Sarra Ladjimi Malouche

Lorand Gaspar : pratique et poétique de la photographie

Lorand Gaspar :
Practice and Poetics of Photography
Abstract: In the framework of this study we will show how and in what way writing and photography are in perpetual interaction. The photography in Lorand Gaspar's work is polymorphic: it is picture, an object, a writing process and refers to a poetic of the photographic act. We will place ourselves in an intermedial perspective and will consider the photography as a device combining photography and literature. The focuses, the enlargements and the framing points will participate of the desire for immersion in landscapes and places the poet within the observed space which he absorbs. The photographic act combines urgency, brevity, instantaneity, availability and constitutes an exercice of attention fueled through the eyes of the poet surgeon. The practice of the photography is far from a simple visual transposition and embodies an intimate connection of alive.
Keywords: Photography; Writing; Intermediality; Picture; Body; Trace.

Sarra Ladjimi Malouche
Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de l'Université de Manouba, (FLAHM) Tunis, Tunisie
saramalo@planet.tn

DOI: 10.24193/cechinox.2025.48.15

La photographie est pour Lorand Gaspar une véritable passion qu'il pratique dès l'âge de ses douze ans.[1] Prises lors de ses nombreux voyages et séjours, les photographies du poète-chirurgien ont fait l'objet de nombreuses expositions à travers le monde, certaines ont donné lieu à des publications et Lorand Gaspar est consacré photographe par les rencontres de Arles, référence en la matière. L'activité de photographe a donné lieu à deux collaborations, l'une avec James Sacré avec qui il signe *Mouvementé de mots et de couleurs*[2], l'autre avec Koichiro Kurita, pour l'exposition *hydrosphère*, dont le titre final, *Le mouvement du monde* [3] laisse deviner l'influence de la sensibilité gasparienne. Les deux pratiques artistiques, écriture et photographie font du livre « non pas un recueil de photos », mais « un véritable espace de création qui permet l'élaboration d'une œuvre spécifique.[4] Quand il est réussi un tel livre est une œuvre d'art ».[5]

Dans le cadre de notre intervention, nous adopterons une approche intermédiale pour montrer en quoi et comment, les deux formes d'expressions, écriture et photographie sont en perpétuelle interaction. Prismatique, la photographie est à la fois objet, image photographique, *picture* (la langue anglaise permet de faire

la distinction), image comme *cosa mentale*, mais aussi pratique qui semble soustendre, infléchir et façonner l'écriture, surtout lorsque celle-ci fait la part belle à la chose vue. Dimension complexe, le photographique apparaît comme un *exercice d'attention*, alimenté par le regard du chirurgien-poète, et permettant une appréhension singulière du monde. Si la photographie réactive l'image de l'empreinte, elle est loin d'être une simple transposition objective, et se présente surtout en termes de processus dynamique qui donne lieu à une connivence du vivant. Notre analyse prendra en compte essentiellement les *Carnets de Jérusalem*[6], qui comportent des photographies et les *Feuilles d'observation*[7] travaillées par l'imaginaire de la prise photographique. Nous nous autoriserons des incursions dans les autres œuvres au besoin.

Place et fonctions de la photographie

Les *Carnets de Jérusalem* comportent dix-sept photos articulées autour de trois grandes thématiques : la ville de Jérusalem et ses alentours, les paysages du Néguev, des portraits, la terre du désert et surtout la lumière, qui est au cœur de la poétique iconographique de Lorand Gaspar, renouant avec l'étymologie même du mot *photographie*, à savoir, écriture de la lumièr*e*. Les photographies ne comportent pas de légendes. Lieux et dates ne sont pas mentionnés et nous n'avons pas de précisions quant aux circonstances des prises. N'étant jamais la simple illustration du texte, la photographie n'a donc pas une fonction ancillaire. Figurant dans un modèle contrapuntique qui oscille entre le discursif et le visuel, les photographies confèrent un rythme particulier à la lecture qui accède à un dehors, elles sont une fenêtre ouverte sur les paysages rencontrés. Les textes des carnets, surtout dans les premières parties de l'ouvrage sont truffés de connaissances historiques, les images apportent une respiration qui n'est pas sans rappeler la structure bipartite de *Sol absolu*[8] où les textes de facture scientifique s'alternent avec des poèmes en italique. Les photographies font aussi écho aux jeux typographiques de ce même recueil, où les espaces blancs aèrent l'écriture grâce aux effets de la dimension plastique. La photographie, telle que la pratique Lorand Gaspar, est essentiellement en noir et blanc. Ce choix permet de jouer avec les contrastes entre ombre et lumière, sculpter les volumes, valoriser les contours. Les photographies qui ont fait l'objet d'exposition sont remarquables, elles restituent *la splendeur du visible*[9].

Comment qualifier les *Carnets de Jérusalem* ? Ce ne sont pas des journaux de voyage, ce ne sont pas non plus des journaux ou carnets intimes où sont consignées les notes au jour le jour, (même si certains fragments sont introduits par des mentions de dates et de lieux), nous pouvons les qualifier comme des *carnets de séjour*. Ce terme est souvent employé par Lorand Gaspar lui-même pour qualifier la période passée au Proche-Orient où il a exercé son métier de médecin chirurgien pendant seize ans de 1954 à 1970. Les carnets sont de facture hétéroclite et présentent un large dispositif polyphonique où les différentes voix, celles du passé et celles qui sont contemporaines au séjour de Gaspar convoquent des domaines divers : l'histoire, la géographie, la philologie, la littérature, toutes ayant comme point commun le désir de connaissance, d'exploration des lieux du Proche-Orient, en particulier Jérusalem. La photographie entre

en interaction avec ces témoignages, et par sa seule présence confirme l'importance et l'unicité de l'expérience visuelle, puisqu'elle scelle en un instant une rencontre, hic et nunc. Rappelons que l'image photographique repose sur une technique de reproduction chimique (production d'images par la voie de la lumière). « La lumière laisse des traces sur un support photochimique, le négatif, à partir duquel on peut développer la photo proprement dite. La grande révolution accomplie par la photographie est que, en elle, le réel se livre immédiatement : ce que l'on voit sur le tirage photographique a réellement eu lieu. Désormais, l'image est capable de capter et fixer l'événement ».[10]

