 2011:43-46). On a donc d'une part le corps envisagé selon la matière et d'autre part, le corps selon la forme. Etant une force sans forme reconnue, le Moi n'a pas d'identité discursive bien identifiée tandis que le Soi est toujours canalisé par le projet énonciatif et on pourrait ainsi en explorer l'identité à même le discours. En d'autres termes, le Moi s'avère la voix de la chair mouvante dont il affirme l'unicité au sein du champ discursif à la différence du Soi qui tient à gérer le devenir et la mémoire discursifs( Fontanille, 2011:45-49).

Le Soi, ressort principal de l'identité, recouvre ainsi deux manifestations discursives: le Soi-idem et le Soi-ipse. Le premier concerne la permanence du rôle énonciatif et la continuité de la même isotopie<sup>1</sup> tout au long du discours: c'est donc l'instance de l'identité déjà assumée. Quant au Soi-ipse, il s'applique plutôt à l'identité qui se construit en devenir: c'est donc l'instance de l'identité en construction( Fontanille, 2011: 49-53, Peiron, 2006:65). Les tensions entre ces deux instances d'une part et entre celles –ci et le Moi d'autre part constitueraient ainsi la base du processus énonciatif à l'œuvre dans le poème.

## **2. Héros-Limite: le Soi à la limite**

Dès le début du poème, nous constatons que le poète donne le simulacre d'un Moi qui bégaye tout en se débrayant en un Soi-idem qui tient à répéter le discours à l'infini à moins que le Soi-ipse n'intervienne pour effectuer des rectifications, des corrections et pour formuler ainsi un discours sous-jacent. "*La mort folle*" (Luca,

---

<sup>1</sup> ) L'isotopie peut être grossièrement définie comme la récurrence sur le plan syntagmatique du même contenu sémantique(Ablali, 2009: 216-217)

2017:15)<sup>1</sup> devient "*la morphologie*"(15), "*la métamort*" (15) devient "*métamorphose*"(15). "*La vie-vice*" (15) est transformée en "*vivisection de la vie*"(15): le Soi-ipse laisse ainsi penser que la mort et la vie ne sont que des formes et se placent ainsi au niveau de l'apparaître et non de l'être: la morphologie étant définie comme la forme structurée(Larousse, 1987:766),la métamorphose comme changement de forme (Larousse,1987:745): le sème /forme/ est donc présent dans les deux lexèmes. Pour ce qui est de la vivisection, elle se définit comme étant une opération pratiquée comme expérience sur des animaux vivants( Larousse,1987:1240):ni la vie ni la mort ne sont ainsi proprement mises à l'œuvre mais plutôt une épreuve ou une expérience visant à étudier un phénomène qui se manifeste à la conscience ( Larousse,1987:878) .Le Soi-idem qui s'identifie au Moi tient ensuite à répéter "*étonne*" (15) et la conjonction "*et et et*"(15) mais le Soi-ipse, par parenté phonétique, tient à la transformer en "*est*" (15). Puis, le "*nom*" (15)devient "*nombre*" (15),les "*chaises*" deviennent "*16*" (15), "*aubes et jets*"(15) deviennent "*objets*" (15), "*contre*" (15)devient "*contrôlez*"(15). Ces transformations successives effectuées sur le plan de l'expression contribuent à la déstabilisation des référents déjà amorcée dès le début du poème: s'agit-il d'un nom ou d'un nombre?, seize ou chaises,..Le soi-ipse élabore ensuite un programme narratif visant à convaincre la mort et à vider la vie: "*contre la mort*"(15), la faire mourir:" *la mort de la mort*"(15) ou plutôt la contenir: "*contrôlez-là*"(15)( *contrôlez-la?*), vider la vie: "*vide et vidé, la vie*"(15).

Suite à des bégaiements multiples où le *je* est passé à *jeudi* : "*Je dis je je jeudi sept mai, mais,(...)*"(15), le Soi-ipse peut enfin énoncer: "*je dis mort morte*"(15) comme si l'apparition du sujet énonçant était lié au triomphe sur la mort. Mais on s'aperçoit vite que cette mort de la mort se place plutôt sur le mode virtuel car la force de l'assertion exprimée par "*je dis*" (15) est vite remise en cause par "*comme on dit on me dit trois, sept et trois faux fond font dix, on dit dix comme on le pense,(...)*" (15). Quelques lignes après et suite aux bégaiements du Moi:" *le trois troisième dé de la terre,*

<sup>1</sup>) Toutes les citations qui suivent sont tirées de l'édition Gallimard (2017) et seront désormais désignées par le numéro de la page seulement .

*on se tait on me tait, (...)*"(15), le Soi-ipse énonce: "*je suis décidé de*" (15) : l'objet de l'assertion n'est pas explicitée et le discours décline tout de suite vers la virtualisation car on passe à "*je suis le dé qu'on jette sur le trois-sept, (...)*"(15,16), "*le troisième terme*" (16) entre suicider et être suicidé, entre la scie et le dé ou enfin entre l'insurrection et la résurrection: une fois que le Soi-ipse acquiert la capacité d'assumer son énonciation tout en résistant aux bégaiements du Moi, il ne peut mener jusqu'au bout son projet énonciatif et narratif : "*je suis décidé de, je suis le dé(...)*" (15,16), le passage du *je* à *on*: de "*je dis*"(15), on passe immédiatement à "*on me dit*", "*on dit*", "*on le pense*", "*on me tait*", "*je pense qu'on me pense*"(15); il semble ainsi que toute force assertive est ôtée au sujet énonciatif . Narrativement, il se place plutôt à l'entre-deux: sujet ( qui décide de se suicider) et objet ( être suicidé), vie et mort: "*de la résurrection*"(16), la résurrection étant définie comme le retour de la mort à la vie(Larousse, 1987:1029). A ce stade de l'analyse, constatons que le Soi-ipse tient alors à recouvrir le Moi et le Soi-idem qui s'y identifie: si ce recouvrement ne s'effectue pas, le discours tomberait dans le non sens: par exemple, "*jour et oui*"(15)est vite transformé par le Soi-ipse en "*jour et nuit*"(15),"de se se suis" devient "*je suis décidé de*" (15)

