Alexandru Matei

La littérature à l'hôpital : maladie et poésie dans les œuvres mineures de Lorand Gaspar et Roland Barthes

Literature at Hospital: Illness and Poetry in Lorand Gaspar and Roland Barthes' Minor Works
Abstract: The aim of our paper is to explore a literary crossover between two writers who shared two major experiences: a brief Romanian "chronotope" and a hospital experience that spans a lifetime for Gaspar and a few years for Barthes: Gaspar as a doctor – a surgeon – and Barthes as a patient suffering from tuberculosis in two sanatoria. We will attempt to explore their relationship to illness and its moral and ideological implications, as well as the role that poetry in particular can play in revealing these relationships.
Keywords: Gaspar Lorand; Roland Barthes; Medical Humanities: Poetry (Modern); Haïku; Metaphor/ Metonymy.

Alexandru Matei
Université « Transilvania », Brasov, Roumanie
alexandru.matei@unitbv.ro

DOI: 10.24193/cechinox.2025.48.11

Quand Roland Barthes arrive en Roumanie, en 1947, Lorand Gaspar était déjà en train de faire ses études de médecine à Paris. De sorte que, au moment où le premier s'intéresse, dans une petite lettre tapée à la machine, au futur poète, lettre que nous avons retrouvée dans les Archives du Ministère d'Affaires Etrangères à Nantes, celui-ci avait quitté la ville de Targu-Mures et avait déjà subi les travers de la guerre. Puis, Gaspar devient médecin, alors que Barthes oublie ses années de sanatorium. En quelque sorte, chacun se professionnalise : Barthes en tant que critique, sémiologue, théoricien, et Gaspar en tant que chirurgien, mais aussi, de manière secondaire en quelque sorte, comme poète. Désormais, leurs vies d'écrivains ne gardent plus aucune symétrie : Barthes arrive à une institutionnalisation à l'échelle mondiale de son écriture, alors que Gaspar devient poète sans quitter la médecine. L'un et l'autre produisent, en marge de leurs œuvres principales, des textes à ranger sous la bannière de la littérature personnelle, une écriture réflexive qui concerne, quant à Gaspar, à la fois sa pratique d'écrivain et de médecin. Les deux écrivains ont en plus un ami commun, Philippe Rebeyrol,

collègue de lycée de Barthes[1], que Gaspar connait plus tard et dont il se lie d'une amitié durable encore plus tard. Il est d'ailleurs possible que Rebeyrol ait fait sa connaissance quand il était directeur de l'Institut français de Bucarest, et que la lettre envoyée par Barthes à Târgu-Mureș[2] le fût sur l'instance de son chef. Quoi qu'il en soit, le jeune Barthes a écrit, à l'époque de son séjour roumain, deux textes qui sont restés inédits jusqu'à leur publication, par les soins d'Eric Marty, dans l'*Album*[3]. De l'autre côté, Gaspar Lorand commence, dans les années 1980, à publier des recueils de notes et réflexions, sous forme de « feuilles », prises à partir des années 1960, reparties dans deux catégories : feuilles « d'observation » et feuilles « d'hôpital »[4].

Il serait commode de ranger ces « feuilles » du côté des « humanités médicales » et de les étudier en tant qu'expression « d'une réflexion globale sur les soins de santé et la relation médecin-patient », à l'instar de la lecture que Johana Emeney fait d'un corpus poétique néo-zélandais baptisé « poésie autobiograhique médicale »[5]. Chez Gaspar, il ne s'agit pas de « poésie médicale », mais on peut poser sans trop de retenue que l'expérience hospitalière de Gaspar, tout comme son expérience géographique (il a habité en Israel, en Tunisie), passées par tout un jeu de grilles poétiques et philosophiques sont les deux sources principales de l'imaginaire mobilisé dans ses écrits. Ce qui est peut-être plus intéressant, c'est de lire un texte littéraire en tant tension entre, d'une part, son appartenance à une dynamique des formes relevant d'une logique artistique qui préside à la description des arts euro-occidentaux modernes et de l'autre à des dynamiques mieux ancrées dans les formes de vie qui composent la diversité du monde terrestre. Et c'est de cette manière que nous allons essayer de procéder avec notre corpus barthésiano-gasparien.

Depuis le moment où le discours critique sur la littérature a entamé son éloignement de la critique littéraire hiérarchisante et euro-centrique, parler de (la) littérature revient à reposer autrement des questions visant ses limites et sa substance (« littérarité »). « Poésie », « Roman », « Essai », ce sont de étiquettes de reconnaissance qui ont évidemment cours sur le marché éditorial mondial, mais qui sont moins fiables dans le domaine des études littéraires contemporaines, où des nouveaux labels ne cessent de proliférer, surtout en anglais. En ce qui nous concerne, parler de *la poésie de Gaspard Lorand* revient moins à y reconnaitre une nouvelle proposition formelle associée à une réflexivité critique spécifiquement littéraire, qu'une manière de faire de la littérature à partir de motivations hétérogènes par rapport aux linéaments du champ littéraire en tant que tel, et pour un public hétéroclite à son tour. Plus précisément, il s'agit d'associer la littérature en tant que pratique et lecture *à l'hôpital*, à travers deux perspectives différentes qui se sont entrecroisées à un moment donné. Lorand Gaspar est né à Targu-Mures en 1925, mais il a vécu presque toute sa vie dans des milieux sociaux francophones, puis arabes et judaïques. L'un de ses amis constants a été le diplomate Philippe Rebeyrol (1917-2013)[6] qui était en même temps l'un des meilleurs amis de Roland Barthes, sans que ces deux amitiés aient mené à une troisième, entre Barthes et Gaspar. Selon les données dont nous disposons, Barthes n'a jamais été une référence importante pour Gaspar, alors que