La photographie figure dès le frontispice des carnets. L'emplacement est significatif, il permet de nouer un pacte de lecture, la couverture étant le seuil par lequel on établit un premier contact avec l'ouvrage. Choisir une photographie, signifie d'emblée, placer le texte dans un dialogue avec le réel, l'inscrire dans le réel. C'est là, une première fonction de la photographie chez Gaspar : elle a un rôle d'authentification, elle stipule une fonction d'attestation identifiant l'ancrage qui la sous-tend. En analysant le photographique, Pierre Schaeffer[11] nomme *signe d'existence* la prévalence de la fonction indicielle qui « réduit l'écart entre le signe et l'objet »[12]. Philippe Ortel insiste sur le fait que la photographie négocie un autre rapport avec la dimension référentielle, que l'image peinte par exemple, et sa mise en forme textuelle induit des effets de réel. Cet aspect est aussi corroboré par la nature des carnets. Faits de fragments disparates ils ont en commun le souci de cheviller l'écriture au vécu, à l'expérience du lieu, en l'occurrence Jérusalem, et Tunis pour les *Feuilles d'observation*.

Cette fonction indicielle de la photographie peut être redoublée par la fonction iconique, lorsque l'image photographique est mentionnée dans le texte ou convoquée (une photographie in absentia) pour être confrontée à la réalité. Dans la section "Azrak et les châteaux de l'est jordanien" des Carnets, mais c'est également le cas dans *Arabie heureuse*,[13] la photographie est à la fois représentation d'un art rupestre, et confirmation de la découverte des fresques pariétales sur le lieu :

> Pas de doute, j'étais à Qasr Amra, le mieux conservé des trois comme j'ai pu le constater plus tard. J'en reconnaissais l'architecture grâce aux dessins et photographies vus dans les livres : trois salles centrales successives, voûtées en berceau, flanquées de pièces latérales se terminant par une abside surmontée d'une demi-coupole.

Preuve de la présence du poète sur les lieux, la photographie témoigne d'une expérience directe et immédiate qui interagit aussi avec le désir de connaissance du lieu. Témoin, au sens polysémique du terme, l'image photographique certifie l'expérience du poète-noteur-photographe devenu maillon d'une chaîne d'explorateurs curieux des premiers signes gravés dans la matière.

L'expérience des lieux, qu'attestent les photographies des carnets, est également relayée par des micro-récits présentés comme des *morceaux de vie* où le photographique s'inscrit dans le style adopté :

> La bibliothèque brûle. En sortant de notre cage étroite de l'angoisse extrême cela a quelque chose de

> joyeux. Dehors, des salves d'armes automatiques. Jonché de débris de verre, d'objets plus ou moins défigurés, lits, tables, armoires, dépouillés, béants, c'est un appartement qui me rappelle ceux, innombrables, entrevus naguère dans ma traversée d'une Europe en guerre, déménagés en hâte, abandonnés, livrés au pillage.[14]

La mémoire visuelle restitue un enregistrement que nous pourrions qualifier de photographique : quelques éléments significatifs, métonymies du saccage, restituent le contexte de guerre. Le visuel est *re-fabriqué* par le texte et le lecteur prend le relais dans cette opération de reconstitution. La mémoire fonctionne par *flashback*, souvenirs et impressions qui refont surface : « je suis envahi par des images d'horreur d'il y a plus de vingt ans qui se bousculent dans la mémoire sans que je puisse leur opposer aucune censure ».[15] La facture fragmentaire de ces micro-récits est à mettre en interaction avec la photographie dans la mesure où cette dernière peut être rapprochée du fragment par sa nature instantanée qui en fait un prélèvement, une coupe, dans le flux temporel.

Dans l'extrait cité ci-dessus, le dispositif photographique transparaît également à travers la mise en perspective de l'espace clos, fermé, obscur et la libération, engendrant l'aspiration du regard saisi par *l'irradiance*, terme plutôt rare, désignant le mouvement continu de la lumière dans un espace précis, et qui appartient au champ lexical du photographique.

En outre, cette mémoire photographique à connotation éidétique (il s'agit de la capacité à se remémorer des images, sons ou objets avec une grande précision sensorielle) résonne avec la théorie des engrammes que l'écriture des fragments réactive. « L'engramme est la trace, empreinte laissée dans le cerveau par un évènement passé et susceptible de reviviscence ».[16] Les engrammes impliquent que toute sensation euphorique ou dysphorique se grave dans le corps par impression, ce qui n'est pas sans rappeler le processus du dispositif photographique : « Les lieux où nous avons vécu assez longtemps restent gravés dans notre corps : enchaînements d'images de choses qui nous servaient de repères dans le réseau de nos mouvements quotidiens, d'autres auxquelles nous attache un sentiment conscient ou inconscient ».[17]

Les micro-récits de facture autobiographique, apparaissent très tard dans les carnets (le premier survient à la page cinquante-trois), ils sont plus nombreux vers la fin de l'ouvrage et sont introduits par des titres : "Guerre des six jours", "Dernières années" ainsi que par des indications temporelles : "Nuit du 5 au 6 juin 1967", "Mercredi matin", "Jeudi 8 juin". La récurrence et l'intensification de ces fragments semblent marquer la précipitation du départ et la fin du séjour au Proche-Orient.

Ces témoignages s'inscrivent dans un dispositif citationnel hétérogène où se côtoient l'histoire, la géographie, la philologie et la littérature, par la mention d'écrivains pour qui le voyage en Orient a nourri l'œuvre. Sont ainsi cités Flaubert, (Rappelons que Flaubert avait accompagné Du Camp lors des premières expéditions au Maghreb et au Proche-Orient, voyages qui ont donné lieu aux premiers livres illustrés de photographies). Auteur de *Itinéraire de Paris à Jérusalem*[18], Chateaubriand est lui aussi cité. Précisons que les écrits convoqués sont des extraits de correspondances,

(les lettres de Flaubert à sa mère et à Louise collet), des fragments de journaux et de carnets, écrits donc, qui ne relèvent pas d'œuvres littéraires achevées, mais qui se situent dans une catégorie de textes hybrides, fait d'éléments hétéroclites où prime l'idée de la non fiction, rejoignant ainsi le caractère indiciel de la photographie analysé plus haut.