Le même processus énonciatif se reproduit dans le paragraphe suivant: "*quand je dis vie, vie dans la vie, je le dis comme on dit il est , elle a (...)*"(16):la force assertive du Soi-ipse est encore remise en cause comme s'il était dans l'incapacité de formuler son projet. A partir de là, le Moi commence à bégayer: "*c'est à, c'est-à-dire le thé, le terme, le sein, tes seins comme thé, comme thèse, le terme synthèse, (...)*"(16). Ces séries de bégaiements dépendent souvent de la parenté phonétique comme *thé, thèse, an, anti, anti-nom deux cité, deux cécités,...*Le discours avance ainsi au gré de tels bégaiements qui amènent des changements importants d'isotopies: le *sein* devient *synthèse, compote de porc comportement, cité cécité, impair imperméabilité..* Ce n'est qu'à la fin du paragraphe que le Soi-ipse peut présenter l'ébauche d'un programme narratif: la contraction du sujet et de la femme aimée, la pénétration parfaitement réconciliée. Rappelons que ce programme narratif de conjonction ( le sujet devient conjoint avec l'objet convoité, à savoir

la femme aimée) suit figurativement un parcours qui commence par la traction puis la contraction impaire et se termine par la pénétration parfaite .

Le je cède ensuite la place à nous, à savoir le sujet et la femme aimée: "*Nous avons fait, parfait, parfaitement fait et défait comme défi, nous avons fait les, les, laissez laissez les 16 objets(...)*"(16, 17). Suite aux bégalements du Moi, le Soi amorce un autre programme narratif résultant du premier: la conjonction avec la paix qui s'ensuit de la relation sexuelle: la paix qui naîtra de la pénétration violente et mordante . Notons que l'acte sexuel est décrit sous le signe de l'intensité: *violente et mordante* et de l'extensité: *universelle* . Mais cette extensité ne fait que remettre en question la réalité de l'acte en entier.

Le Soi –ipse procède ensuite à une description de la femme aimée lors de l'acte d'amour: *la pénétrante ,femme universelle, coupée en deux, cette courtisane à la virginité intacte*(17, 18). Notons encore une fois que cette description n'advient qu'au gré de multiples bégalements fournis par le Moi: "*elle est fa, femme, la fa , fameuse*"(17), "*femme cou, coucou, femme coupée pain*" (17), "*avec une scie, si si avec une scie fine, scie infinie*"(17), "*au-delà de l'année, de l'anti-année, au-delà de l'anéantissement*"(17), "*clef de Cléopâtre ab abs abst abstr abstraite*"(17), "*ses deux cuisses récon, récon récocil cils réconciliatrices*"(17), "*la grande cour ,la courte,(...)la grande courtisane*"(17), "*sa vie, sa vigie, son unité, sa grande virginité unie*"(17, 18), "*comme lave, comme la vie , comme la vie anale de son père*"(18). La femme ainsi décrite acquiert des dimensions extensives considérables: d'abord, c'est la femme/ courtisane universelle qui est coupée avec une scie infinie et qui est née l'an mille, son corps est aussi infini qu'elle: à la dimension spatiale( scie infinie au milieu de son corps infini, la grande ligne verticale reliant son nez à la bouche située entre ses deux cuisses) s'ajoute une autre dimension temporelle( la femme/ courtisane est née l'an mille). Cette extensité contribue au processus de la virtualisation entamé dès le début du poème: plus la femme s'étend dans l'espace-temps, plus elle devient irréelle. Notons qu'en dépit des bégalements successifs du Moi, le Soi peut énoncer: "*je t'aime*" (17) mais une fois de plus, le Moi ne lui permet pas d'accomplir

l'assertion au bout car vite, le Soi-ipse est recouvert par les dérapages verbaux du Moi et du Soi-idem: "*té tic tic et météoriques*"(17)

On assiste ensuite à la description de la scène amoureuse qui figurativise la conjonction entre l'actant-sujet et l'objet/ femme : au vu de l'eau natale dans le lit et du ventre impur de la courtisane , dans une atmosphère obscène , le sujet se tourne voluptueusement vers la femme aimée: il se voit violemment fourré dans le grand tout universel (18-21): le sujet a d'abord témoigné de *l'eau natale* et des cris dans le lit . Il a vu, a baisé et a violé la baie(18). Puis, il nous parle des *froids voyeurs* qui n'ont pas pu voir la baie au-dessous du ventre de la femme et qui pèlent le fruit(18, 19) .Le monde de tels voyeurs se présente comme une *boule ronde* et *inabordable* mais finit par devenir un *grand tout métaphysique*(19) .Il déclare ensuite que c'est bien à son tour de s'aimer de cette fille et c'est ainsi qu'il s'est tourné d'un coup vers elle dans une sorte de vraie folie de *mutuelle pénétration*(19, 20). Il s'est tourné d'un coup vers le grand trou et vers le sein. C'est avec de tels trous que le sujet s'est fourré dans le *grand tout universel* (20, 21)