le célèbre théoricien n'a jamais écrit sur Gaspar. Gaspar aurait seulement repris, dans les années 1960, le syntagme barthésien « le tremblement du signifiant »[7] (qui apparait dans *L'Empire des signes* et renvoie à la métonymie des gestes alimentaires et scripturaux[8]), peut-être pour la suggestion cinétique et matérielle réunissant matière et écriture. Sauf exceptions, les positions poétiques de Gaspard s'opposent à la domination de l'épistémè structuraliste qui lui était contemporain. Dominique Combe montre, dans un article synthétique mais sans ambiguïté, l'ampleur de cette opposition et comment, au niveau institutionnel, la succession d'Yves Bonnefoy à la chaire littéraire du Collège de France, alors que la candidature de Gérard Genette échoue, marque un tournant dans le prestige institutionnel de la « théorie » en France[9]. Quoi qu'il en soit, Combe ne donne pas son avis dans cet antagonisme qu'il décrit sans juger.

L'hypothèse que nous faisons, afin de justifier le rapprochement de Gaspar et de Barthes est la suivante : il y aurait poétique littéraire moderne s'adressant à un lectorat en état (général) de santé, et une autre qui vise plus ou moins à dessein des lecteur.ice.s en état d'altération, malades, pour qui la lecture littéraire pourrait être une activité « réparative ». Or, ce second type de lectorat ne doit pas être considéré en tant qu'exceptionnel et par conséquent négligeable, pour autant que la maladie ne serait, dans la vie des humains, qu'un moment d'effacement des perceptions normales, de coloration affective bizarre dont il n'y a rien d'autre à faire que d'attendre qu'elle passe. On aurait beau appeler la première « sanopoétique », et baptiser la seconde poétique « malsanopoétique », car il n'y a personne qui eût pensé à proposer deux poétiques divergentes à partir du critère de l'état de santé. À vrai dire, une tel ballet lexical nous semble superfétatoire. Ce qui reste tout de même à discuter, c'est dans quelle mesure Lorand Gaspar écrit en tant que « chirurgien-poète », et pour un public qui, s'il ne pas effectivement malade, possède une expérience conséquente de la maladie et sait que rien, une fois cet état passé, ne saurait être comme avant[10].

Du point de vue d'une histoire littéraire sensible à l'historicité de la forme, Barthes et Gaspar occupent des positions différentes à la fois par les genres pratiqués, que par le prestige acquis par chacun. Barthes est un écrivain professionnel qui s'est engagé dans la critique littéraire, esthétique et intellectuelle, à une époque qui assistait à la résurgence d'un esprit d'avant-garde traduit dans des formes différentes par rapport à celles de l'entre-deux-guerres, notamment par l'apport d'une pensée théorique, les « sciences humaines », délestée du positivisme qui en limitait la portée avant les années 1950. De son côté, Lorand Gaspar, chirurgien, ne renonce jamais à la pratique médicale pour la pratique littéraire et arrive, dans cette dernière, à une conscience critique et poétique qui lui vaut d'être institutionnalisé à travers des maisons d'édition (Gallimard notamment) et prix Apollinaire (1967). De ce point de vue, l'attitude « anti-structuraliste » de Gaspar peut acquérir une explication sociologique qui se surajoute à la justification explicite en termes d'« humanisme / anti-humanisme » que formule la poétique personnelle du poète de Târgu-Mureș. Le soi-disant anti-textualisme de Gaspar ne peut aucunement être projeté sur l'œuvre

de Barthes en tant qu'elle tiendrait du « textualisme », et l'absence de référence croisées entre Gaspar et Barthes n'est pas non plus imputable à quelque aversion personnelle. Il pourrait s'agir plutôt de leur échelle de professionnalisation différente, puisque Barthes écrit aussi comme chercheur et en général sur commande, alors que, pour Gaspar, la poésie est censée intercéder entre son corps et son esprit et le monde autrement que ne le faisait la médecine. Une logique plus « humaine » présiderait donc à la littérature de celui-ci, alors que les enjeux de l'écriture de Barthes sont plus complexes et endettés auprès de dynamiques plus pointues.

Les *Feuilles d'observation* et les *Feuilles d'hôpital* rédigées par Gaspar à partir des années 1960 représentent quelques centaines de pages de notations en marge de son expérience de médecin, mais également de ses lectures médicales, littéraires et philosophiques visant une pensée de la maladie, de la médecine et du soin. Pour ce qui est du corpus barthésien choisi, nous considérons notamment deux textes qui sont extérieurs à son œuvre canonique, des écrits restés inédits avant leur publication sous une même couverture, dans *Album*. Ainsi, ce que nous comparons, ce n'est pas une œuvre poétique et une œuvre critique, mais deux conceptions poétiques telles qu'elles ressortissent à la lecture de deux séries de textes (apparemment) similaires du point de vue de la forme, mais différents notamment par la manière dont leurs auteurs conçoivent la littérature par rapport au monde. Au cœur de cette conception, le rapport de chacun à l'écriture de la poésie est essentiel. Parce que, nous allons le voir, alors que pour Barthes la figuration métaphorisante exprime un volontarisme esthétique totalitaire qui fragilise le statut de la singularité non-exceptionnelle, pour Gaspar la poésie notamment métaphorique n'est rien de moins qu'un langage total, absolu, d'une concentration qui pénètre l'apparente inexpugnabilité de l'indicible.

