Jihen Souki

Lorand Gaspar photographe dans *Carnet de Patmos*. De la saisie du réel à sa création

Lorand Gaspar, Photographer in *Carnet de Patmos*. From Capturing Reality to Creating It
Abstract: Lorand Gaspar is not only a poet but also an accomplished photographer, with a singular body of work, a significant part of which remains unpublished to this day. In this article, we propose a reflection, inspired by Barthesian semiology, on the presence of photography in *Carnet de Patmos*. The result of a carefully curated composition of texts previously published in journals and photographs from the poet's stay in Greece, *Carnet de Patmos* allows a poetic rhythm to emerge, where writing, image, and even blank spaces contribute to a semiotic approach that conveys a kinetic vision of the world – one that also lends itself to being read as an ecological plea. This article seeks to demonstrate this by moving from a global reflection on Gaspar's photographic aesthetics to a more interpretative approach, where two possible modes of assembling photography and text are examined.
Keywords: Photography; Composition; Reality; Body; World; Movement; Poetics; Rhythm; Rhetoric; Icon.

Jihen Souki
Université de Sousse, Tunisie
Jihen.souki@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2025.48.14

> Je crois qu'il y a une sorte de photographie qui cherche, qui voudrait apporter une lueur de compréhension à nos obscurités.[1]
>
> Lorand Gaspar

Pendant des décennies, la photographie a eu pour fonction de montrer. Montrer, c'est en effet le singulier pouvoir qu'elle a, comme l'a dit Roland Barthes en soulignant sa « perfection analogique »[2]. Dans les écrits de voyage, cette fonction est importante puisqu'il s'agit de donner à voir (à un lecteur généralement curieux de regarder) des contrées inconnues, considérées dans leurs divers aspects : paysages, habitants, faune, flore, coutumes, etc. C'est ce que l'on peut voir, en nous rapprochant de l'univers de Lorand Gaspar, dans les livres d'Henri Lhote, le célèbre archéologue français. D'ailleurs, on se rappelle que dans « Promenade chez les Bovidiens »[3], notre poète-voyageur raconte comment il a montré au guide de Lhote, « le grand Djebrine en personne »[4], sa photo dans un des livres de l'illustre explorateur du Tassili. « Je me suis rappelé, écrit Gaspar, entre bien d'autres notations de Lhote concernant

Djebrine, et les Touaregs du Tassili en général, celle faite lors des premières explorations qu'il avait menées en 1934, guidé par le jeune Touareg. »[5] Aux « notations » relatives au « jeune touareg », correspond donc une photo, une « photographie majestueuse occupant toute une page »[6]. C'est ce que l'on appelle, d'un mot devenu suspect, comme poussiéreux, désignant une fonction perçue comme archaïque ou désuète, « illustrer ». En réfléchissant sur la présence de la photographie dans *Carnet de Patmos*, on en est venue à se demander pourquoi le fait d'illustrer est si gênant pour les lecteurs que nous sommes, alors que le mot signifie, étymologiquement, « éclairer »[7]. Peut-être parce qu'on juge qu'illustrer, c'est-à-dire montrer ce qui est décrit, porte préjudice au texte en substituant l'image, jugée trop puissante, au « mystère dans les lettres »[8]? Peut-être par crainte de réduire la portée de la photographie elle-même ?

Cela est bien probable, et l'on suppose que les diverses réponses sont tributaires de la facture du texte, d'une part, et, d'autre part, du style des photographies dont il est question. Dans *Carnet de Patmos*, un écrit de voyage dans lequel plusieurs genres se côtoient, la présence de la photographie travaille de concert avec le texte. Alors que la matière première de ce « carnet » avait été publiée en revue sous la forme de quatre textes distincts[9], sans images, on aurait de la peine aujourd'hui à l'imaginer sans ses douze photographies (dont certaines avaient été, elles aussi, publiées[10]). On pourrait penser que c'est simplement l'effet de l'habitude, mais en vérité, il y a à cela une raison plus convaincante : *Carnet de Patmos* est un *livre*, un livre constitué de texte *et* de photographies où chaque élément a sa pertinence, même les blancs. C'est ce que je vais essayer de démontrer, en soulignant qu'un tel sujet, portant sur deux pratiques langagières aux codes différents, ne peut être traité de manière exhaustive dans les limites d'un article.

Commençant par une réflexion d'ensemble sur l'esthétique photographique de Gaspar, nous cheminerons vers deux interprétations possibles, en deux temps successifs, de la cohabitation de la photographie et de l'écriture dans *Carnet de Patmos*.

Le « réel singulier » de L. Gaspar

Lorand Gaspar a commencé à s'intéresser à la photographie à l'âge de onze-douze ans, au même moment que l'écriture[11]. Interrogé par Georges Monti au sujet de son intérêt pour cet art, il dit se rappeler qu'il avait « des sensations visuelles très fortes par moments dans la nature »[12], et, « sans doute, […] des "dons" visuels »[13]. Mais le poète fournit un détail qui nous paraît important, puisqu'il indique sa vocation, précoce, de photographe : « Mon cerveau visuel, précise-t-il, aimait déjà faire des "cadrages", et il ajoute : « correspondant à des compositions d'ombres et de lumières, de formes et de mouvements »[14].