La scène est encore truffée de bégaiements comme: "par, parfait, parfaitement"(18),"dans le lit, dans le livre des cris" (18), "à la lu, à ma lueur"(18), "vie vie ciolateur"(18), "de ce mon, de ce monde"(18),"et et mais, mais aimez, aimez donc"(18),"où où ouverte"(18),"devant la vie, devant la virginale obscénité"(18), "de son vent, de son ventre"(18), "ferme, fermée"(19), "à la porte, à la portée"(19),"L'unie, l'universalité, l'universatilité" (19), "l'intout, le tout, l'intouchable"(19), "tic tic, il est métaphysique, tic, le grand tout métaphysique"(19), " de cette fille, de cette métafille métaphysique"(19), "devant les baobabs dés, déserts du dé, du désir"(19)" sur sur surgit l'aimée"(20), " de l'an, de l'endroit, de l'androïde"(20), " un faux, une vraie folie, vraie folie-lit"(20), " la tour, la tourmente"(20), "mi mythe du trou"(20), " vers le grand sein, vers le grand symbolisme mythique du trou"( 20), "Et les voies , les voiles qui dévoilent les voies vers le tout"(20).

Notons que l'acte sexuel est présenté d'abord sous le signe de l'intensité: le rire *violent* et *violateur* (18), *l'obscénité criante* (18),

criant étant défini comme ce qui frappe vivement l'attention (Larousse, 1987:320), *il faut baiser violemment et violer la baie*(18) , *violemment pénétrer le fruit*(19), les volcans du désir *en éruption*(19), la *folie de la mutuelle pénétration* (20), la tour et la femme *entremêlées au vol* (20), le sujet s'est enfin *violemment fourré* dans le grand tout universel .Mais peu à peu, cette intensité cède la place à une extensité qui ne fait que virtualiser l'acte en entier: "*l'obscène universelle*"(18), le ventre de la femme est *infini*(18), ainsi que sa bouche(19), "*l'univers sale*" des voyeurs (19), *l'universalité* des voies appelés par les voyeurs(19), *leur monde* est inabordable assimilé qu'il est à un grand *tout métaphysique*( 19), la femme est qualifiée de *métaphysique* (19), le sujet évoque les *déserts du désir*, le geste de l'androïde tourné *jour et nuit* vers la femme aimée dont la *virginité* est *universelle* (20).La figure du trou commence désormais à gagner la scène: le trou par parenté phonétique finit par devenir "*ce grand tout à transpercer*"(20). C'est avec des trous *vides* et *troués* dans le grand tout que le sujet s'est *fourré* dans le *grand tout universel* (20, 21). Parfois, l'intensité et l'extensité s'accumulent dans le même segment: par exemple, à la violence du baiser s'ajoute l'universalité de la femme aimée (18). Outre l'extensité, le sujet tient à mettre en exergue l'irréalité de l'acte sexuel par de nombreuses figures: *les froids voyeurs* sont qualifiés de *mentaux* (18): mental étant défini comme ce qui se fait dans l'esprit (Larousse, 1987:734), donc corporellement insaisissable, le fruit qu'ils pèlent est *inviolable* et *intouchable* : il n' y a *vraiment rien à transpercer*(19), leur monde qui se présente sous le signe d'une *boule ronde* est *inabordable* et *métaphysique* (19), la femme aimée est dite aussi *métafile métaphysique* (19), la tourmente est qualifiée de *mentale* (20), le trou se présente comme un *mythe* et le sein comme un symbole: *le grand symbolisme du trou*(20)

Ayant envisagé le corps de la femme aimée comme un grand tout fait de trous, *grands trous ronds et égaux* (21),des *seins troués dans le feu*, qui transpercent sur le lit . La distance qui sépare le trou de l'autre est infime. Le nombre de trous troués *atteint le chiffre cinquante deux mille neuf cent quatre vingt douze* (22). De ceux-ci, le sujet a pu construire 16 objets dont chacun porte le nom du nombre qui a *servi à sa confection* (22)et cela s'effectue dans le

cadre d'une opération de triompher de la mort et de saluer la vie, opération annoncée dès le début du poème: "*pour la mort morte, pour une vie, vie, vie*"(22). Ces noms chiffrés commencent par le numéro I jusqu'au numéro XVI auquel correspond le zéro. Celui-ci se veut le *chiffre du trou absolu*: il a été construit avec tous les trous du monde, réunis dans un tout universel. Assimilé à une *île unique*, le zéro se veut un objet infini et métaphysique : il est comme un trou infini, une trappe infinie qui frappe *le grand tout en plein cœur*: *l'objet numéro 16* est ainsi envisagé comme *un héros-limite* (23, 24). Le programme narratif que l'actant sujet cherche à accomplir a d'abord un caractère pragmatique puisque l'actant tient à faire quelque chose: il a pris un nombre de plaques métalliques, il a construit les 16 objets. Mais l'actant transmet aussi du savoir sur les trous, leur nombre et les noms/ chiffres qu'il y associe et surtout sur le zéro, cet objet métaphysique et infini: ce qui donne au programme narratif un caractère plutôt cognitif.