La question qui se pose maintenant serait la suivante : comment prendre position dans un tel débat, autrement qu'à travers une hiérarchisation axiologique et historiciste ? Notre réponse est peut-être surprenante jusqu'à l'impertinence : par le recours à une catégorie impensée par les études littéraires et à vrai dire difficilement acceptable : le binôme santé-maladie. La subjectivation émancipatrice[11] et scandaleuse proposée par la littérature dite d'avant-garde s'adresse d'abord aux lecteur.rices sain.e.s qui se portent bien, d'un point de vue qui vise la maladie en tant qu'induisant un état de faiblesse. En même temps, toute l'attitude soi-disant anti-structuraliste de Gaspar a comme source et point de mire à la fois un lectorat-patient, une humanité souffrante qu'il se sent appelé à soigner – d'un point de vue médical et technique avant tout, mais aussi par solidarité d'être vivant tout court. De ce point de vue, les propos de Gaspar sont catégoriques : la « santé » est aujourd'hui surévaluée, car « il n'y a jamais eu autant de malades inquiets, mécontents, revendicateurs, ayant le sentiment d'être mal écoutés, mal compris et en fin mal soignés. »[12] ; soigner le malade est tout aussi important que le « guérir », et ce n'est donc pas seulement en état technique de maladie que le soin est important, puisque « être malade » est aussi un ressenti, en dehors d'être un état « objectif » de l'organisme altéré. Gaspar cite en épigraphe d'un

chapitre de ses *Feuilles d'hôpital* un extrait de Donald Winnicott : « ce n'est pas tant une cure au sens de remède, qu'un *care-cure* (soin-traitement), lequel pourrait être la devise de notre profession. (…) Est-ce trop demander au clinicien que de faire du *care-cure* ? »[13] Gaspar parle aussi d'empathie à l'égard du malade en détresse, et d'un effet de « miroir » qui fait en sorte que l'autre, le malade, ne soit à la rigueur qu'un autre visage du médecin en tant qu'être humain, décliné donc différemment. Ce qui l'amène à dénoncer « la fable du désintéressement total » dont on peut s'enivrer en tant qu'écrivain[14], car l'autre est toujours un « soi-même », pour renvoyer à un titre bien connu de Paul Ricœur. Et cet autre, ça peut être autre qu'un humain, ça peut être un animal. Les pensées de Gaspar vont souvent dans une direction résolument écologique du côté des *animal studies*[15], et rejoignent la critique montaignienne de l'anthropocentrisme, telle que formulée dans la célèbre *Apologie de Raymond Sebond*[16] – d'ailleurs, Montaigne semble être un modèle tant éthique que poétique pour Gaspar qui le cite souvent.

Cet amalgame de miséricorde, empathie, attention – « care » pour faire court et renvoyer à un maître-terme les études littéraires contemporaines[17] - est inattaquable, non seulement puisqu'il représente, de la part de l'humain en tant que semblable aux autres humains un « atterrissage » au sens latourien[18], de retour « sur terre » d'un esprit littéraire ayant tendance à concevoir l'esthétique littéraire selon le modèle de l'exceptionnalité affective, du pathos narcissique. On peut considérer le « care » comme une esthétique alternative, une sortie de la littérature hors de la tour d'ivoire d'une certaine esthétique romantique en tant que catégorie prééminente de jugement de sa valeur. Il y a tout de même quelque chose à en redire : c'est que la voix du poète-médecin, qui la prête sans restriction au malade, reste toutefois sa voix, et une seule voix. Si on jette un coup d'œil sur « Esquisse d'une société sanatoriale », l'essai du jeune Roland Barthes écrit en 1947 alors qu'il s'apprêtait à quitter le sanatorium de Leysin pour aller prendre son poste à Bucarest (d'où il allait envoyer la lettre qui s'enquiert du sort de Gaspar), on se rend vite compte qu'une autre perspective, plus politique, pouvait être également possible, et cela *de la part d'un patient* (lui-aussi un être particulier qui n'a pas la prétention de parler au nom *du malade*).

> La hiérarchie d'une société sanatoriale est fixe, d'une fixité qui semble vraiment absolue et éternelle (…) ce serait peu dire que l'homme se heurte partout à sa maladie, c'est-à-dire, somme toute, à une certaine condition humaine générale et naturelle. C'est le médecin qui le manifeste comme malade, et en même temps a seul pouvoir de le sauver de sa maladie, comme dans tel société religieuse, la divinité à la fois décrète et absout le pécheur.[19]

Sartrien à l'époque, Barthes constate que, à travers la maladie, l'homme est essentialisé et dominé en tant que malade, par une société qui le protège tout en le rendant inoffensif. C'est une perspective politique qui allait être rendue notoire par Michel Foucault dans les années 1970, et qui nourrit une sociologie et une politique de la maladie qui se sont illustrées notamment du côté des troubles mentaux et, plus tard, d'une obsession moderne du corps

lisse et sans douleur[20]. Barthes baptise cette essence, à la Sartre un peu, « l'homme-se-soignant », et il constate que, afin de s'intégrer à la « société sanatoriale », « il n'est pas bon d'errer »[21] hors des gestes qui le constituent en tant que tel.