Mettant en garde les futurs photographes contre un attachement excessif à la technique aux dépens de ce qu'il appelle « la vision »[15], David duChemin, photographe de renom et auteur d'un livre devenu célèbre, *L'Âme du photographe*, souligne, en effet, la primauté du cadrage dans l'art photographique : « Nous vivons en symbiose, non pas avec notre appareil, mais avec le cadre, qui est une constante, quelles que soient les évolutions technologiques. »[16] Si le cadre est si important, c'est parce qu'il fait partie des outils premiers du photographe, ce

que DuChemin a appelé, lors d'une conférence qui a marqué les esprits, « le langage visuel »[17]. Même si l'on a tendance à croire que le photographe capte un fragment de « *la* Réalité », celui-ci ne fait, en réalité, que créer une composition toute subjective, originale, dans laquelle la notion de choix joue un rôle déterminant, pour ne pas dire qu'elle détermine *tout*, tout ce qui *fait* la photo, de la prise à l'étape finale qu'est le tirage.

Dans les photos de Gaspar – la photo 5 de *Carnet de Patmos* en offre un exemple expressif –, ce sont surtout des *formes* que l'on voit, indiquées par le contraste entre le « noir » (ici un dégradé de noir) et le blanc (un blanc qui laisse apparaître le *relief* d'une surface). Les pans de mur, la cheminée, l'arrière-pays, il nous faut les distinguer. En tant que « référents », ils importent peu. Le cadrage est fait de sorte que c'est la forme du triangle qui domine l'image, devenant le motif central de la composition *voulue*. Cette tendance à *relever des formes*, par une réduction de ce qui est vu, mais aussi des couleurs, on la retrouve dans toutes les photos du *Carnet*, et l'on peut même dire dans toutes les photos en noir et blanc de Gaspar[18]. Le « noir et blanc » est d'ailleurs une composante de l'esthétique de Gaspar[19], et l'on peut aisément comprendre cette inclination : le poète aime à suivre les modulations des ombres – ou de la lumière – sur les objets, et, pour le dire autrement, sur « le corps du monde ». Rappelons ces vers, parmi les premiers que le poète a écrits en français :

> La lumière joue dans des corps étroits d'oiseaux
> de brefs mouvements d'air où les sons se plissent et
> découvrent la peau les yeux des femmes[20]

Il nous faut rappeler en effet, que l'œuvre poétique de Gaspar s'ouvre sur un titre qui indique, dès le commencement, le nerf de l'œuvre, l'opération à la fois sensorielle et cognitive qui en est la substance, « Connaissance de la lumière »[21]. Connaître la lumière, c'est avoir accès à ce qui est, pénétrer l'être des choses, toucher ces « corps d'oiseaux »[22], ces « mouvements d'air »[23] et toutes les *variations* de ce que Gaspar appelle le « mouvement »[24]. Immanent à toute chose, le « mouvement »[25] apparaît comme le souffle qui anime la matière et que la lumière, par le truchement de « l'œil-cerveau »[26], donne/rait à voir. Dans un passage de *Carnet de Patmos*, s'efforçant de suivre la « [respiration d'une mer immobile] »[27], le poète relie la perception du mouvement à celle de la lumière :

> Assis sans rien faire au bord d'une mer immobile. Je retiens ma respiration pour essayer de percevoir la sienne. Il y a ce pli mince, transparent, infiniment

> souple et fragile, avançant et reculant sur le sable ; un débris de coquillage suffit à le rompre, mais non, à la respiration suivante il est là, intact dans sa mobilité lumineuse, prêt à être modifié une fois de plus par le prochain caillou ou souffle d'air, sans perdre le fil du mouvement profond, encore et encore redéplié dans la clarté.[28]

Le « mouvement profond, encore et encore redéplié dans la clarté »[29], c'est cela même que le poète semble essayer de saisir dans ses photos, par cette autre façon d'écrire visuelle (photographier, on le sait, signifie « écrire avec la lumière »). Alors que la photographie est généralement associée au figement, les clichés de Gaspar, par une certaine composition du « réel », mais aussi par les « sujets » qu'ils retiennent, font saillir l'éphémère, la nature fuyante des choses, et, pour citer le poète, le « mouvement qui tout emporte »[30] : une ombre vouée à disparaître dans l'heure qui suit[31], ou, peut-être, par le déplacement du photographe lui-même[32], un pan de mur décrépi, corrodé par l'humidité

marine et le soleil d'Égée[33], la perspective de quelques nuages qui s'éloignent déjà[34], et même les rares figures humaines présentes dans le *Carnet* connotent fortement la nécessaire évolution de l'homme au fil du temps.

Dans la photo 3 du *Carnet*[35], de part et d'autre du seuil, on voit deux garçons, un enfant (dans l'ombre de l'espace intérieur, mais le pied et une partie du corps éclairés par la lumière du jour) et un jeune adolescent (en face, assis dans la rue, en plein jour), dont la position et même l'attitude (assez soucieuse) suggèrent le *devenir* de l'enfant. De même, dans le sens horizontal de la lecture, on passe de cette scène où l'enfance est « projetée vers » l'adolescence à la figure, dans la photo 9 du *Carnet*, d'un vieil homme assis sur une chaise, adossé à un mur (comme l'adolescent, ce qui confère à cette posture la valeur, sémiotique, d'un « raccord »), une canne à la main.

L'attrait de ce qui fuit, de ce qui est sujet à l'usure est très présent, dans l'iconographie (du reste dépouillée) de Gaspar. Mais contrairement à ce que l'on pourrait penser, et à la différence de ce que l'on observe chez d'autres poètes – tels que Baudelaire ou les Romantiques –, ce « discours visuel » se veut une célébration de la beauté du monde, de la joie que procure la rencontre entre la lumière, le « Mouvant »[36] et le mécanisme complexe, singulier en chacun de nous, de l'œil-cerveau. C'est bien ce que dit le texte cité, dont le rythme même est empreint de ce qui est *vu* (au sens fort du mot), *senti* au contact de ce « pli mince avançant et reculant sur le sable »[37] : « […] un débris de coquillage suffit à le rompre, mais non, à la respiration suivante il est là, intact dans sa mobilité lumineuse »[38].