Notons que l'univers signifiant de cette partie se présente sous le signe de l'extensité: le sujet a pris *cent quatre vingt quatre* plaques de cuivre(21), il y a aussi de *grands trous ronds et égaux* au nombre de *deux cent quatre vingt huit pour chaque feuille de métal* qui transpercent sur toute la surface métallique (21), le nombre des trous troués atteint le *chiffre cinquante deux mille neuf cent quatre vingt douze*(22). De ce nombre de trous, le sujet a pu construire les *16 objets* qu'il lie ensuite à des nombres(22) D'ailleurs, la distance entre les trous est un espace minime et chaque trou a ainsi un contour indépassable (21) le zéro a été construit avec *tous les trous du monde, réunis dans un grand rien du tout*(23) et assimilé à une *tour infinie*(23), à un *couteau*, à un *trou* et à une *trappe* infinis (24) contrairement aux autres objets qui font des détours *plastiques, mythiques, héroïques et érotiques* pour toucher "*leur but infini*" (24) : les unités numériques se conjoignent ainsi à une étendue spatiale, le plus souvent, sans limites: le zéro semble englober tous les trous du monde et se présente par exemple comme une tour ou une trappe ayant des dimensions infinies, ce qui met en relief le caractère virtualisé des figures discursives abordées par le sujet.

D'autres moyens permettent aussi de remettre en cause l'existence même des figures: mettre côte à côte *con* et *concept*, *nez*

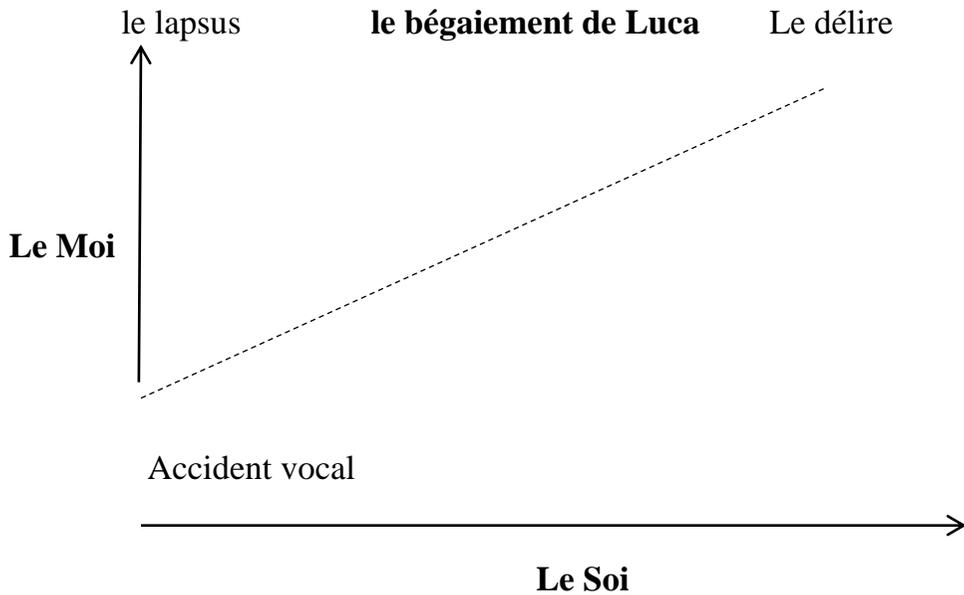
et néant (21): des termes philosophiques côtoient, au prix du bégaiement, des termes banals: le concept serait con" pourrait-on ainsi le lire en filigrane: on aboutit ainsi sans peine à l'"être nié"(21), à savoir l'existence douteuse du trou .D'ailleurs, on remarque presque le même procédé dans "les non, les non, les noms chiffrés à l'excès"(22): s'agit-il vraiment de noms liés à des chiffres ou des non-chiffrés ? Parlant de l'existence du zéro, le sujet nie immédiatement après cette existence tout en évoquant le " défaut faux [du zéro] de ne pas être du tout" (23) . Enchaîner érotique et héroïque à partir du mot air: " air, air, érotique, tic, air, air , héroïque"(24) revient à les mettre sur le pied d'égalité sémantique: l'acte érotique devient en quelque sorte héroïque ou bien c'est l'acte héroïque qui est plus ou moins érotisé. A l'instar de la *métafille* déjà citée, le sujet discursif évoque aussi les *métafeux* (21); le zéro chez lui est " le chiffre du trou absolu" (23), il est ensuite envisagé comme un "objet métaphysique"(23). Notons que le bégaiement pourrait parfois contribuer à ce processus de virtualisation entamé dès le début du poème: le corps de la femme étant envisagé comme un grand ensemble de trous, le sujet note que: "La distance d'un trou à l'autre est un infime esp espa espace, l'infime et minime es esp espa espace dément"(21): le plan de l'expression contredit ici celui du contenu car l'extensité verbale et orthographique( *es esp espa espace*) est censé traduire non l'étendue spatiale des trous mais plutôt une distance inaperçue entre les trous.