La mise en parallèle de ce dernier texte, peu connu, de Barthes, et des « feuilles » de Gaspar montre un chiasme intéressant : Gaspar écrit une série de réflexions nourries par l'expérience et par ses lectures qui mettent le malade, le souffrant au centre des préoccupations du médecin mais aussi, d'une manière différente, de l'écrivain qui se charge de la mission d'améliorer l'existence de ses lecteurs et de soi-même ; inversement, Barthes écrit un essai où il se révolte contre son immobilisation en tant que « malade » par une société qui lui demande en échange des soins prodigués une obéissance dé-responsabilisante. Ce sont deux perspectives que définissent deux morales pourtant sans exclusion d'historicité. L'empathie dont fait preuve Gaspar – ou bien la charité, si l'on veut – est une attitude qui, de minoritaire qu'elle était dans le monde de l'art contemporain tout au long du XXe siècle, est devenue très actuelle. En revanche, l'ironie critique de Barthes envers les effets de pouvoir produits par institutionnalisation moderne de la maladie n'a plus le même cours aujourd'hui. Empathie et soin, charité anthropologique, au lieu de révolte et d'esprit critique moderne – voici un retournement qui rend actuelles les « feuilles » gaspardiennes plutôt que les « mythologies » barthésiennes, dont la « société sanatoriale » est un excellent exemple.

Nous croyons que ces deux attitudes devant l'état psycho-physique des sujets, que poursuivent les propositions poétiques respectives – la sanopoétique et la malsanopoétique – peuvent être identifiées à travers le rapport de Barthes et de Gaspar à l'écriture de la poésie, alors que des concepts tels que « post-poésie » n'étaient pas encore apparus en France, et que le dernier prend résolument le contre-pied de l'anti-lyrisme avant-gardiste et textualiste, pour reprendre les mots de Dominique Combe[22]. Gaspar et Barthes ne sont pas deux écrivains qu'il convient de mettre en opposition point pour point, afin de dévoiler l'excellence du poète malgré son prestige social moindre et, en contraste, le caractère postiche d'une écriture prisée par la société mais n'atteint jamais les profondeurs. Il serait réducteur de dire d'emblée que Barthes rejette la poésie, alors que Gaspar la tient pour la seule parole qui puisse exprimer la vérité humaine. Afin de nuancer leurs positions envers « la poésie », nous croyons opportun de reprendre les deux concepts sur lesquels s'étaye l'argumentation de Michel Deguy sur le rapport dialectique entre « Barthes et la poésie », à savoir la métaphore et la métonymie, et puis nous allons essayer de démontrer que, pour Gaspar, les idées formulées et illustrées dans ses Feuilles font pour lui office de « théorie », alors que ce qu'on tient pour « science » en matière d'études littéraires « délibérément (…)écarte du langage ce qui est impropre à former l'outillage de son interrogation, de ses formulations, de ses propositions de fonctionnement. »[23]

La poésie est, pour le Barthes des années 1950, un langage primitif et dépourvu d'historicité, et c'est à cause de sa production (et consommation) en dehors de l'histoire que le théoricien lui fait grief. En revanche, Gaspard considère que la parole poétique est indissociable de l'expérience de vie où elle s'origine, et que sa

réussite dépend entièrement du poète qui parvient ou non à trouver le « mot juste » qui la traduit par écrit. La poésie, c'est la réalité telle que proférée, et chaque poème, voire chaque vers n'est qu'une tentative d'essentialiser en traduction littérale et sonore la réalité. « Il faut repartir à zéro. Apprendre à épeler une chaise, une fenêtre, un arbre, un bruit. Ces choses sont là. »[24] L'essence poétique est relégué par Barthes, dans un essai publié pour la première fois en 2015 et qui date de 1946, au rang de langage primitif, ce qui pousse Barthes à considérer la poésie un langage « animal »[25] et le « réveil poétique (…) un refus général de responsabilité »[26] dont l'explication, matérialiste, consiste dans l'idée que ce langage, frais et innocent, n'est qu'un appât pour une classe sociale oisive qui cache son absence de travail derrière l'écran de l'esthétique.