Ainsi, le style photographique de Gaspar – sa façon de cadrer, les angles de vue qu'il

choisit, la prédominance du noir et blanc, ses motifs de prédilection – transforment ce que l'on appelle le « réel » pour créer un « réel singulier » (généré par un « corps singulier », selon l'expression de Spinoza[39]) qui « donne à voir », non pas ce qui est vu, mais *l'Invisible*[40]. Plutôt que de montrer, il s'agit donc de dévoiler ce qui est au-delà du « Visible », et pourtant en lui, « dans sa chair » même. De l'artiste-photographe à telle ou telle photo (à telle ou telle *présence*), c'est un processus de *révélation* qui a lieu, celui même vécu par lui, dans sa chair, au contact du monde (de la « matière-monde », comme il a été dit au colloque de Tunis[41]). Ce mouvement insensible, à la fois *érotique et mystique*, est décrit dans un passage du *Carnet*, à travers les mots de la photographie mêmes :

> J'attends l'aube. J'attends que le village « d'en-haut », Khora, doucement se « développe » dans la fenêtre de ma *chambre noire*. Un noir positif, intense, pénétrant, omniprésent. Il ne s'agit pas d'un manque, d'une absence, non, le corps entier le palpe ; les organes, leur fluide chimie, la pensée s'y meuvent comme dans une eau profonde – je sens leurs coups de nageoires –, effleurent en passant une lampe lointaine, un clignotement, des mondes. Puis, peu à peu l'épaisseur se desserre, la substance montre son grain, sa division, tout un remuement corpusculaire, c'est l'éveil d'une ruche immense, la cohérence veloutée s'effrite, les ailes frissonnent. Sentiment que la clarté qui point est dans cet ébrouement de choses minuscules, dans le déploiement en elles de l'espace.
> Maintenant les maisons là-haut, oui, comment dire les déplissements dans cette masse d'ombres blanches au sommet de l'île, les articulations intimes d'un accord polyphonique ? Quand le soleil enfin se lève dans mon dos, c'est une seule vitre qui s'embrase dans un mur blanc.[42]

Il faudrait souligner que la connaissance de ce qui est, chez Gaspar, passe, non pas, comme chez les anachorètes (tels que Théoktistos dans *Carnet de Patmos*[43]), par l'anéantissement des sens – c'est-à-dire du corps –, mais par *l'accueil* du « corps du monde ». C'est ce qu'indique, notamment, l'anaphore, dans un mouvement scripturaire qui dit ce « corps-à-corps »[44] unissant le poète-photographe à la beauté du monde, et qui, dans le même temps, s'apparente en tout à un dévoilement : celui de l'image apparue (telle une épiphanie), et celui de la lumière du jour : « J'attends l'aube. J'attends que le village "d'en-haut", Khora, doucement se "développe" dans la fenêtre de *ma chambre noire*. »[45].

La photographie de Gaspar, comme sa poésie, est fille de ce corps-à-corps, de cet amour du Vivant.

Ayant considéré l'esthétique photographique de Gaspar dans son rapport à l'expérience ontologique du poète, nous tâcherons, dans le volet suivant, de montrer comment les photographies de *Carnet de Patmos*, dépassant le cadre (assigné à la photo) – et elles-mêmes dépassées par l'effet de leur entrée sur la scène du texte –, participent d'un autre « corps-à-corps », sous-tendu par une rythmique sous-jacente.

Carnet de Patmos, une composition rythmique

Lorand Gaspar, on le sait, ne laisse rien au hasard. La consultation des archives et

les différents travaux du colloque de Caen[46] ont bien montré l'importance du détail dans la démarche du poète et le « très grand souci de précision »[47] que, relativement à la genèse de *Carnet de Patmos*, Véronique Montémont a relevé dans un article antérieur. Aussi devons-nous lire *Carnet de Patmos* avec l'assurance que chaque photo a été disposée avec le plus grand soin. Et, de fait, une lecture attentive permet bien de déceler ce souci d'harmonisation, ou, tout simplement, de *création*. Bien qu'insérées tardivement, les photos retenues n'en sont pas, pour autant, subordonnées au texte. Nous dirons même qu'il est question, dans *Carnet de Patmos*, d'une « rhétorique de l'image »[48].

Carnet de Patmos est un texte de facture complexe qui se présente à la fois comme le journal d'un poète-médecin ayant choisi Patmos comme lieu de retraite, le reportage d'un voyageur érudit connaissant parfaitement l'histoire de l'île, l'invitation au voyage d'un promeneur solitaire amoureux de la nature et de la marche, mais aussi, sans que ce soit là une manière de clôturer cette liste, un recueil de « pensées à soi-même » sur la vie et « la nature humaine »[49]. Cette complexité n'est pas seulement d'ordre générique, elle touche aussi à l'architecture temporelle du « récit » (même si les deux aspects peuvent être liés). En effet, l'auteur navigue entre le passé et le présent avec l'aisance d'un connaisseur de l'île doublé d'un habitant qui, tout étranger qu'il soit, se sent chez lui. De l'emploi du « je » en parlant de la première fois où il est arrivé dans « "l'île splendide de la fille de Leto" »[50], il passe au pronom « nous », déplorant les conséquences de ce qu'il appelle « l'industrie touristique » : « Depuis le déploiement de l'industrie touristique nous avons vu apparaître un réseau routier d'une vingtaine de kilomètres et des moyens de transport allant de la mobylette à l'autobus. »[51] Très affecté, le poète parle même de « saccage », et de « défiguration » : « Chaque année, en revenant au bout de dix mois d'absence […], je suis consterné par ce que je perçois comme saccage, comme défiguration impatiente d'un équilibre fragile, élaboré par des siècles d'attention, d'échanges. »[52]