Le soi-ipse essaie à peine de formuler son discours à cause des bégaiements du Moi-chair et du Soi-idem: exemples : "(...) plats, plaques métaplots, plaques méta métal métalliques"(21) ," ré ré rectangulaires, air, de l'air"(21), "De gras, de grands trous ronds et égaux comme gras, comme grandeur"(21), "pour cha, pour chaque, pour chaque feu , pour chaque feuille de métal"(21), "La distance d'un trou à l'autre est un infime esp espa espace, l'infime et minime es esp espa espace dément"(21) ,"pour ne pas dé dé dépasser, pour ne pas dépasser son con son con son contour"(21);"donc pour ne pas priver de con de concept le nez, le nez , le néant béat de son être nié"(21), "j'ai construit les 16 objets de la , de la contre, contre la, les objets-là."(22) ;"Chaque objet pore le nom du nombre de trous qui a servi, vie, la vie, pour la vie, contre la mort, pour la mort

*morte"(22), "Voilà les non, les non , les noms chiffrés à l'excès, les noms extrêmes, ex ex expansifs, excentriques et extrêmes"(22), "le zéro étant le chiffre du trou absolu, lu lu lubrifiant l'absolu, l'objet lubrifiant et absolu"(23), "(...) mais avec tous les trous du mon, du monde, réunis dans un tout, dans un grand rien du tout lubie lubie lubrifiant et absolu"(23)"il reste l'objet près, l'objet préféré de ma collection."(23),"Pendant, dent, dent, pendant que les autres objets font un grand, un grand détour plastique mythique, air, air érotique, tic, air, air héroïque"(24)*

### **3. Vers un modèle de génération discursif**

Le simulacre discursif que Luca a donné dans ce poème est celui d'un Moi dont les répétitions et les bégaiements n'atteignent pas cependant l'état du bredouillement d'abord parce que le Moi s'identifie au Soi-idem qui lui donne la consistance discursive nécessaire pour la manifestation: sans le soutien du Soi-idem, le Moi ne saurait trouver le matériau indispensable à l'expression discursive, son discours ne saurait alors être que des cris, des ahanements ...D'ailleurs, le Soi-ipse, fort du projet énonciatif qui se veut globalement comme un récit érotique, garantit la permanence de l'isotopie ( Fontanille, 2011:47:48). Il s'avère que le discours du poème se place sous le signe des tensions entre le Moi et le Soi-idem d'une part et le Soi-ipse d'autre part: nous pourrions ainsi recourir au schéma suivant inspiré de Fontanille(2011: 53):



Le bégaiement de Luca se place ainsi dans l'intervalle entre d'une part le lapsus où prédomine entièrement le Moi-chair et le délire ou à moindre degré le transport verbal, d'autre part, là où le Soi-ipse quoique responsable alors de l'étendue discursive, est sous la prédominance des pressions du Moi. Chez Luca, le Moi qui s'identifie au Soi-idem, s'exprime via les bégaiements et les répétitions mais ne peut s'imposer jusqu'au bout. Pour que le discours ne tourne pas en rond le Soi-ipse intervient tout en rappelant la visée de l'acte énonciatif et surtout en canalisant le programme narratif de base: le Soi-ipse met toujours fin aux caprices du Moi-chair, nous permettant ainsi d'échapper à la redondance. On se rapproche ainsi du système de l'individualité qui se repose sur les tensions entre les pressions des répétitions et celles du Soi-ipse (Fontanille, 2011:51). Le bégaiement chez Luca ne se limite donc pas à un discours obsessionnel et répété mais plutôt à une tentative de donner la voix au Moi-chair, au corps proférant: Deleuze (1993), commentant le bégaiement chez Luca, voit qu'il s'agit là d'un effet de langue et non de parole car selon lui le poète fait bégayer, balbutier, murmurer le système de la langue en elle-même et non la parole: c'est donc le système linguistique en entier qui file et varie pour dégager un bloc sonore, un seul souffle à la limite du cri (138-

140). En termes de la sémiotique du corps, nous pourrions dire que le bégaiement donne naissance au cri du Moi-chair qui n'arrive pas cependant à s'imposer entièrement sur la scène énonciative.

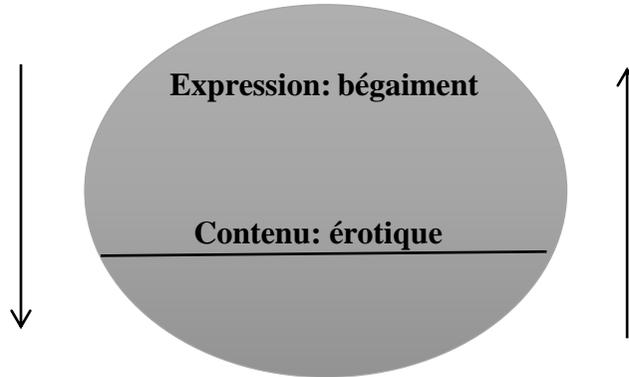
Le bégaiement concrétise alors un écart que la poésie creuse au lieu de résorber (Orlandi, 2014, Violi, 2010, Karampagia, 2010): non-coïncidence entre les instances discursives, plus précisément entre l'immédiateté que représente le Soi-ipse et l'itération que représente le Moi et le Soi-idem. C'est surtout grâce à cet écart que nous pourrions envisager deux niveaux discursifs dans *Héros-Limite*: le niveau de surface, fait surtout de bégaiements et assuré par le Moi et éventuellement par le Soi-idem et le niveau profond, de caractère plutôt érotique, dont l'opérateur principal est le Soi-ipse.