L'indicialité de la photographie est à mettre en relation avec son caractère direct, transparent dans son rapport au réel et répond, paradoxalement, à un désir d'absence de médiation : « Sur ces terres nues, j'aurais voulu aller corps-à-corps, esprit à esprit, présence concrète à présence concrète, sans ces intermédiaires que son métaphores et symboles (…) ».[19]

L'inscription dans le réel que permet la photographie est un aspect évoqué par Lorand Gaspar lui-même dans "Note sur la photographie".[20] Dans ce texte, l'auteur retrace de manière synthétique la naissance et l'histoire de la photographie, de la plaque aux sels d'argent à l'héliographe jusqu'à l'avènement du Kodak, polaroïd. Sur un ton amusé il rappelle la connotation magique liée à l'opération photographique, sa diffusion massive, et l'objet de convoitise qu'elle devient dans une société où la consommation est religion, pour filer la métaphore gasprienne. « La photographie nous rappelle que le monde existe », affirme Lorand Gaspar, il évoque ensuite son caractère « instantané, fragile, indivisible » et souligne le fait que la « photographie permet de voir et de donner à voir, et il ajoute, non simplement regarder ».[21] Le terme *voir*, est récurrent dans les carnets et surligné par l'italique dans *Feuilles d'observation* : « La lumière sur l'esplanade du temple ! Toujours aussi stupéfait de voir ».[22] La modalité exclamative et le choix du terme *stupéfait*, restituent l'intense émotion, l'italique confère une dimension supplémentaire, un champ interprétatif élargi qui dans le contexte des notes rappelle que *voir* est inhérent à l'acte photographique lui-même.

Cette modalité esthésique qui est au cœur du dispositif photographique modélise l'écriture des notes et fragments à travers ce que nous pouvons appeler *la monstration*[23].

L'écriture de la monstration

Il est essentiel de rappeler que dans le dispositif photographique, Lorand Gaspar est *l'opérateur*, terme technique qui désigne le photographe selon la terminologie de Philippe Ortel[24]. En maniant l'appareil photographique c'est alors tout un champ perceptif visuel qui s'active. Les *Carnets de Jérusalem* donnent en effet l'impression que le texte est simultanément écrit à la perception et ce, dès l'incipit :

> Ayant traversé le wâdi Djose j'arrive avec les premiers rayons du soleil dans les collines nues, à l'est, derrière le jardin. Il me faut contourner l'enclave de l'ancienne Université hébraïque, pour atteindre une ensellure dans la chaîne judéenne aux reliefs si caractéristiques du séonien, longuement travaillés par l'érosion. En contre bas, sur un premier palier du versant est : le village d'Issaouia ; il ne se distingue des courbures minérales que par les angles et les arêtes des maisons. Sous mes pieds c'est la descente fuguée des creux et des bosses de l'onde calcaire vers la large et profonde entaille ouverte par un de

> ces remaniements d'écorce auxquels il est préférable de ne pas assister. De l'autre côté de la faille, les montagnes forment un vaste entablement violet sombre, de matière incertaine, où apparaît peu à peu tout un appareil de contreforts coniques juxtaposés. (…)

Ce passage constitue un exemple de ce que nous pouvons appeler la dimension de la déixis, particulièrement présente dans les carnets. « La déixis est à la fois une situation, c'est-à-dire un ensemble de circonstances et un geste, celui de la monstration ».[25] À travers la situation énonciative, le narrateur décrit et commente ce qu'il a sous les yeux. Le *je* désigne le point origine d'une vue particularisante, et fouillée. Les termes *angles*, *arêtes*, *courbures*, *appareils de contreforts coniques juxtaposés* et la mention de la couleur *violet sombre*, restituent le regard photographique sensible aux dimensions plastiques et aux formes géométriques. Les emprunts à l'architecture, aux sciences du vivant, et à la médecine, donnent à voir un visible sous-tendu par un regard informé capable de restituer les composantes géologiques de la surface terrestre (*relief*, *séoniens*, *chaîne judéenne, bosses de l'onde calcaire*, *remaniements d'écorce*). La focalisation sur les structures et mouvements de la terre, transfigure celle-ci en une composition architecturale. La récurrence des déictiques spatiaux et le choix du présent ancrent le texte dans la sphère du discours. La déixis renvoie à ce que voit l'auteur au moment de l'écriture et à l'image mentale, créant une fusion entre l'acte de décrire et l'acte de voir, et nous pouvons ajouter avec l'acte de lire, puisque l'image mentale devient aussi celle du lecteur. Anne Reverseau définit cette dimension comme un *horizon déictique*[26] donnant « l'impression que le texte est écrit simultanément à la perception et qu'il est lui-même perception ».[27] Cette dimension sous-tend également l'écriture des fragments et notes *Feuilles d'observation* :

> Cinq heures du matin. Du côté de Aïsaouié une première traînée de ce vert qu'on voit au centre d'une flamme très intense. Puis très vite comme un vent qui se lève ou une eau qui révèle la présence de ces choses nues sur la plaque grise.
> Derrière le muret de pierres sèches le Ouadi Djose est bourré de coton.
> Les rares herbes brillent de gouttelettes qui fusent et grésillent dans l'œil,
> La chatte fait ses griffes sur les mailles invisibles.
> Des nuées de moineaux s'abattent sur le crottin d'âne dispersé dans le sentier.
> Peu à peu le contre-jour érode les contours.
> Un figuier, aussi nu que les collines, laisse passer par endroits les dards d'une eau verte.[28]