Ayant découvert Patmos à la fin des années cinquante, le poète est en effet « séduit », comme il le dit, par « la nudité et le calme »[53] de l'île, une terre qui serait un point de jonction de deux géographies électives du poète, la Méditerranée et le Proche-Orient[54]. Pendant plus de vingt ans, celui qui écrira *Égée* puis *Patmos* a continué de s'y rendre, y séjournant deux à trois mois en été, et quelquefois l'hiver. En parlant de « défiguration »[55], Gaspar le fait donc en témoin, mais aussi comme quelqu'un qui se sent appartenir. Tout *Carnet de Patmos* est traversé par cette « complainte du progrès » inséparable d'une nostalgie que l'on retrouve dans un poème de *Patmos* :

> Ici tu as vu la fraîcheur
> d'un ordre se défaire –
> et que de hâte maintenant
> pour éteindre un peu de beauté
> vivante encore dans la chaux,
> le bleu écaillé d'une barque –[56]

Dans cet « ordre défait », un phénomène en particulier semble obséder le poète, le bruit. Développé par une large palette de mots allant du « tintamarre »[57] au « vacarme »[58] en passant par la « pétarade hargneuse »[59] et autres « décibels »[60], le thème du bruit revient comme un *leitmotiv*, éveillant à chaque fois la veine méditative du poète alarmé. Des variations, nombreuses, sur ce thème, on ne citera que ce passage, dans

lequel l'antithèse exprime en quelques mots la violence du changement que l'île a subie :

> Silence des voiliers, bruit des moteurs, les engins atomiques ou autres de demain seront-ils silencieux ? En ce mois de juillet 1982, entre le vacarme assourdissant des marteaux-piqueurs, la pétarade hargneuse de certaines motos – les plus convoitées – relayées au soir par le « jukebox » du coin de la rue qui vomit les dernières limonades grecques et – ce qui est plutôt mieux – les rock hits de l'année, il n'y a point de salut pour les oreilles « distinguées » comme disait Nietzsche. Alors ? « De la cire dans les oreilles », c'était là, jadis, presque la condition préalable au fait de philosopher.[61]

En tournant la page, voici que l'on découvre une photo qui nous met sur un sentier pentu, pris en contre-plongée, menant vers une chapelle ou un monastère à flanc de montagne :

Cette image n'est pas sans rappeler, quelques pages plus tôt, une scène décrite au présent : « Il fait merveilleusement frais et j'attaque le sentier qui monte oblique dans la rocaille vers les hauteurs de Zaroï. Je sais qu'un peu plus loin je trouverai une petite chapelle blanche à l'ombre d'un figuier, en compagnie des cigales. »[62] S'agit-il, alors, d'illustrer cette scène ? Nullement, puisqu'une autre photographie est en regard de ces lignes et que celle-ci apparaît à la fin de la première section, comme pour « clôturer » une première étape de ce qui ressemble fort à une visite… Clôturer ? Il est plutôt question d'ouvrir. En effet, « apparue » à la suite du long cortège des démonstrations bruyantes, entre deux pages blanches, cette photo sans légende (comme toutes les autres, d'ailleurs) semble venir congédier le vacarme, voire le discours lui-même – la réflexion – pour nous inviter à prendre la voie du recueillement.

Au-delà de la forte charge sémiotique que transmettent au lecteur la chapelle (lieu de calme et de recueillement), l'angle de capture (en contre-plongée, ce qui suggère l'élévation spirituelle) et le chemin en pente (indiquant l'effort qu'exige une telle ascèse, voire la « Voie », au sens taoïste[63]), au-delà de ces diverses significations, donc, et par l'endroit qu'elle occupe dans la composition de l'ensemble, cette photo « sonne » comme une halte, un « point de silence » (comme on dirait « un point d'eau ») où le lecteur est invité, sans discours, à revenir à « l'essentiel ».

Ainsi, par ses traits intrinsèques et par sa position, la photographie redonne vie (et figure), dans la trame du tissage du livre, à un art de vivre menacé dont le poète est très soucieux de rappeler l'importance. À ce titre, la photographie aurait une double

fonction, ou effet, dans *Carnet de Patmos*. D'une part, elle aurait le statut d'argument, dans une rhétorique de fondement éthique qui plaide en faveur d'une vie plus harmonieuse et plus respectueuse de l'équilibre écologique (*Carnet de Patmos* est résolument un livre écologique) ; d'autre part, elle se donnerait à « lire » comme une *ponctuation iconographique* dans une composition rythmique et rythmée qui se décline de la manière suivante : image ; blanc ; texte ; blanc ; image ; blanc ; texte, et ainsi de suite. Dans la trame du texte, le son monte à certains moments, le rythme s'accélère (comme s'il mimait le halètement des syntagmes phrastiques accumulés en cascade qui décrivent le bruit), puis, c'est une chapelle, le grain saillant d'une façade ensoleillée qui appelle le toucher, un passage ombragé qui invite à s'abriter du cruel soleil grec, un moine qui se recueille dans le silence des pierres… « Peut-être une faille qu'ouvrait / Dans le flanc rocheux le silence », écrit le poète dans « Monastère »[64].

La photographie serait ici cette « faille », ce *relief* qui indique la nécessaire *dis-continuité* de la matière.