Le bégaiement ainsi abordé, dans le cadre de la sémiotique du corps, nous permet alors d'envisager la création poétique de Luca comme un processus d'ajustement au sens donné par Landowski (2019) entre le sujet discursif en tant que corps sémiotique et la langue: cet ajustement, créateur de sens, permet au poète de créer des formes inédites, imprévisibles car l'actant du parvenir dont l'horizon d'acte semble l'ordinaire, l'habitude se transforme alors en actant du survenir, responsable de toute nouveauté dans le discours: de cette manière, l'actant du parvenir se rapprocherait du Soi-idem et l'actant du survenir du Soi-ipse. Dans le geste créatif, c'est le Soi-idem qui laisse le Soi-ipse en proie aux vocations ancrées dans le Moi-chair (Basso-Fossali, 2009). Mais dans le cas qui nous concerne, nous constatons que le Soi-ipse ne se laisse pas entraîner par les bégaiements et les répétitions du Moi-chair mais bien au contraire c'est le Soi-ipse qui met fin aux digressions du Moi et éventuellement du Soi-idem.

#### **4. Éléments pour une sémiotique du bégaiement chez Luca**

L'analyse du poème dans le cadre de la sémiotique du corps nous a révélé que le bégaiement constituerait le plan de l'expression d'une sémiotique que nous pourrions désormais appeler "sémiotique de l'oralité" dont l'opérateur est le corps du sujet discursif et dont le plan du contenu s'avère le discours érotique: les bégaiements du

poème miment souvent ce que raconte le texte, à la différence d'autres bégaiements qui font régresser le texte vers le piétinement (Brient, 2007:61,62). Essayons de schématiser ainsi cette sémiotique:



### Sémiotique de l'oralité dans *Héros-Limite*

Nous allons ainsi nous arrêter à quelques manifestations de l'oralité dans la description de l'acte sexuel et qui ont un contenu érotique : par exemple dans le segment : "*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 paires et habiles, les deux élasticités contradictoires comme l'imperméabilité et la, et la pénétration par, parfait, parfaitement réconcil cils réconciliées.*"(16): le bégaiement permet ici de traduire sur le plan de l'expression les étapes graduelles de l'acte sexuel: *traction , contraction, par, parfait , parfaitement, réconcil réconciliées .* Notons que l'acte d'amour est sémiotiquement envisagé ainsi comme un processus de fusion: d'abord, c'est le moi , puis c'est le moi et son elle-même et enfin les deux elle-même et moi confondus.

Dans "*nous avons défini les 16 objets de la paix qui naîtra, de la pénétra, de la pénétration vie vie violente et mort mort mordante*"(17) : le caractère graduel et ralenti de l'acte sexuel est traduit sur le plan de l'expression par les bégaiements: *pénétra, pénétration, vie violente, mort mordante*: notons que le caractère

intensif de la violence(Larousse, 1987:1235) et de la morsure(Larousse, 1987:765, 766) serait plus ou moins neutralisé par le bégaiement qui rend doux un acte censé brutal: le bégaiement constituerait ainsi un plan connotatif sous-jacent. D'ailleurs, dans "*Il est aisé de voir ou de , ou de ne pas voir la baie, elle est là, je l'ai vue hier soir dans le, et et mais, mais aimez, aimez donc, il faut l'aimer, il faut baiser la baie, la vie, la violer violemment, aimant, être son amant*"(18): les bégaiements, par l'étendue syntagmatique qu'ils entraînent sur le plan de l'expression, traduisent d'abord le caractère ralenti et doux de l'acte: *voir, ne pas voir, je l'ai vue hier*. Même la violation est transformée, au prix du bégaiement, en un acte d'amour: *aimant, être son amant* .Le même processus de ralentissement se voit dans: "*c'est ainsi que je me suis tour tourné d'un coup vers, que je me suis découvert devant la, devant les boas*"(19): le plan de l'expression discursive ne fait ici que neutraliser le caractère subit exprimé par *d'un coup*. De même dans "*voluptueusement mêlées la tour et femme dans une vraie, un faux, une vraie folie, vraie folie-lit, dans une vraie folie de mutuelle pénétration*"(20) où le caractère brutal de la pénétration est remise en cause par les multiples bégaiements puis par découpage-réappropriation(Chol,2013:77) : *une vraie, vraie folie, vraie folie-lit..*

Ces exemples nous montrent que le bégaiement, en tant que manifestation de l'oralité, s'avère ainsi un signe sémiophone(Derveaux, 2003: 130-136). Celui –ci se distingue du sonore et du purement verbal en ce qu'il fonde une existence propre et autonome, tout en renonçant alors à l'impératif du langage informatif: nous faisons nôtre la remarque de Sigal(2013/ 2014) qui voit que chez Luca, les bégaiements et les répétitions effacent toute possibilité de mimesis et deviennent ainsi une exploration du vide (76)

## Conclusion

*Héros-Limite* se présente comme le projet énonciatif d'un corps proférant ou d'une chair qui cherche à (s') énoncer malgré les contraintes du Soi-ipse. Bien que le Moi-chair soit le foyer de l'intensité, il se place souvent sur l'axe de l'extensité car il s'identifie au Soi-idem, l'instance de répétition par excellence. Les bégaiements dont regorge le poème nous permettent d'envisager l'actant discursif comme un corps impliqué dans un cours d'action et qui tient à gérer les tensions entre les instances discursives: le Moi-chair, le Soi-idem et le Soi-ipse. Plus précisément, nous pourrions dire que le Moi qui s'avère l'instance enfouie en profondeur du discours fait son apparition à travers les bégaiements et les répétitions mais il se trouve souvent contrôlé par le Soi-ipse qui ne lui permet pas de continuer ses bégaiements pour que le discours ne perde pas de son intelligibilité et échappe aux piétinements. Si les productions érotiques se caractérisent généralement par le travail sur la langue (Boulangier, 2012:101;102), nous pourrions postuler que dans *Héros-Limite* le caractère érotique du texte provient encore des tensions entre les instances discursives.