La comparaison instaure d'emblée au sein du texte la présence du dispositif photographique à travers l'évocation du processus de révélation. La mention de *la plaque grise* semble être une allusion au bitume de Judée, substance dont le rôle a été essentiel dans la découverte de l'héliographie, l'antécédent de la photographie. De plus, la mention du contre-jour qui érode les contours, permet de deviner la position du photographe face au soleil. La description du figuier évoque un regard cherchant à cadrer les jeux d'entretissages

des branches et les effets de couleurs générés par l'avènement de l'aube. Mais c'est surtout l'attraction lumière/œil qui rappelle le processus même de l'opération photographique : le verbe *fusent* renvoie à une manifestation soudaine et éclatante et restitue l'émission des photons impressionnant la rétine. Tout est susceptible de déclencher une prise de vue comme en témoigne la disparité des éléments du quotidien, rappelant un attrait aussi bien pour l'immensité que pour l'infime. Le style est celui de la notation : les phrases brèves, juxtaposées comme des constats, soulignées par les espaces blancs et les retours à ligne, fonctionnent comme des instantanés qui se succèdent. Les déictiques spatiaux et temporels, les démonstratifs, la mention des changements atmosphériques et temporels au cours de l'écriture, *puis très vite*, *peu à peu* donnent l'impression que la scène se passe sous les yeux. La mention de la couleur verte au début et à la clausule encadre le fragment qui, comme une prise photographique, a sa propre unité. L'acuité de l'instant est évoquée par le terme *dard* évoquant ce qui pointe, marquant ainsi l'intensité d'un moment prégnant. Ce sont les éléments eau et lumière qui jouent le rôle de bain révélateur, c'est le vivant qui se manifeste au regard.

Démonstratif et présentatif réduisent la distance entre l'œil et ce qui est vu, mettant ainsi en avant l'acte même de regarder qui devient présentation, pur geste de monstration : « Ceci que voici/ Abrupte et sans voiles dans l'enclos du regard ».[29]

L'image de l'enclos rappelle que le regard est une découpe qui saisit les choses dans leur nudité, *abruptes et sans voiles*. Nous pourrions appeler *notes ou fragment du regard*, ce type d'écriture fréquente dans les carnets. Parfois ce sont les adverbes comme *là* ou *ici* qui répercutent la saisie : « Qu'ici nous parlent l'eau et la pierre »[30], « Rester là »[31], « ici et là au gré des fonds tu vois »[32], « Alors le seul silence d'être là »[33], « brouillant là, éclairant ici »[34], « Ici. Creusant ces corps[35] (…), Être ici./ Adhérence rocheuse, limée par les vagues »[36], ou encore : « Ici, dans cet état fait/ de souplesse et d'agrément »[37], « Ici cet angle, ce chez-nous, défriché dans l'incurable/ infini »[38], « Ici/toute la terre/ se repose de sa fécondité ».[39] Les termes *ici* et *là* à forte valeur indexicale renvoient au lieu de l'énonciation et contribuent à renforcer la dimension présentative.

Cette imbrication de l'écriture et du photographique transparaît également dans un passage des *Carnets de Patmos* où se développe le processus d'une image latente :

> 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 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.[40]

Les différents moments du dispositif photographique semblent se confondre avec le passage de l'obscurité à l'aube mais aussi avec toute une activité du corps-œil-cerveau-rétine comme le montre la présence du possessif *ma chambre noire* dont l'italique surligne et dédouble le sens. Les termes *bain*, *chimie*, *grain*, *division corpusculaire*, *choses minuscules* évoquent le procédé chimique des sels d'argents, l'usage du révélateur et enfin le développement de la photographie, (corroboré par le verbe *développe*) – « une seule vitre qui s'embrase » – réunissant à la fois la vue, le processus de développement – révélation, l'avènement de l'aube qui se lève et l'écriture qui les confond en une seule image, une seule vision.

Le cosmos est souvent évoqué en termes photographiques : « des tonnes de lumière indivise, comme un bain primordial où se développe la partition du monde sensible »[41] parfois ce sont les « cuves du soir »[42] qui suggèrent à la fois, l'opération photographique et la transformation des paysages. Le vivant se fait lui aussi photographe, réactivant la dénomination originelle de la photographie, *the pencil of nature*.

Jouant sur la simultanéité entre vue, prise photographique et écriture, la dimension du voir est un « exercice d'attention extrême » où l'œil est sensible à ce qui germe, aux mouvements infimes qui se rendent perceptibles à travers des « vigilances microscopiques »[43], « l'œuvrement cellulaire »[44], « remuements minuscules entre l'informe et la lumière »[45], en somme, tout le travail de la lumière et des photons captés par l'objectif et imprimés dans la chambre noire qu'est la rétine. L'appareil photographique est aussi relayé par d'autres dispositifs optiques que sont les loupes, lentilles, microscope, amplifiant le voir et démultipliant les effets zoom et de rapprochements. La culture scientifique interfère avec la complexité de cette dimension et rappelons que dès son apparition, la photographie a joué un rôle déterminant dans la recherche et l'investigation dans le domaine de de la médecine (dans l'étude de certaines maladies par exemple). La culture scientifique inspire les métaphores de l'appareil photographique qualifié de *prothèse*[46] par Lorand Gaspar, capteur ultra-sensible permettant également aux autres modalités sensorielles de se greffer sur la vue, comme le montrent les nombreuses synesthésies, récurrentes dans les carnets. La métaphore de la prothèse, confère à l'appareil photographique la fonction d'un organe qui serait dans prolongement du système oculaire dont le médecin-poète a une fine connaissance, tant sur le plan physiologique que sur celui du fonctionnement de la vue, ce « prisme-rétine-cerveau-lumière ».[47] Car la vue, et par conséquent la prise photographique, n'est jamais simple enregistrement, comme l'explique Lorand Gaspar :

> C'est que notre regard est inséparable de tout ce que nous sommes, de tout ce que nous avons vécu, de tout ce que nous sommes capables, dans cet instant de percevoir, comme il est inséparable de notre essence, de notre composition, de l'orientation de notre désir. Et ce que certains amoureux de la photographie essaient

> désespérément de saisir, c'est leur « vision » éveillée par une rencontre, c'est une force d'exister en eux et dans les choses, dans les autres.[48]