Dans le troisième et dernier volet, nous allons voir, en déplaçant l'objectif vers une photo à la composition sémiotique particulière, comment la photographie est mise à contribution dans la diégèse.

Le travail iconique de la photographie dans « La Gorgone »

Bien que toutes les photos présentes dans *Carnet de Patmos* participent de cet « ordre recréé » par le poète, pouvons-nous dire, certaines d'entre elles indiquent un autre type de « fonctionnement sémiotique », solidaire de la part narrative du *Carnet*. Car il n'est pas seulement question de méditer, dans cet opuscule, mais de raconter (même si la narration y est toujours au service de la « po-éthique » évoquée).

Dans les passages narratifs du *Carnet*, la présence de la photographie peut avoir différents effets, selon ce qu'elle donne à voir et sa position par rapport au texte. Cependant, celle qui figure dans la section intitulée « La Gorgone » nous paraît avoir un caractère iconique que l'auteur, par une sorte de ruse esthétique, aurait mis à profit dans la relation d'une petite histoire curieusement transformée en drame.

L'anecdote racontée dans « La Gorgone » décrit l'assaut que le poète a subi, lui et les siens, de la part de celle qu'il nomma « la Gorgone », une voisine belliqueuse qui, croyant que la bande de terrain séparant sa maison de la sienne lui appartenait, s'est répandu en invectives après que le poète et sa famille ont décidé de la nettoyer. Brusquement surgie dans le « feu du contre-jour », la « bouche grande-ouverte » et la « tête sertie d'une couronne de serpents tortueux, grouillants et sifflants »[65], la voisine est représentée comme le monstre le plus redoutable de la mythologie grecque, Méduse. Il n'en fallait pas davantage pour noyer la scène dans une atmosphère digne d'une tragédie grecque :

> […] À la fois fascinés et stupéfaits, nous faisions effort pour paraître naturels, comme il convient en pareille situation aux futures victimes d'une tragédie antique. En effet, d'une seconde à l'autre nous vîmes s'ouvrir les fenêtres des maisons alentour, et le chœur fit son entrée. C'étaient les femmes de nos amis pêcheurs, maçons, cordonniers du voisinage. Elles

> unissaient leurs voix de tête les plus perçantes pour soutenir l'action des héros : « Tenez bon Yatré ! Courage Yatréïa ! » Quelques instants plus tard j'ai senti des griffes se planter dans mon bras droit, je fis instinctivement un mouvement de recul, mais le chœur est devenu aussitôt menaçant, – non, le héros ne peut pas fléchir.[66]

Deux lignes avant le début de cette scène, on voit une photo représentant un prêtre debout en haut du perron d'un monastère, la main droite appuyée sur un pilier de l'entrée, comme sur un sceptre. Il a les yeux portés vers le ciel, l'air de méditer ou de suivre quelque chose au loin. À l'opposé de ce que suggèrent sa posture imposante et son allure hiératique, son visage, vu de près, paraît doux, sans sévérité.

Cette photo figure donc au milieu du récit, disposée précisément après l'expression « le témoignage de »[67]. Était-ce une façon d'annoncer le combat imminent qui opposera le héros au destin tragique à ce monstre ailé, « jailli dans le soleil couchant »[68] de la mer égéenne ? Plusieurs lectures sont possibles, mais quoi qu'il en soit, il paraît difficile de ne pas voir en ce représentant de l'église – orthodoxe – une figure allégorique de quelque divinité qui aurait accordé ses faveurs au « héros » en le protégeant de la maléfique « Gorgone ». Alors même qu'il est écrasé par sa position de « victime »[69], laquelle est suggérée par la prise en contre-plongée (et par la position, en bas des escaliers, du photographe), le héros est soutenu par les voisines, qui l'incitent à lutter jusqu'au bout.

Tout comme l'auteur-narrateur qui s'interroge à la fin de l'histoire « si c'est à l'intervention de quelque divinité ou aux incantations du chœur [qu'il devait] d'avoir eu la vie sauve »[70], on peut se demander si ce n'est pas l'intervention de la puissance divine (« la main de Dieu ») au milieu du récit, incarnation éventuelle d'Hermès ou d'Athéna, qui aurait armé le héros de vaillance, comme ces divinités de l'Olympe l'avaient fait autrefois pour Persée. De toute évidence, l'insertion de cette photo à cet endroit confère un fort potentiel symbolique à une figure déjà chargée de connotations religieuses.

Mais l'intérêt de ce geste (et de cet assemblage) réside aussi dans le fait de renforcer l'effet du sarcasme qui émaille le récit, par l'entrée sur la scène narrative d'une figure qui représente le Divin. À ce prêtre (qui n'avait rien demandé !), et à cette image plutôt austère, l'auteur fait jouer un rôle dans l'histoire somme toute ordinaire – et parodique – de deux voisins en désaccord, « impliquant » ainsi le prêtre (et la photo) dans une sorte de caricature.

Prenons plus de hauteur et réfléchissons : ne pouvons-nous pas voir là une façon d'inverser les rôles ? Caricaturé, celui

par qui le « secours » est censé venir est-il, alors, encore crédible ? Peut-être est-ce la signification, philosophique, ontologique, du dénouement tout en hypothèses donné par le narrateur dans lequel l'Humain et le Divin s'affrontent : « J'ignore *encore* si c'est à l'intervention de quelque divinité ou aux incantations du chœur que nous devons d'avoir eu la vie sauve. »[71]

Quant à nous, lecteurs-spectateurs de cette parodie très sérieuse, nous ne le saurons jamais, non plus.