Le bégaiement est donc vu non comme une suite de ruptures mais plutôt comme une continuité unifiée par la voix incarnée qui est nécessairement le prolongement d'un corps énonçant (Zumthor, 2008:54, Violi, 2009): à cet égard, rappelons que Zumthor (2008) a adopté une notion élargie de l'oralité qui désigne, selon lui, entre autres, le mode de signification où le sujet énonçant subjectivise au maximum sa parole (45): ce processus de subjectivisation est lié, dans *Héros-Limite*, à la voix donnée au Moi-chair. Lequel continuerait à bégayer à moins que le Soi-ipse n'intervienne pour changer l'isotopie: par exemple, à partir d'*année*, *anti-année*, nous passons à *anéantissement* (17), à savoir le passage de l'isotopie chronologique à celle de la mort. *L'œil* se transforme en *œillet*, *la porte* en *portée* (19), *La tour*, qui s'inscrit sur l'isotopie érotique, devient *tourmente* qui s'inscrit plutôt sur l'isotopie météorologique (20). L'énonciation du Moi-chair tient ainsi à la limite...

## Bibliographie

### I- Corpus de l'étude

Luca (Ghérasim), 2017(2001), *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe et de Paralipomène*, Paris, Gallimard, coll. Poésie

### II- Ouvrages de linguistique et de sémiotique

Argod-Dutard (Françoise), 2006, *Éléments de phonétique appliquée*, Paris, Armand Colin.

Bensalah (Amina), 1997, *Pour une linguistique du bégaiement*, Paris, L'Harmattan, Coll. Sémantiques.

Bourguignon (D.), Demoulin (S.), 2011, "Bégaiement et stigma social", Bernadette Piérart, (éd.), *Les Bégaiements de l'adulte*, Paris, Mardaga, pp.167-188

Deleuze( Gille), 1993, *Critique et clinique*, Paris , Minuit

Derveaux (Marc), 2003, *La poésie sémiophone. Etude sur la sonorité du langage dans la modernité littéraire et musicale*, Paris , L'Harmattan.

Fonagy ( Ivan ), 1983, *La vive voix*, Paris, Payot

Fontanille (Jacques), 2011, *Corps et sens* , Paris, PUF, coll. Formes sémiotiques.

Fontanille (Jacques), Zilberberg (Claude), 1998, *Tension et signification*, Paris, Mardaga.

Léon (Pierre), 2005, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Armand Colin, coll. Fac linguistique, série Linguistique.

Leoni (Albano Federico), 2014, *Des sons et des sens. La phonologie acoustique des mots*, Lyon, ENS

Panier (Louis), 2003, "Polysémie des figures et statut figural des frangeurs figuratives", Guiraud (Rémi), Panier ( Louis), (sous la direction de ..), *La Polysémie ou l'empire des sens. Lexique, Discours, Représentation*, Lyon, PU, coll. Linguistique et sémiologie, pp. 75-84

Zilberberg (Claude), 2006, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.

### III- Ouvrages sur Ghérasim Luca

Chol (Isabelle), 2013, "La morphologie de la métamorphose dans l'œuvre de Ghérasim Luca", Lascu-Pop (Rodica), Levéel (Eric), (Etudes réunies et présentées par ..), *L'Art en toutes lettres. Ecrits d'artistes francophones et roumains*, Casa Cartii Stiinta, Cluj-Napoca, 2013, pp. 67-79

Martin (Serge), 2016, " Ghérasim Luca: geste du poème quand la voix vacille à cheval", *Les gestes du poème*, Actes du colloque de l'université de Roen, avril 2015, Publiés par Caroline Andriot –Saillant et Thierry Roger, Publications numériques du CEREDI, n.17

Torlini(Yannick), 2011, *Ghérasim Luca, le poète de la voix: ontologie et érotisme*, Paris, l'Harmattan, coll. Approche littéraire.

### IV- Articles parus dans des périodiques

Barbérès (Jeanne-Marie), 2007, "Voix et oralité dans l'écrit: la représentation graphique de la parole populaire dans des textes chansonniers", *Cahier de praxématique*, n. 49, document 8, pp. 69- 83

Boulanger (Pier-Pascale), 2012, " La sémiologie du texte érotique", *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry (RS/SI)*, volume 29, nos 2-3, octobre , pp. 96-114

Brient (Pierrick), 2007, "L'insistance sur l'homophonie chez Ghérasim Luca: création poétique et association libre", *ERES*, "Le Coq –héron, n. 189, PP. 59-64

Martin (Serge ), 2010, " Ecouter l'indicible avec les poèmes de Ghérasim Luca", *Interférences Littéraires*, nouvelle série, n. 4, Indicible et littérarité, mai, pp. 233-246

Sigal (Raphaël ), 2013-2014, "Ghérasim Luca: la langue aux blancs", *Initiales*, n.23, pp. 73-80

Teixeira (Vincent), 2007, "Le tangage de la langue de G. Luca. Une

écriture du trou dans le tou", *Fukuoka University Review of Literature and Humanities*, n.154

Zumthor (Paul ), 2008, " Oralité ", *Intermédialité/Intermediality*, n. 12, pp. 169-202

## V- Dictionnaires

Ablali (Driss), Ducard (Dominique), 2009 (Sous la direction de ..), *Vocabulaire des études sémiotique et sémiologique*, Paris, Honoré Champion