Photographier : traces, empreintes, imbrication

L'expression employée par Gaspar *les amoureux de la photographie*, dont visiblement il fait partie, rappelle que dans la littérature, l'histoire et la critique relatives à ce médium, la prise photographique est souvent mise en perspective avec la relation amoureuse, sensuelle ou érotique avec l'autre. Le désir de photographie chez Gaspar est souvent provoqué par une intense émotion, et nombreuses sont les notes qui restituent un regard transporté par la beauté d'un paysage, d'un élément, ou saisi par la joie à la vue des amandiers : comme ces « minces pellicules donnent corps à la lumière ! ».[49] Dans un article intitulé « Pas si drôle »[50], Sarah Clair, pseudonyme de Jacqueline Daoud, épouse de Gaspar, évoque les comportements de Gaspar photographe et rappelle les arrêt brusques en voiture, à flanc de montagne pour photographier « le détail que son radar personnel lui a mystérieusement bipé » et elle reprend l'expression souvent réitérée par Gaspar « Que c'est beau, Que c'est beau ! ». Étant dans le prolongement du corps et de l'œil, l'appareil photographique permet une connivence intime. La vue se fait alors *haptique* ,[51] elle se mue en toucher du monde que l'on peut effleurer ou caresser jusqu'à en éprouver la chaleur[52] ou l'ardeur[53]. Point de contact entre l'homme et la terre, l'œil est souvent chargé d'émotions sensuelles. En présentant les photos de Lorand Gaspar, Bruno Grégoire évoque la « sensualité d'un frisson qu'éveillent les mouvement de rides au creux des dunes »[54], ou celle des « courbes creusant les flancs moutonnants d'une montagne ».[55] Les carnets évoquent la première rencontre du poète avec la terre du Proche-Orient en ces termes : « j'étais subjugué par la présence si concrète, comme instantanément révélée par la houle de ces montagnes désertes, de la puissance nue de l'étendue. Je la retrouvai partout et en toute chose ».[56] En établissant un parallèle avec le comportement amoureux, Serge Tisseron, analyse l'acte photographique comme désir de trace :

> (il) atteste le désir qu'a eu celui qui l'a laissée de réaliser une *inscription*. Ce désir est celui de rester éternellement présent dans l'objet sur le modèle de ce qu'on ressent – ou de ce qu'on a ressenti- de la présence de l'objet en soi. L'émotion amoureuse, par le sentiment très vif d'être marqué à vie par la présence de l'objet en soi, est un puissant moteur à la fabrication de traces (…).[57]

Il ajoute :

> Toute émotion esthétique fonctionne de la même façon en induisant le désir d'inscrire dans une trace définitive le lien intense qui a uni le sujet à l'objet de son émotion. Cette trace est destinée à attester que cette union a bien existé et à en immortaliser en quelque sorte le moment dans une forme matérielle. (…) Toute trace atteste à la fois la possibilité pour le sujet de contenir l'objet de son émotion et le sentiment très vif d'être contenu dans l'objet qui a accompagné cette émotion.[58]

De plus, c'est toute une atmosphère qui éveille le désir de photographier :

dépouillement, nudité, bruissements, grésillement, instants de fermentation visuelle, que réactivent les nombreuses synesthésies des fragments poétiques. Même si l'œil de l'appareil photographique reproduit l'activité de l'œil humain, entre l'opérateur, le photographe observateur et le réel photographié se met en place une dimension perceptive où tous les sens sont aiguisés. La prise photographique peut devenir une expérience sensorielle complexe où le regard active les autres modes du sensible, ceux du contact, des volumes, de la profondeur, du mouvement.

La pratique de la photographie donne à voir l'immersion au monde. Par la prise, le photographe se donne à voir en train de voir, percevoir, regarder. Les photos en plongée ou en contre- plongée par exemple, permettent de situer les mouvements du corps, qui se rapproche, contourne, découvre, s'agenouille, escalade, se penche. C'est toujours un point de vue que nous découvrons et que développe la note poétique. La photographie, surtout lorsqu'elle est une pratique imbriquée à l'écriture des notes devient « appropriation du monde »[59], élaboration au sens physiologique du terme, désir d'inclusion réciproque.

Les photographies des visages sont aussi parlantes : les regards, les sourires des personnes photographiées sont souvent sous-tendus par un échange, une émotion, parfois une interrogation, une rencontre entre photographié et photographiant que le *regardeur* peut deviner.

Parler de traces pour des photographies c'est aussi reconnaître la signature, le style du photographe. Les photos de Gaspar surtout celles qui ont fait l'objet d'expositions sont remarquables et reconnaissables : le regard est happé par la dynamique obscurité/lumière qui est au cœur de l'exploration iconographique, mais aussi par le déploiement de l'immensité des espaces. Les prises rendent sensible le désir de sculpter les volumes, particulièrement dans les *Carnets de Patmos* où l'on perçoit « la blancheur neigeuse et cubiste »[60], et où le monastère du village de Khora se fait « bloc de granit dénudé ».[61] Le photographique est restitué par un jeux d'encadrements où l'objectif épouse les délimitations d'une fenêtre ouverte sur les profils de deux enfants attentifs. L'objectif suit souvent les traces de formes ondulatoires provoquées par le vent sur le sable restituant le mouvement du monde. Les sites archéologiques ou monuments sont animés par le passage d'une figure humaine dont les vêtements créent un effet de bougé. Les enfilades de colonnes, ou la succession de coupoles, créent un rythme et donnent de la profondeur au champ de vision. L'effet de mouvement est également recréé par les personnes photographiées en train de marcher, ou effectuant un geste de la main qui semble être une invite, ou en train de poser une pierre pour la construction d'un édifice.

Certaines photographies sont particulièrement révélatrices de l'empreinte gasparienne : ce sont celles qui montrent la sensibilité aux reliefs des roches, des écorces créant des effets d'analogies entre le minéral et le végétal. Certaines traces de corrections faites par Gaspar lui-même sur les épreuves des clichés pour réaménager les cadrages (au stylo vert ou bleu) montrent bien que la photographie est réélaboration, une composition.