Michel Déguy n'avait pas encore lu cet essai quand il a fait paraître un très bel article intitulé « Barthes et la poésie ». Il cite d'autres propos similaires sur l'écriture poétique, retrouvés dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), mais s'arrête longuement, plus tard, sur ce qu'il croit pouvoir appeler un « retour » à la poésie de la part de Barthes, avec la découverte du haïku. Sauf qu'y voir un retour reste toutefois sujet à caution, car tout au long de la *Préparation du roman*, Barthes distingue haïku de la « poésie » lyrique au sens occidental du mot, tout comme il le faisait, dans l'*Empire des signes*, à propos de la nourriture (occidentale versus japonaise) ou du théâtre (le drame et le bunraku). « La poésie est donc exclue… du monde de Barthes, qui résume : 'On peut difficilement parler d'une écriture poétique.' »[27] Avant d'en venir au haïku, Deguy fait long détour par un débat qui opposait, aux années 1960, les tenants de la métaphore et ceux de la métonymie, débat sur lequel Barthes revient au cours de *La Préparation*… La question que Deguy se pose est la suivante : « cette distance de Roland Barthes à la poésie (à 'l'écriture poétique' et à 'l'expérience poétique') ou, si l'on préfère, cette méconnaissance, est-elle attenante à celle de la *métaphoricité* ou, très en général, du transcendantal de la *figuration* ? »[28] Faisant recours aux *Eléments de sémiologie* (1965) et à d'autres interventions faites durant les années 1965-1970, Deguy s'efforce de démontrer que l'aversion de Barthes pour la poésie n'était au fond que le rejet de la métaphoricité du langage poétique. *La Préparation du roman* semble lui donner raison : il y a une dizaine d'occurrences du mot « métonymie », employé toujours par rapport au haïku et, parfois, pour rendre claire la différence entre une métonymie propre au « symbolisme » et le régime métonymique du haïku. Prenons un exemple : l'opposition « métonymie analytique » versus « métonymie euphorisante ». Alors que la première est « synesthésique » et symboliste, celle japonaise est tout d'un jet, « euphorisante ». Illustration : « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant », Baudelaire, et respectivement « Sentiers sur la montagne / Crépuscule sur les cèdres roses / Cloches lointaines » (Bashô)[29]. Le second exemple est entièrement parataxique, et c'est ainsi que les trois références des trois vers s'accumulent sans se comparer devant un sujet intellectuel. Un autre exemple, cette fois de haïku « métonymique » est le suivant : « Le bruit d'un rat / Griffant une assiette / Que c'est froid » (Buson, Munier). Barthes appelle cette métonymie « hétérogène et 'hérétique' »[30], comme s'il s'agissait d'une figure doublement mineure : une

première fois, il s'agit de la bizarrerie de la métonymie par rapport à la métaphore, en général, et puis une seconde fois, de cette métonymie particulière qui n'a évidemment aucune connotation esthétique conventionnelle. Il n'y a donc pas seulement de distinction à faire entre esthétique métaphorique et métonymique, mais aussi entre différents types de métonymie, et Barthes préfère la surprise : l'euphorique et l'hérétique, au lieu de l'analytique et de l'orthodoxe. On est donc, chez Barthes, dans une logique soi-disant moderniste, celle du nouveau, même si la forme que le nouveau prend ici est « minimaliste ».

Mais ce qui autorise Michel Deguy à parler de « retour à la poésie », chez Barthes, c'est un propos de *La Préparation du roman*, sur la « Poésie qu'il convient de défendre ». Il est vrai que, à la différence du premier Barthes qui méprisait la poésie, un Barthes vieillissant croit lire dans une certaine forme d'écriture poétique une cessation de l'idéologie. « (…) Je sens et j'entends dans ce haïku une sorte de raréfaction presque enivrante, tellement elle euphorise et elle pacifie, une raréfaction de l'Idéologique ». Et puis il ajoute :

> ceux qui ont avec le langage un rapport à la fois de désir de jouissance et de douleur, qui aiment le langage et qui en souffrent (il y a de quoi dans le langage fournir ces deux affects), ceux-là ne peuvent concevoir de plus grand repos du langage que sous la forme d'une suspension de l'idéologie.[31]

A cette fin des années 1970, il ne faut pas comprendre par « l'idéologie » un discours exprimant des idées politiques soit à gauche, soit à droite, mais plutôt une certaine rhétorique qui cherche à en imposer par le ton, par l'urgence de son énonciation – une certaine forme énonciation excessive, pathétique, voire fasciste. C'est de cette « idéologie » que relève la « poésie » rejetée par le jeune Barthes : une idéologie en ce que, de manière volontaire et volontariste, le discours (littéraire) qui la produit vise d'emblée la jouissance et l'assouvissement immédiat du désir. Opposer sexe et sentiment, au moment où une littérature libertaire se manifeste avec un fracas grandissant, c'est ce que Barthes thématise dans *Fragments d'un discours amoureux*, par exemple, dans l'entrée « sexualité/sentimentalité » : « l'impôt moral décidé par la société sur toutes les transgressions frappe encore plus aujourd'hui la passion que le sexe. Tout le monde comprendra que X… ait 'd'énormes problèmes' avec sa sexualité ; mais personne ne s'intéressera à ceux que Y… peut avoir avec sa sentimentalité. »[32]

De ce point de vue, le haïku est pour Barthes un moment de grâce qui se soustrait au continuum de l'existence, alors que pour Gaspar « les mots d'un texte poétique ne me parlent qu'intégrés dans l'ensemble de mon expérience vivante »[33]. Le langage poétique s'ontologise chez Gaspar, devenant le doublet sacre d'une expérience immanente qui, sans la parole qui la traduit, s'efface. Expérience sensible et expérience de langage participe du même être, dans une sorte de panthéisme que le poète hérite sans doute de Spinoza et où vécu et lu, vie et langage ne sont que des spécifications différentes de la même substance – et ce sera la parole poétique à travers laquelle il s'efforçait de dire cette continuité :

> Puisque je percevais avec autant de certitude cet absolu au « fond » de

> toutes choses (ses manifestations ; j'avais sans cesse des problèmes, il est vrai, avec (…) ce passage de l'infini inimaginable au monde des choses pressenties et représentées, même si je concevais ce dernier domaine comme continu (…), comme je n'avais pas le moyen de l'approcher directement [souligné], je pensais que la poésie pourrait, dans ses moments privilégiés, me permettre de communiquer quelque chose de cette certitude.[34]