*Larousse*, 1987, dictionnaire du français contemporain, Paris

## VI- Webographie

Basso-Fossali (Pierluigi), 2009, "Création et restructuration. Pour une sémiotique de la créativité", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 211, disponible sur le site : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3223>, consulté le 22/3/2021

Clonts (Charlène), 2019, "Le funambule apatride ou la question du rythme chez Ghérasim Luca", *Modern Languages Open*, n. 1, disponible sur le site: <https://www.modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.v0i0.220/>, consulté le 1/11/2019

Karampagia (Valentia), 2010, " Ecriture poétique et improvisation dansée: l'événement du geste", *Trans* ( en ligne ), n.10, disponible sur le site : <https://journals.openedition.org/trans/385>, consulté le 24/4/2020

Landowski (Eric), "Une rencontre imprévue", 2020 NAS, n.123, disponible sur le site: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6529&file=1>, consulté le 26/4/2021

Orlandi (Sibylle), 2014, "Ghérasim Luca, Paul Celan: un au-delà de la langue dans la langue?", *Trans* (en ligne), n. 17, disponible sur le site: <https://journals.openedition.org/trans/890>, consulté le 1/6/2020

Violi (Patrizia), 2010, "Enonciation textualisée, énonciation vocalisée: arts du dire et sémiotique de l'oralité", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, disponible sur le site <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3199>, ,consulté le 12/5/2020

## Annexe

### HEROS-LIMITE

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 16 aubes et jets, de 16 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.

Je dis je je jeu 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, jeudi 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 trois, le troisième dé de la terre, on se tait, on me

tait, se taire comme le troisième terme issu de je pense qu'on me pense et de se se suis, je suis décidé de, je su le dé qu'on jette sur le trois-sept, c'est à dire

comme le trois, le troisième terme issu su de se se se suicider 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.

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 com-por, du comportement de  
 deux trois, sept trois, du troisième terme de deux cités, de deux  
 cécités plastiques, de deux élasti élasticités contre, 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 paires et habiles, les deux élasticités contradictoires comme  
 l'imperméabilité et la, et la  
 pénétration par, parfait, parfaitement réconcil cils réconciliées.  
 Nous avons fait, parfait, parfaitement fait et défait comme défi,  
 nous avons fait les, laissez laissez les 16 objets, nous avons défini  
 les 16 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 16 objets pénètrent la paix, la pénétrante.  
 La pénétrante, les trente, trente universelles, elle est, on le sait,  
 elle est fa, femme, la fa, fameuse unie universelle.  
 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 sa, 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 langue,  
 sur la grande verte vertitcale  
 qui relie son grand nez clef, clef de Cléopâtre ab abs abst abstr  
 abstraite à sa bouche située, tuée entre ses deux cuisses récon,  
 récon réconcil cils  
 réconciliatrices et mé, aimées, je t'aime, té tic tic et météoriques.

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.

Cela nous montre par, parfait, parfaitement, la scène de l'eau natale à la lu, j'ai lu cela hier soir dans le lit, dans le livre des cris, à la lu, à la lueur d'un grand

rire vie violent et vie vie violateur, cela démontre parfait parfaitement l'obscénité cri criante de ce mon, de ce monde et la, la sur surdité, l'absurdité to to

totale.de no, de notre to ti tic tic, de notre timidité.

Il est aisé de voir ou de, ou de ne pas voir la baie, elle est là, je l'ai vue hier soir dans le, et et mais, mais aimez, aimez donc, il faut l'aimer, il faut baiser la baie, la vie,

la violer violemment, aimant, être son amant, il faut baiser violemment l'obscène universelle où où ouverte et fermée.

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 regarr dant la dent de l'œil de leur nez, l'œil regar-dant-regagardé 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.

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'intout, 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.

C'était à mon tour de m'aimer, de me méfier de cette fille, de cette métafille 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-air 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, jour 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'obscène 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.

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 mi 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.

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 grand tout que je me suis

violemment fourré dans le grand rien du tout plein qui est le  
grand tout universel.

Voilà ce que j'ai fait :

J'ai pris cent quatre vingt quatre plats, plaques métaplates, plaques  
meta métal métalliques, cent quatre vingt quatre plaques de  
cuivre minces 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, dépassons, non pas dépasser, 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.

Le nombre de trous troués dans les cent quatre vingt quatre feux,  
feuilles, métafeux de métal métalit, atteint, teint, teint le chiffre  
cinquante deux mille neuf cent quatre

vingt douze.

De ces cent, de ces cent quatre feux, de ces cent quatre vingt quatre feuilles de feu et de cuivre, de ces cinquante mille trous en feu, de ces seins troués dans le feu, dans les cinquante

deux, de ces cinquante deux mille neuf neuf neuf cent vingt douze trous, j'ai construit les 16 objets de la, de la contre, contre la, les 16 objets-là.

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 3456

XV 9216

XVI o

Note : Le zéro, ce rond zénith des chiffres, étant le, le zéro étant le chiffre du trou absolu, lu lu lubrifiant l'absolu, l'objet lubrifiant et absolu qui porte ce nom

absolu n'a pas été construit comme les eaux, pas comme les nappes d'eau en été, pas, pas comme les autres, cet objet n'a pas été construit avec, pas avec des trous

troués dans des seins, dans de simples feux, dans de simples feuilles de métal comme les autres, mais avec tous les trous du mon, du monde, réunis dans un tout, dans un grand

rien du tout lubie lubie lubrifiant et absolu.

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 erotique, 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 16 est un héros-limite.