Tous ces éléments contribuent à imprimer un style où les empreintes du vivant, de l'activité du vivant, sont les motifs privilégiés

des prises. D'ailleurs, en tant que photographe, Gaspar rappelle la fascination que suscitent les « traces que le monde peut produire dans une matière sensible différente de notre œil (…) que nous découvrons et regardons avec notre corp ».[62] L'empreinte est aussi la résultante d'un processus physiologique, biologique où la lumière rencontre la rétine par impression, et dans un entretien avec Madeleine Renouard, Lorand Gaspar évoque le rapport au monde comme étant un éveil d'empreintes[63], expression avec laquelle résonnent les notes *Feuilles d'observation* :

> Le vol d'un oiseau, l'ourlet du ressac, les dessins du vent et de la mer sur le rivage, le rayon qui allume une feuille ou une herbe, quelle liberté, quelle rapidité dans les traits et comme c'est fouillé dans le détail ! Et ces images que mon œil, mon cerveau fabriquent, ces formes qui en appellent d'autres où bougent nos pensées, – toutes ces choses dont se croisent et s'imbriquent les mouvements, comment pourrait-on les isoler sans les arrêter, les raidir, les étouffer ?[64]

Ce texte bref restitue ce que nous pouvons appeler le photographique, à savoir une manière de saisir la photogénie d'un lieu, d'un site, d'un élément. Une saisie presque instinctive de formes, lignes, traits, contrastes, courbes, ombres et transparences que le regard élit, sélectionne, encadre, découpe, opérant une brèche paradoxale au sein du vivant. La note témoigne aussi d'une réflexion sur la saisie du monde qui se veut « innervation »[65] pour employer un terme appartenant au lexique de la biologie.

La pensée de Gaspar fait écho à la réflexion de René Huygues, pour qui l'empreinte est le signe d'une « connivence entre les formes conçues par l'esprit et celles qui expliquent l'organisation de la nature, il y voit le signe d'un accord fondamental entre les formes requises par la pensée et les formes offertes par la réalité ». Les résonances entre la pensée de l'historien de l'art et celle du chirurgien-poète sont étonnantes et méritent d'être mises en perspective :

> si notre esprit est capable de concevoir les formes et de les produire (de les reproduire), c'est qu'il participe intimement de cet univers (…). Elles se "reconnaissent" d'un bord à l'autre et correspondent sans doute à une réalité qui les englobe.[66]

Ces propos rejoignent la vision du monde de Gaspar qui considère 'sensibilité aux dessins, lignes, traits, traces du vivant perçus avec notre corps, comme le signe d'une appartenance à une même « 'trame' commune d'exister ».[67]

Lorsqu'elle est liée à l'acte photographique, la trace, acquiert une dimension oxymorique et paradoxale dans l'univers de Gaspar. En effet, il s'agit non seulement de fixer mais de *fixer sans figer*. La paronomase souligne la quasi-simultanéité de ces deux actes contradictoires qui se combinent dans la prise photographique telle que la conçoit et la vit Gaspar. Rappelons-le, « l'image photographique est une coupe transversale dans le flux des évènements, qui confronte le regard avec l'acuité de l'instant »[68] elle est donc morceau de vécu sensible, expérience de l'être ici, un moment. Dans l'univers de Gaspar la prise n'est pas une découpe qui encadre

et isole, comme le tableau par exemple, il s'agit d'une découpe/ajointement :

> Un instant je ferme les paupières et je vois sur l'écran la danse infinie des changements : des figures se lient et se délient, les rapports sont bousculés, les positions bradées, les règles réinventées – autre chose s'élabore, se défait, tout cela dans une fluidité inaltérable. Et chaque détail est vrai, infiniment précis, irremplaçable en son lieu et temps, chaque scintillement de la mer est juste, simplement *est*.
> Je rouvre grand les yeux. Ils se remplissent d'une chaleur très doucement qui s'effrite. Mon esprit, mes doigts palpent cette érosion irrésistible de la fixité, de l'importance avec bonheur. Ce lieu et ces choses je les touche, les nomme, et les lie dans ma part de fluidité : musique de mon corps, de ma pensée – de proche en proche un monde qui respire.
> L'ai-je inventé ? Ou ai-je « trouvé » pour un instant l'angle de l'âme, la position des astres ou des neurones placés comme une forêt de notes, sur les portées corticales ? Ces découpes, ces ajointements, ces échanges que suscite au-dedans l'intensité d'une attention, d'un désir, sont-ils réels ou imaginaires ? Question sans intérêt.

Le passage, encadré par le motif du regard, est émaillé de termes qui font écho à l'acte photographique : écran, *angle* (faisant allusion à l'angle de vue), *fixité*, *position*, *découpes*, *ajointements*. La dernière partie du passage semble évoquer la juste position du photographe, où la lumière (connotée par le terme *astre*) et les neurones sont placés dans un alignement harmonique comme le montre la métaphore de la portée musicale. L'appréhension du monde se fait par un va- et-vient entre le corps et la pensée : dans un premier temps de l'esprit au toucher, puis dans le sens contraire du toucher à la nomination (elle aussi est une opération de reconnaissance progressive *de proche en proche*) pour enfin arriver à une introjection : « je les lie dans ma part de fluidité », évoquée comme un ensemble *un monde* où le corps et l'esprit sont liés. Liaison soulignée par le terme *ajointement*. Cette saisie, acte présenté comme intentionnel, est particulièrement valorisée : « que suscite au-dedans l'intensité d'une attention, d'un désir ».

Le texte fait de l'observateur, muni d'un instrument optique comme l'indique le terme écran un médiateur dans les rapports entre les choses du monde, « ai-je trouvé l'angle de vue ? ». Ce qui se met en place n'est pas une copie du réel, mais une variante de ce qui est. Une mise en relation différente, la note permet un ajustement de la focale qui se pose sur le lien entre les choses. La même chose mais composée différemment. Cette vue recomposée implique un surplus de vie comme le montre l'image « angle de l'âme » se substituant à l'expression « angle de vue ». Pouvons-nous voir dans ce terme âme un rappel de l'aura ? La photographie n'est pas un simple enregistrement mécanique, tout en s'inscrivant dans l'ici et le maintenant, elle se voit rapprochée de l'instant épiphanique, instant poétique.