D'une « Connaissance de la lumière » à une « Connaissance des "lois éternelles" »

Dans un discours adressé à des centaines de photographes, David DuChemin fait observer qu'avec deux billions de photographies publiés tous les jours sur les réseaux sociaux, « le monde sait déjà à quoi ça ressemble. Il s'est vu de tous les angles. »[72] Loin d'y voir une raison de condamner la photographie, celui qui a écrit *L'Âme d'une image* entend plutôt faire passer un message, à savoir que « l'extraordinaire opportunité offerte aujourd'hui aux photographes n'est pas d'illustrer, mais d'interpréter »[73]. Bien que l'évolution de Lorand Gaspar en tant que photographe ait été discrète (le poète a quand même vingt expositions à son actif à divers endroits du monde[74]), l'auteur de *Mouvementé de mots et de couleurs*[75] fait partie de ces « maîtres de la lumière » qui ont su percer la carapace de l'apparence pour laisser sourdre quelque chose de la *Présence*, d'une force de vie qui nous appelle, comme pour nous dire : « Regarde, la vie est partout, même dans une écaille. » Mais plus que de regarder, il s'agit, en vérité, de *donner à sentir*, à *éprouver* la « puissance de germination »[76] qui meut la matière, ce que le poète avait décrit, à plus d'un endroit, comme « une genèse sans point de départ et sans clôture »[77].

C'est donc à cette expérience que le poète-photographe nous convie, dans *Carnet de Patmos*. Dans le tressage intelligent du texte et des photos, mais aussi des blancs savamment « dosés », c'est une composition, au sens musical, de deux langages qui nous est proposée, donnant à vivre, le temps d'une lecture, l'expérience partagée d'une Grèce immémoriale et d'un art de vivre centré sur « l'essentiel ».

De ce fait, la photographie n'est pas, dans *Carnet de Patmos*, un élément d'illustration. Au-delà de son dire, ce livre est, *hic et nunc*, au moment même où il se déploie, une *variation* sur des thèmes chers au poète – le silence, le Mouvant, la Grèce, etc. – et pas seulement un livre *sur* ces thèmes.

Certes, il existe un *effet d'analogie* entre certaines photographies et certains passages (comme dans l'extrait relatif au « sentier qui monte oblique dans la rocaille »[78] que nous avons commenté), mais cet effet n'est jamais celui d'une *réflexion*, un effet de miroir. Il s'agirait, plutôt, de « miroitement », voire d'un mirage (on dirait que le poète-photographe y veille bien, d'ailleurs…).

Cependant, que font miroiter ces photos ? En relevant la puissance de l'élémentaire, les « dix mille figures »[79] du Mouvant, la photographie, connue pour être l'art de l'instantané par excellence, ne devient-elle pas une *science de l'Éternel* ? des « lois éternelles »[80], comme le dit Gaspar dans un de ses poèmes ?

Dans *La Chambre claire*, Barthes parle de la photographie comme « la répétition inlassable de la contingence »[81] ; « Elle est tout entière lestée de la contingence

dont elle est l'enveloppe transparente et légère »[82], écrit-il. Cela est bien vrai, dans l'absolu. Cependant, dans les photos de Gaspar, qui ont leur esthétique propre et leur propre « vision »[83], cette contingence n'est-elle pas l'autre versant de l'éternité, de l'absolu ? Si les lois techniques de la photographie sont les mêmes, et accessibles à tous, il peut toutefois y avoir autant de Photographies qu'il y a de photographes. Visant l'éternel, l'absolu, celle de Lorand Gaspar est absolument éternelle.

Je remercie M. Georges Monti de m'avoir aimablement accordé la possibilité de reproduire des photos de Carnet de Patmos *(fonds des Éditions Le temps qu'il fait) dans cet article.*

Bibliographie

Livres de L. Gaspar

Gaspar, Lorand, *Le Quatrième État de la matière*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1966.

---, « Présence de René Char », in *Sentes*, frontispice de Claude Ballaré, Tunis, édité par le Service Culturel de l'Ambassade de France en Tunisie, hors-commerce, 1979.

---, *Meltemi* : douze photographies originales de Lorand Gaspar, avec un texte de Jacques Lacarrière, Éditions Garde-vue, Cahier II de la collection « Garde-vue », hors commerce, 1983.

---, *Carnet de Patmos*, avec douze photographies de l'auteur, Cognac, Le temps qu'il fait, 1991.

---, « Promenade chez les Bovidiens », *La Nouvelle Revue Française*, no. 385 (1er fév. 1985), p. 1-27.

---, *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986.

---, « Journal de Patmos », *La Nouvelle Revue Française*, no. 431 (déc. 1988), p. 18-25.

---, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982.

---, *Égée Judée*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993.

---, *Arabie heureuse et autres journaux de voyage*, couverture illustrée d'une photographie de l'auteur, Paris, Deyrolle, 1997.

Gaspar, Lorand et Sacré, James, *Mouvementé de mots et de couleurs*, photographies de Lorand Gaspar et textes de James Sacré, Cognac, Le temps qu'il fait, 2003.

---, *Approche de la parole* suivi d'*Apprentissage*, frontispice par Henri Michaux, Paris, Gallimard, 2004.

---, *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004.

---, *Carnets de Jérusalem*, avec dix-sept photographies de l'auteur, Cognac, Le temps qu'il fait, 1997 ; réédité (dans un format plus petit, sans photographies) : 2009.

Références critiques sur L. Gaspar

Bissay, Marie-Antoinette, Nouaïri, Anis et Née, Patrick, *Lorand Gaspar et la matière-monde*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2015.

Del Fiol, Maxime (ed.), *Nunc*, numéro dirigé par Maxime Del Fiol, avec huit clichés de Lorand Gaspar, no. 17 (nov. 2008), Éditions de Corlevour.