Le haïku est pour sa part un arrêt dans ce continuum du monde que dit la poésie. C'est un continuum qu'on peut comprendre en tant que nature – selon l'idée de la *horror vacui* qui est le soubassement de la représentation de la nature. Barthes rejette la « *naturalité* du Poétique »[35] qui réunit immanence et exception : d'une part, une parole poétique qui est de la vie énoncée, et d'autre part le poète qui à l'exception de tous les autres sais l'énoncer. Et Barthes de citer Claudel, en conclusion de son cours, avec deux constructions typiquement modernistes entre lesquelles il glisse un jugement cruel :

> 'cette étincelle séminale qui met en branle toute la construction de l'être vivant'. Tout ça c'est la formule, n'est-ce pas, c'est du verbiage et 'le poète seul a le secret de cet instant sacré où la piqûre essentielle vient soudain introduire, au travers d'un monde en nous suspendu de souvenirs, d'intentions et de pensées, la sollicitation d'une forme'.[36]

On le voit bien, ce n'est pas « la poésie » tout court que Barthes mésestime, mais un certain langage préfabriqué, et le poète comme à la fois solitaire et exceptionnel. Au fond, c'est le même Barthes qui dit « la nécessité aujourd'hui de lutter pour la Poésie : la Poésie, je dirais, devrait faire partie des Droits de l'homme ; elle n'est pas « décadente, elle est au contraire subversive »[37], mais cette poésie, c'est le haiku ; et c'est la métonymie et non la métaphore, ou bien, aux dires de Deguy, la « figuration transcendantale » qui a en dernier lieu les faveurs de Barthes. Le fait qu'il rejette la poésie occidentale, certes à travers l'influence qu'il subit de la part de Sartre, n'est pas susceptible d'une révision radicale : le haïku est pour la poésie moderne ce que la musique de John Cage est pour la musique moderne – une sorte de libération des sons, des mots, des carcans traditionnels qui les obligeaient à faire musique ou à devenir poésie. C'est à la même époque que Barthes évoque à plusieurs reprises John Cage : le sens ne vient, pourrait-on conclure en tant que lecteurs de Barthes, que par bribes, par gouttes, fragments, fulgurations, moments. « Vous pouvez sentir l'appel du rhapsodique comme l'appel d'une vérité du monde. »[38]

Ce privilège de l'instant sur la durée, de la métonymie sur la métaphore, du moment euphorique sur le déploiement de l'ordre analytique, c'est ce à quoi s'oppose toute la poétique gaspardienne, bien qu'un tel constat ne soit pas toujours une évidence immédiate. Toutefois, considérer *le vers* comme unité discrète de la construction poétique et *la feuille* comme entité auto-suffisante dans l'ensemble du livre, ce serait hâtif. Car, dans la poétique de Gaspard, le vers et la feuille sont à la fois des essences et des mailles dans la chaîne ininterrompue de la substance : la poésie et le livre sont deux espèces de continuums,

car « vivre, lire et écrire s'articul[ent] et s'épaul[ent] en un tissage continu de sensations, d'idées et de sentiments ».[39] Le vers et la feuille sont les mailles d'une chaîne, des unités en continuité, non seulement entre elles. Ils sont aussi l'interface qui réunit, du moins c'est ce que le poète tente d'accréditer, la pensée et la matière. Il y a le sentir (qu'on peut prolonger dans le penser, une fois que le ressenti s'élève à la conscience), il y a les sources du sentir et la parole poétique qui les transforme et les rend durables, à travers un langage spécial, qui demeure et qui est censé (re) produire devant chaque lecteur le sentir qui l'a engendré et ses sources. Il s'agit là aussi d'un effet euphorisant, mais l'euphorie procède cette fois non d'une figuration métonymique et, en cela, surprenante et remplaçable (car les haïkus sont en quelque sorte des items reproductibles et remplaçables dans leurs structures, comme les fractals), mais d'une figuration métaphorique, de la plénitude. Dans les *Feuilles d'observation*, Gaspar le dit : « Le poème n'est rien d'autre qu'une manière de nous éclairer, de donner un visage au monde, de nous rassembler. D'être heureux. Tant que nous ne possédons pas la science indiscutable d'une vie plus vraie, plus forte, serions-nous assez sots pour écarter la moindre possibilité de chaleur et de lumière ? »[40]

Est-ce qu'il y a une place assignée à la « poésie » qui est fixe dans le langage ? Est-ce qu'il faut être métaphysicien pour être véritablement poète[41] ? Il y a une essence d'être « poète », parmi les postures d'écrivain disponible ? Pour répondre à ces questions dont l'énonciation suggère déjà le type de réponse attendue, il faudrait justement revenir à la poétique du genre et à la thématique de l'hôpital : quelle est la valeur d'une poétique qui s'appuie sur la métaphore et le symbole, sur la continuité entre le vécu et l'écrit, sur ce qu'on pourrait appeler tout en sachant qu'il s'agit d'un oxymore, « métaphysique de l'immanence » et qui n'a cure de participer à la construction infinie de la modernité comme espace de compétition entre écritures ? La vertu « réparative » est la première qui émerge :