Avec l'acte de saisie photographique ce sont les fondements de notre perception ainsi que notre désir de création qui sont interrogés. La pratique de la photographie s'accorde avec la conception de l'art telle que l'envisage Lorand Gaspar : « Ce que nous appelons pompeusement activité

créatrice n'est au fond qu'une faculté de combinaison, de constitution d'ensembles nouveaux à partir d'éléments existants ».[69] L'art réside dans le rapport que nous entretenons avec les choses du monde :

> Je ne crois pas qu'il y ait une différence fondamentale entre les "interprétations", les "découpages" que font nos sens, nos mots, nos pensées quotidiens en digérant les rencontres avec tous les mouvements de l'environnement, et la production des œuvres d'art. Dans les deux cas la matière première est donnée dans notre aptitude d'être modifiés dans nos structures de percevoir ces modifications, de les combiner et de les penser (…). La richesse de l'esprit n'est guère séparable de la richesse de bouger, de sentir, de percevoir du corps.[70]

Combinant l'activité du corps, de la pensée et de l'esprit, la pratique de la photographie permet de « coller au réel »[71], l'expression est de Gaspar. Le photographe est un arpenteur de paysages, un marcheur immergé dans le lieu ; accroché au coup, toujours à portée de main l'appareil photographique permet une déhiscence/coalescence instantanée entre photographié et photographiant dans un renouvellement perpétuel, expérience d'une éclosion continue. Le photographe n'est pas l'observateur face à ce qui est observé, il est imbriqué dans « l'intensité de la "scène" changeante que nous sommes »[72] : « passe un rayon et hop ! on ne sait plus dans la fête qui est rayon, qui est feuille, qui est cerveau ».[73] L'onomatopée réactive le mouvement de la prise photographique où « regard et lumière se moulent dans les nervures d'une paume veinée d'une coquille ». Là où le verbe *moule* réactive l'image de l'empreinte en acte -l'imprégnation- l'expression « paume veinée » évoque la vision « haptique »[74] – trace poétique- de la saisie par le l'œil/ boîtier photographique.

Photographie et notes des carnets sont deux formes de pratiques qui partagent le désir d'inscription au monde où se mêlent existence et écriture. Liées à des supports mobiles, facilement transportables, elles témoignent d'une nécessité : un besoin de noter et d'une *urgence de voir*. Formes brèves, fragmentaires, elles cristallisent la conception d'une écriture chevillée au réel, une écriture en *feuilles*[75] expressions d'un regard, d'un témoignage parmi d'autres.

L'approche de la photographie telle que nous l'avons appréhendée, permet de comprendre la posture particulière qui est celle de Gaspar, et de montrer combien elle se démarque de l'interprétation de la photo telle que l'a conceptualisée Roland Barthes par exemple, la photo comme « effigie mortuaire ». Ni reflet, ni miroir du monde, la photographie chez Gaspar est de l'ordre de l'intrication et encore une fois la connotation scientifique des sciences physiques s'impose.

En dépliant « les articulations d'un accord polyphonique »[76], la prise photographique permet d'éprouver la présence au monde. Dispositif aux multiples facettes, elle incarne l'expérience sans cesse recommencée de la connivence sensible du vivant. Elle saisit ce qui fait évènement mais se fait aussi monstration de cet évènement. Medium d'un « lyrisme du réel »[77], la photographie permet « l'exposition de la voix »[78], l'expression est de Gaspar. Cette trace photographique donnée à l'écriture qui se fait poétique, transforme les carnets en notes et fragments du regard. Intriqués dans le flux du mouvement du monde, ils donnent à voir, à lire, et à partager « une manière d'être vivant ».[79]

Bibliographie

Œuvres de Lorand Gaspar
Poésie
Gaspar, Lorand, *Gisements*, Paris, Flammarion, 1968.
---, *Sol absolu*, Paris, Gallimard, 1972 ; rééd. Sol absolu et autres textes, 1982.
---, *Égée Judée*, Paris, Gallimard, 1980.
---, *Amandiers*, Pully, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1996.
---, *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2001.
---, *Derrière le dos de dieu*, Paris, Gallimard, 2010.

Prose
Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978.
---, *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986.
---, *Arabie heureuse*, réédition revue et corrigée de Journaux de voyages, augmentée de trois nouveau récits, Paris, Deyrolle, 1997.
---, *Carnets de Patmos*, avec des photographies de l'auteur, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991.
---, *Carnets de Jérusalem*, avec des photographies de l'auteur, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997.

Photographie
Gaspar, Lorand, Sacré James, (pour les textes), *Mouvementé de mots et de couleurs*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003.

Œuvres critiques sur Lorand Gaspar
Gourio, Anne, et Leclair Danièle *(ed.)Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
Gyöngyi, Pal, "La vision haptique dans l'œuvre photo-poétique de Lorand Gaspar", *Textimage*, no. 16, Printemps 2023, revue-textimage.com.
Lorand Gaspar. *Europe*, no. 918, oct. 2005

Ouvrages sur la photographie
Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980.
Ortel, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
Reverseau, Anne, *Le Sens de la vue*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2018.
Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire*, Flammarion, 2022.

Ouvrages sur l'art et l'image
Huygues, René, *Formes et forces*, Paris, Flammarion 1971.
Lavaud, Laurent, *L'image*, Paris, Flammarion, 1999.
Soulages, Francois, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.

Œuvres littéraires citées
François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jéruslem*, Paris, 1811, rééd. Gallimard, 2005.

Notes

1. C'est ce que déclare Lorand Gaspar lors d'une rencontre avec Daniel Lançon, (podcast audio) Écritures contemporaines du voyage, CRLV.org 04/12/2006.
2. James Sacré, Lorand Gaspar, *Mouvementé de mots et de couleurs*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003.
3. Koichiro Kurita, Lorand Gaspar, *Le Mouvement du monde*, Paris, Galerie camera obscura, 2001.