Europe (numéro spécial Lorand Gaspar et les poètes de Roumanie), no. 918 (oct. 2005).

Gourio, Anne et Leclair, Danièle (ed.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017.

Lançon, Daniel (ed.), *Lorand Gaspar*, avec quinze photographies de Lorand Gaspar, Cognac, Le temps qu'il fait, 2004.

---, « La Maison près de la mer », *Nu(e)* (numéro consacré à Lorand Gaspar), no. 17 (2002), p. 143-149.

Montémont, Véronique, « Lorand Gaspar : genèse des *Carnets de Patmos* », http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/lorand-gaspar-genese-des-carnets-de-patmos/

Souki, Jihen, *Lorand Gaspar ou le Chant d'une genèse ininterrompue*, Berlin – Bruxelles – Chennai – Lausanne – New York – Oxford, Peter Lang, 2024.

Références sur la théorie de la photographie

Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, 4, 1964.
---, *La Chambre claire ; Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980.
---,« Le message photographique », in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, t. I, 2002.
DuChemin, David, *L'Âme du photographe*, adapté de l'anglais par Franck Mée, Paris, Éditions Eyrolles, 2019.
---,« The End of What It Looks Like »,https://davidduchemin.com/2016/08/the-end-of-what-it-looks-like/

Philosophie
Bergson, Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 4e édition, 1993.
Spinoza, Baruch, *L'Éthique*, introduction de Rolland Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1954.
Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964.

Sur la Grèce
Barthes, Roland, « En Grèce », in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, t. I, 2002.
Hamilton, Edith, *La Mythologie*, Alleur (Belgique), Marabout, 1997.
Séféris, Georges, *Poèmes (1933-1955)* suivis de *Trois poèmes secrets*, Paris, Gallimard, « Poésie », traductions de Jacques Lacarrière, Egérie Mavraki, Yves Bonnefoy et Lorand Gaspar, Préface d'Yves Bonnefoy, 1980.

Notes

1. Monti, Georges, « La lumière obscure », in *Lorand Gaspar*, sous la direction de Daniel Lançon, avec quinze photographies de Lorand Gaspar, Cognac, Le temps qu'il fait, 2004, p. 161.
2. Barthes, Roland, « Le message photographique », in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, t. I, 2002, p. 1121.
3. Gaspar, Lorand, « Promenade chez les Bovidiens », *La Nouvelle Revue Française*, no. 385 (1er fév. 1985), p. 21. (Réédité dans *Idem*, *Arabie heureuse*, Paris, Deyrolle Éditeur, 1999.)
4. *Ibidem*, p. 22.
5. *Ibidem.*
6. *Ibidem.*
7. *Le Grand Robert de la langue française*, version électronique 2.0, art. « illustrer », 2005.
8. Voir Mallarmé, Stéphane, *Divagations*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1976.
9. On en connaît le détail grâce à l'importante bibliographie établie par Daniel Lançon (avec le concours de L. Gaspar). Voir *Lorand Gaspar*, *op. cit.*, p. 374.
10. Dans Gaspar, Lorand, *Meltemi*, douze photographies originales accompagnées d'un texte de Jacques Lacarrière, Tunis, Éditions Garde-vue, hors commerce, 1983.
11. Voir Renouard, Madeleine, « Repères chronologiques », in *Europe* (numéro spécial Lorand Gaspar), no. 918 (oct. 2005), p. 238.
12. Monti, « La lumière obscure », in *Lorand Gaspar*, *op.cit.*, p. 159.
13. *Ibidem*, p. 160.
14. *Ibidem*, p. 159.
15. Voir DuChemin, David, *L'Âme du photographe*, adapté de l'anglais par Franck Mée, Paris, Éditions Eyrolles, 2019, p. 42.
16. *Ibidem*, p. 6.
17. « The visual language ». *Idem*, « The End of What It Looks Like », https://davidduchemin.com/2016/08/the-end-of-what-it-looks-like/
18. À ce propos nous invitons le lecteur à voir l'album intitulé « Désert », dont Danièle Leclair avait montré quelques pages et une planche contact dans une présentation précieuse des archives

photographiques du poète. Leclair, Danièle, « Les archives photographiques de Lorand Gaspar », in *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, sous la direction d'Anne Gourio et Danièle Leclair, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, p. 341.

19. Le fait d'effectuer des tirages en couleurs correspond, à notre avis, à une étape tardive de l'expérience photographique de Gaspar (fin des années 1980), et serait imposée, ce nous semble, par la nature du « sujet », à savoir le Yémen et l'Inde (du Sud), dans lesquels les paysages naturels et humains se caractérisent, comme on le sait, par une très riche palette de couleurs que le photographe aurait eu à cœur de préserver et de « transmettre ». Tel n'est pas le cas du paysage grec, et, *a fortiori*, de celui de Patmos. On se rappelle, dans ce sens, un passage de R. Barthes rapportant ses impressions sur les îles grecques en été : « La terre est si violente, les volumes, et non à proprement parler les couleurs, la substance de l'air, et non son éclat, emplissent tellement le regard qu'on ne s'aperçoit pas facilement que la Grèce est desséchée. » R. Barthes, « En Grèce », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 72.

20. Gaspar, Lorand, *Le Quatrième État de la matière*, in *Sol absolu et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 38.

21. Gaspar, Lorand, *Le Quatrième État de la matière*, Paris, Flammarion, 1966, p. 7. Ce titre est conservé dans la version conséquente, pourtant modifiée, publiée dans *Sol absolu et autres textes*. Voir *Sol absolu et autres textes*, *op. cit.*, p. 35.