> Si je veux essayer de dire quelques chose de ce langage – appelé poésie – désireux de raviver l'écoute en nous de la « vraie vie » partageable, si souvent absente de notre hâte de saisir, de nos comportements et formules mécaniques de la parole quotidienne, par lesquels nous exprimons et communiquons plus souvent l'angoisse que l'écoute de l'autre et du monde, je ne peux le faire qu'en essayant de comprendre (en proposant une manière de comprendre) ma propre expérience, bien fragile, et qui soulève plus de questions qu'elle ne livre de réponses.[42]

Il y dans cette description du langage poétique deux traits majeurs. En premier lieu, la poésie comme moyen de l'écoute et non du saisir, qui place l'objet avant le sujet (car on écoute toujours à partir de l'autre, alors qu'on saisit toujours à partir du soi-même), qui revient en un second temps à descendre au fond de soi. Le rejet du saisir fait écho, chez Barthes, dans le « non-vouloir-saisir », décision stoïque que Barthe définit ainsi : « Comprenant que les difficultés de la relation amoureuse viennent de ce qu'il veut sans cesse s'approprier d'une manière ou d'une autre l'être aimé, le sujet prend la décision d'abandonner dorénavant tout 'vouloir-saisir' à son égard. »[43]

Pour Gaspar, c'est la poésie qui rend notre être relationnel, mais il croit néanmoins que la poésie passe par le contournement de la « parole quotidienne », selon un imaginaire romantique à deux visages, celui angélique et celui démonique. Plus aguerri, Barthes sait qu'échapper à la « hâte de saisir » passe par un abandon plus conséquent que le retrait dans un endroit pur de confrontation intérieure entre deux voix qui co-existent dans l'être du poète, et qui rend toute la majesté de la Poésie avec majuscule.

Or, pour Gaspar, on ne peut être poète que si l'on assume cette mission réparative devant un lectorat que l'on conçoit à partir de la maladie. L'écrivain dont le métier est celui de « réparer les vivants »[44] apprend la patience de l'écoute, certes, mais ce statut lui confère quelque chose d'héroïque qui, à la rigueur, fait retour envers soi-même, tout en laissant le lecteur à la merci de la parole juste qu'il est la seule à savoir exprimer : « langage d'intensité et de crise, discours d'insécurité et de doute où jaillit la certitude instantanée, menacée du vivant. »[45] Le maîtriser rend au poète une puissance thaumaturgique qui le consacre en tant que héro de l'humanité. C'est en quoi le haïku est différent : sa fulgurance, la modestie des trois vers agencés, leur discrétion par rapport au visionnarisme poétique occidental empêche à la fois le poétique d'être consacré par la majuscule et au poète de se noyer dans sa propre image. Reste que les « feuilles » gaspardiennes et le choix de la notation et de la réflexion au dam de la métaphoricité poétique font de Gaspar Lorand un écrivain d'une actualité saisissante, à l'heure où la littérature délègue ses pouvoirs à d'autres types de discours, tout comme, symétriquement, l'esthétique devient une valeur qui circule en dehors du champ des « beaux-arts ».

Bibliographie

Barthes, Roland, *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 2002.
Album. Inédits, correspondances et varia, éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2015.
Charles-Daubert, Françoise, *Les Libertins érudits en France au XVIIe siècle*, Paris, PUF, 1998.
Gaspar, Lorand, Lorand Gaspar, *Approches de la parole*, Paris, Gallimard, 1978.
Del Fiol, Maxime, *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, Paris, Hermann, 2013.
----, « L'Enormité de la tâche. Feuilles d'hôpital », *Nouvelle Revue Française*, no 485, juin 1993, p. 8.
----, *Apprentissage*, Paris, Deyrolles, 1994.
----, *Feuilles d'hôpital*, BHMS éditions, 2023.
Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, José Corti, 2017.
Gourio, Anne, Leclair, Danièle (éd.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Paris, Classiques Garnier.
Kerangal (de), Maylis, *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2014.
Latour, Bruno, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.
Le Breton, David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 2006.
Leclair, Danièle, « Genèse des *Feuilles d'hôpital*, Introduction », in Lorand Gaspar, *Feuilles d'hôpital*, BHMS éditions, 2023, p. 11-26.
Piégay, Nathalie, Zimmermann, Laurent (éd.), *Roland Barthes aujourd'hui*, Paris, Hermann, 2016.
Samoyault, Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015.

Notes

1. Philippe Rebeyrol sera un ami de toute une vie pour Barthes qui le rencontre en quatrième au lycée Montaigne. Mais son autre ami, Lorand Gaspar, n'apparait jamais dans la biographie de Barthes rédigée par Tiphaine Samoyult. Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015, p. 96.

2. Cette lettre se trouve au Centre des Archives Diplomatiques de Nantes, dossier Institut Français de Bucarest. Barthes s'adresse à une femme de Targu-Mures sur l'instance d'un tiers (« ces informations me sont demandées ») qui s'enquiert du devenir de Lorand Gaspar, sachant que sa mère, veuve, y habitait.