4. François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998, p. 242.
5. *Ibidem*.
6. Lorand Gaspar, *Carnets de Jérusalem*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1997.
7. *Idem*, *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986.
8. *Idem*, *Sol absolu*, Paris, Gallimard, 1972.
9. *Ibidem*, p. 116.
10. Laurent Lavaud, *L'image*, Paris, Flammarion, 1999, p. 225.
11. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*. Du dispositif photographique, Paris, Le Seuil, 1987. Cité par Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 29.
12. *Ibidem*.
13. Lorand Gaspar, *Arabie heureuse*, Paris, Deyrolle Éditeur, 1997, p. 69.
14. *Idem*, *Carnets de Jérusalem*, p. 70.
15. *Ibidem*, p. 97.
16. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Cnrtl.fr.
17. Lorand Gaspar, *Carnets de Jérusalem*, p. 57.
18. Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, 1811, (rééd.), Gallimard, 2005.
19. Lorand Gaspar, " Approches d'un désert vivant ", in *Dédale*, nos. 7 et 8 printemps 1998, Maisonneuve et Larose, p. 148.
20. *Idem*, " Note sur la photographie", in *Poésie 92*, no. 44, octobre 1992, p. 77.
21. *Ibidem*.
22. *Idem*, *Feuilles d'observation*, p. 88.
23. Anne Reverseau, *Le Sens de la vue*, Paris, SUP, 2018, p. 332.
24. Philippe Ortel, *Op. cit.*, p. 29.
25. Anne Reverseau, *Op. cit.*, p. 325.
26. *Ibidem*. p. 326.
27. *Ibidem*, p. 334.
28. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, p. 17.
29. *Idem*, *Egée Judée*, Paris, Gallimard, 1980, p. 40.
30. *Ibidem* p. 15.
31. *Ibidem*, p. 63
32. *Ibidem*, p. 67
33. *Ibidem*, p. 68
34. *Idem*, *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 24.
35. *Idem*, *Feuilles d'observation*, p. 172.
36. *Ibidem*, p. 175.
37. *Idem*, *Derrière le dos de Dieu*, Paris, Gallimard, 2010, p. 109.
38. *Idem*, *Corps corrosifs*, in *Sol absolu*, p. 219.
39. *Idem*, *Sol absolu,* p. 202.
40. *Idem*, *Carnets de Patmos*, p. 37.
41. *Idem*, *Feuilles d'observation*, p. 64.
42. *Idem, Egée Judée* p. 31.
43. *Idem*, *Feuilles d'observation*, p. 13.
44. *Ibidem*, p. 26.
45. *Ibidem*, p. 48.
46. *Idem*, "Note sur la photographie", p.77.
47. *Idem*, *Gisements*, Paris, Flammarion, 1968, p. 30.
48. *Idem*, *Lorand Gaspar*, Collections Musée Niepce, 16 juin- 10 septembre 1989, Ville des Châlons-sur-Saône, Musée Nicéphore Niepce, n.p.
49. *Idem*, *Amandiers*, Pierre Alain-Pingoud, 1996, non paginé.

50. Sarah Clair, "Pas si drôle", in *Europe*, no. 918, octobre 2005, p. 186-187.
51. Gyöngyi, Pal, "La vision haptique dans l'œuvre photo-poétique de Lorand Gaspar", in, *textimage*, no. 16, Printemps 2023, revue-textimage.com.
52. Lorand Gaspar, *Patmos et autres poèmes*, p. 152.
53. *Idem*, *Feuilles d'observation*, p. 158.
54. Bruno Grégoire, "L'usure et le tranchant", *Poésie 92*, n°44, octobre 1992, p. 79.
55. *Ibidem*.
56. Lorand Gaspar, *Carnets de Jérusalem*, p. 55.
57. Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion, 2002, p. 46.
58. *Ibidem*, p. 47.
59. *Ibidem*, p. 10.
60. Lorand, Gaspar, *Carnets de Patmos*, p. 19.
61. *Ibidem*.
62. *Idem*, "Note sur la photographie", p. 77-78.
63. "Chemin de vie et de pensée", entretien avec Madeleine Renouard, in *Europe*, *Op.cit*. p. 19.
64. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation,* p. 33.
65. *L'innervation est l'acte d'innerver ou de stimuler. Elle désigne aussi l'activité spéciale excitée dans n'importe quelle partie du système nerveux ou dans n'importe quel organe du sens ou du mouvement*. *Dictionnaire de biologie*, aquaportail.com.
66. René, Huygues, *Formes et forces*, Paris, Flammarion, 1971, cité par Jean-Pierre Faure, in Raison présente no. 24, octobre-novembre-décembre, 1972, La Portée de la science, p. 101-106.
67. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, p. 63.
68. Laurent, Lavaud, *Op.cit.,* p. 228.
69. Lorand, Gaspar, *Approche de la parole*, suivi d'*Apprentissage et autres textes*, Paris, Gallimard, 2004. p. 87.
70. *Idem*, *Feuilles d'observation* p. 97.
71. *Idem*, "Note sur la photographie", p. 77.
72. *Idem*, *Feuilles d'observation*, p. 57.
73. *Ibidem*, p. 125.
74. Gyöngyi Pal, *Op.ci*t.
75. Olivier, Belin, "La poésie en feuilles de Lorand Gaspar", in Anne Gourio et Danièle Leclair (ed.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 109.
76. Lorand, Gaspar, *Carnets de Patmos*, p. 37.
77. Michel, Collot, "Lyrisme et réalité", *Littérature*, Année 1998, n°110, p. 38. https//www.persée.fr.
78. Lorand, Gaspar, *Carnets de Jérusalem*, p. 110. La citation complète est la suivante : "Comme une prise de conscience de l'exposition de ma *voix* dans une fugue infiniment ouverte".
79. Nous nous inspirons du titre de l'ouvrage de Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Paris, Actes Sud, 2020.