22. *Idem*, *Le Quatrième État de la matière*, in *Sol absolu et autres textes*, *op. cit.*, p. 38.

23. *Ibidem*

24. À cette notion, que nous estimons être le substrat conceptuel de l'œuvre de Gaspar et le cœur de son entreprise poétique, nous avons consacré une étude approfondie. Voir Souki, Jihen, *Lorand Gaspar ou le Chant d'une genèse ininterrompue*, Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York - Oxford, Peter Lang, 2024.

25. Voir, par exemple, *Égée Judée*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 90.

26. Lorand Gaspar insiste beaucoup sur l'importance de ce qu'il appelle « l'œil-cerveau » dans la vue. Voir, notamment, Gaspar, Lorand, « Voir », in *Nunc*, numéro dirigé par Maxime Del Fiol, avec huit clichés de Lorand Gaspar, no. 17 (nov. 2008), Éditions de Corlevour, p. 42.

27. *Idem*, *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 48.

28. *Ibidem.*

29. *Ibidem.*

30. Gaspar, Lorand, « Présence de René Char », in *Sentes*, frontispice de Claude Ballaré, Tunis, édité par le Service Culturel de l'Ambassade de France en Tunisie, hors-commerce, 1979, p. 78.

31. Voir *Idem*, *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 51.

32. Voir *Ibidem*, p. 7.

33. Voir *Ibidem*, p. 51.

34. Voir *Ibidem*, p. 7.

35. *Ibidem*, p. 7.

36. Nous empruntons ce mot à Bergson, pour désigner, dans l'univers de Gaspar, tout ce qui est et qui participe du mouvement perpétuel de la vie. Voir Bergson, Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 4e édition, 1993.

37. Gaspar, *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 48.

38. *Ibidem.*

39. *Cf.* Spinoza, Baruch, *L'Éthique*, introduction de Rolland Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1954, p. 131.

40. C'est en cela que nous voyons qu'une théorie de la photographie de Gaspar est, comme l'avait dit Merleau-Ponty à propos de la peinture, une *métaphysique*. « Toute théorie de la peinture est une métaphysique ». Voir Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, p. 42.

41. *Cf.* Bissay, Marie-Antoinette, Nouaïri, Anis et Née, Patrick, *Lorand Gaspar et la matière-monde*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2015.

42. Gaspar, *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 37.

43. Voir *Ibidem*, p. 25 et les suivantes.
44. Nous ferons remarquer que cette expression figure dans les archives de l'œuvre, où elle aurait été le titre premier de *Corps corrosifs*. Voir fonds Lorand Gaspar, IMEC (GPR 1.6).
45. Gaspar, *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 37. Nous soulignons. L'italique est de l'auteur.
46. Auquel nous avons contribué par une étude sur les manuscrits de « Clinique ». Voir *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, *op. cit*.
47. Montémont, Véronique, « Lorand Gaspar : genèse des *Carnets de Patmos* », http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/lorand-gaspar-genese-des-carnets-de-patmos/
48. Expression que nous empruntons, bien entendu, à R. Barthes. Voir Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, 4, 1964.
49. Gaspar, *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 21 et 47.
50. *Ibidem*, p. 15.
51. *Ibidem.*
52. *Ibidem*, p. 46.
53. *Ibidem*, p. 15.
54. Comme le note Daniel Lançon dans un bel article sur le séjour en mer Égée du poète, Patmos est déjà, par sa seule position géographique, une « surface de contacts entre monde méditerranéen et Proche-Orient ». Voir Lançon, Daniel, « La Maison près de la mer », *Nu(e)* (numéro consacré à Lorand Gaspar), no. 17 (2002), p. 143-149, p. 1.
55. Gaspar, *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 46.
56. *Idem*, « La maison près de la mer I », *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004, p. 62.
57. *Idem*, *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 33.
58. *Ibidem*, p. 21.
59. *Ibidem.*
60. *Ibidem.*
61. *Ibidem.*
62. *Ibidem*, p. 16.
63. Il en est question dans *Carnet de Patmos*. Voir *Ibidem*, p. 30.
64. Il s'agit du monastère « de la Panaghia Khoroviotissa » fondé à Amorgos en 1088, et la photo que nous commentions en est une prise. Voir Gaspar, *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 205-209.
65. Gaspar, *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 59 pour les trois citations.
66. *Ibidem.*
67. Voir *Ibidem*, p. 56.
68. *Ibidem* p. 59.
69. *Ibidem.*
70. *Ibidem*, p. 60.
71. *Ibidem.* Nous soulignons.
72. DuChemin, « The End of What It Looks Like », art. cité.
73. *Ibidem.*
74. On le sait grâce à la biographie fouillée établie par M. Renouard, « Repères chronologiques », cité.
75. Gaspar, Lorand et Sacré, James, *Mouvementé de mots et de couleurs*, photographies de Lorand Gaspar et textes de James Sacré, Cognac, Le temps qu'il fait, 2003.
76. Gaspar, *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 49.
77. Gaspar, Lorand, « Feuilles d'hôpital », in *Lorand Gaspar*, *op. cit.*, p. 128.
78. *Idem*, *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 16.
79. Gaspar, Lorand, *Approche de la parole* suivi d'*Apprentissage*, frontispice par Henri Michaux, Paris, Gallimard, 2004, p. 286.
80. *Idem*, *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 124.
81. Barthes, Roland, *La Chambre claire ; Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980, p. 17.
82. *Ibidem*, p. 16.
83. Ici nous faisons allusion au terme employé par David DuChemin. *L'Âme du photographe*, *op. cit*.