3. Roland Barthes, *Album. Inédits, correspondances et varia*. Directeur d'ouvrage : Eric Marty, Paris, Seuil, 2015.

4. Sur le régime générique des « feuilles », le lecteur peut se reporter à la « Genèse des *Feuilles d'hôpital*, Introduction » de Danièle Leclair, dans Lorand Gaspar, *Feuilles d'hôpital*, BHMS éditions, 2023, p. 11-26. Un volume intitulé Feuilles d'observation parait aux éditions Gallimard en 1986, alors qu'une première série de « feuilles d'hôpital » paraissent sous le titre « Enormité de la tâche » dans la *Nouvelle Revue Française*, 1993, xxx. Je remercie mes collègues Corina Bozedean de l'UMFS Targu-Mures et Timea Gyimesi de l'Université de Szeged pour l'envoi d'une bibliographie indispensable à cette étude.

5. Joahanna Emeney, *The Rise of Autobiographical Medical Poetry and the Medical Humanities*, *Ibidem*, Stuttgart, 2018, p. 7 (nous traduisons)

6. Sur l'amitié entre Gaspar et Philippe Rebeyrol, voir Maxime del Fiol, « Le rôle fondateur du dialogue avec Philippe Rebeyrol dans la découverte et l'apprentissage par Lorand Gaspar de la philosophie de Spinoza », in Anne Gourio, Danièle Leclair (dir.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Paris, Classiques Garnier, p. 205-230. La passion de Rebeyrol pour Spinoza ne semble pas s'être étendue à Barthes.

7. Patrick Née, « Le travail de l'essai. *Approche de la parole* », in *Ibid.*, p. 235

8. Roland Barthes, *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 2002, p. 359. Plus loin, un syntagme apparié revient, « tremblement du sens », lors d'un entretien en 1970 où Barthes parle de l'écriture classique dont le sens déborde l'expression et qui fait penser sans doute à l'indicible – *Ibid.*, p. 650)

9. Dominique Combe, « Parole, langue, langage. Lorand Gaspar contre le textualisme », in *Ibid.*, p. 81-89

10. On pourrait se reporter à la lucidité stoïque de la Princesse de Clèves à la fin du roman de Madame de Lafayette après le passage par une maladie qui lui eût pu coûter la vie. « Cette vue si longue et si prochaine de la mort fit paraître à madame de Clèves les choses de cette vie de cet œil si différent dont on les voit dans la santé. La nécessité de mourir, dont elle se voyait si proche, l'accoutuma à se détacher de toutes choses (…). » (*Œuvres complètes de Mesdames de La Fayette, de Tencin et de Fontaines*. Paris, Fatraisie, 1820, tome II, p. 208)

11. Je pense notamment à la théorie esthétique de Jacques Rancière, d'une part, et aux arts dont le caractère offensif leur a valu cette appellation.

12. Lorand Gaspar, *Feuilles d'hôpital, op. cit.*, 2023, p. 120.

13. *Ibid.*, p. 115.

14. Lorand Gaspar, « L'Enormité de la tâche. Feuilles d'hôpital », *Nouvelle Revue Française*, no 485, juin 1993, p. 8.

15. Baptiste Morizot parle de « empathie animale » au lieu de « sentimentalité humaine ». A cette distinction motivée par une profession bien ancrée dans les sciences de la vie, car Morizot et éthologue, Gaspar semble acquiescer sans réserve (Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, p. 78)

16. Françoise Charles-Daubert, *Les Libertins érudits en France au XVIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 66-80.

17. Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, José Corti, 2017.

18. Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.

19. Roland Barthes, « Esquisse d'une société sanatoriale », dans *Album, op. cit.*, p. 87

20. Voir David Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 2006.
21. Roland Barthes, « Esquisse d'une société sanatoriale », *loc. cit.*
22. Dominique Combe, *art. cit.*, p. 81
23. Lorand Gaspar, *Approches de la parole*, Paris, Gallimard, 1978, p. 11.
24. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation, op. cit.,* p. 109.
25. R. Barthes, « L'Avenir de la rhétorique », *Album, op. cit*., p. 144
26. *Ibid*.
27. Michel Deguy, « Barthes et la poésie », in Nathalie Piégay et Laurent Zimmermann (éd.), *Roland Barthes aujourd'hui*, Paris, Hermann, 2016, p. 87.
28. *Ibid*., p.
29. Roland Barthes, *La Préparation du roman, op. cit.*, p. 135.
30. Ibid., p. 133.
31. Ibid., p. 152.
32. Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », *Œuvres complètes V, op. cit.*, p. 220.
33. Lorand Gaspar, *Apprentissage*, Paris, Deyrolles, 1994, p. 56 et 58 (noté A), apud D. Combe, *art. cit.*, p. 84.
34. Lorand Gaspar, « Lettre à Philippe Rebeyrol, écrite à Sidi Bou Saïd le 15 août 1980 », dans Maxim del Fiol, *art. cit.,* p. 216-7.
35. Roland Barthes, *La Préparation du roman, op. cit.*, p. 170.
36. *Ibid*., p. 171.
37. *Ibid*., p. 109
38. *Ibid*., p. 371.
39. Maxime del Fiol, *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, Paris, Hermann, 2013, p. 17.
40. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 101.
41. C'est la déduction incontournable que peut faire le lecteur de l'ouvrage de Maxime del Fiol sur la philosophie de Gaspar. Voir par exemple le chapitre « L'Expérience ontologique », op. cit., p. 84-111.
42. Lorand Gaspar, *Feuilles d'hôpital*, op. cit., p. 38
43. Roland Barthes, *Œuvre complètes V, op. cit*., p. 285.
44. Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2014.
45. Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, cit., p. 12.