Emanuela Nanni

Dans « l'aveugle citerne des yeux ». Quelques réflexions sur la présence de la photographie dans les vers et dans la poétique de Lorand Gaspar

On "L'aveugle citerne des yeux". Some Reflections upon the Presence of Photography in the Poetry and Poetics of Lorand Gaspar
Abstract: A significant part of Lorand Gaspar's poetic approach is displayed in his reflections and representations that incorporate suggestions concerning his photographic practice. These elements reveal some important aspects of Gaspar's epistemological and existential movement. Reading Gaspar's poems is thus akin to exploring a dimension in which he responds to a "biological" need to see in order to orient himself both metaphorically and physically. In our study, we wish to highlight the photographer's posture that Lorand Gaspar adopts even when he writes in verse, illustrating his predilection for certain themes strictly linked to the semantics of photography.
Keywords: Photographic Framing; Photographer; Window; Light; Haptic Vision; Corrosion; Black and White; Photographic Acid.

Emanuela Nanni
Université Grenoble Alpes, Laboratoire ILCEA4, France
emanuela.nanni@univ-grenoble-alpes.fr

DOI: 10.24193/cechinox.2025.48.16

Poésie et photographie chez Lorand Gaspar : aux sources d'une même ontologie

L'attention de photographe que Lorand Gaspar consacre au monde et qui se concrétise dans des photographies, pour la plupart en noir et blanc, a déjà fait l'objet de plusieurs études qui croisent différentes disciplines et outils analytiques, interrogeant le rapport entre les images et les textes qui les accompagnent, montrant ainsi les dialogues entre le code verbal et le code visuel. L'écriture et la poésie sont incontestablement le moyen gasparien de créer son lien avec le monde. C'est une écriture qui est nourrie par une expérience de l'œil, et qui rend compte d'une rencontre concrète avec une géographie élective ainsi que de son habitude au mouvement à travers le monde, utilisant non seulement ses mains de chirurgien mais aussi les yeux et les mains du photographe qu'il était.

La recherche constante de cet humaniste qui souhaitait atteindre une compréhension de l'univers trouve sa charpente dans toute manifestation de la lumière, et

dans son élan incessant qui va à la recherche du « multiple où respire une bouche inconnue »[1]. Un élan qui anime sa vision d'artiste, d'homme de sciences et d'être humain. Gaspar, qui se sent comme un chercheur inassouvi qui est bien conscient de l'insuffisance du mot[2] et également un être humain qui se sent avant tout un regardeur. Cette typologie de chercheur est esquissée dans une réflexion de son essai poétique *Approche de la parole* :

> Architecte du code, il modèle la matière des signes à leur naissance. Reprenant sans cesse les veines d'un ordre à leur bouche d'énergie, il le conduit à un sens qui se perd. Ce chercheur inassouvi, cet éternel inadéquat, ce contempteur d'impossible est avant tout un ouvrier de la langue, un ouvrier qui désespère et qui rit. Allant aux fibres du tissage, aux sources de la chimie, il veut d'abord essuyer tendrement la buée, « buée des buées », regarder par cette trouée maladroite la lente migration du paysage[3].

Si la poétique de Gaspar réfléchit ainsi de manière métalittéraire et transmédiale au pouvoir de la parole, elle s'exprime essentiellement à travers une poésie qui se déplace par tableaux vivants, ponctuée par des figures matricielles et des objets-sujets récurrents comme la pierre, la lumière, le sable pour ne mentionner que quelques exemples, trouvant son fondement dans la mise en forme et en mots de l'organique. Ce poète qui manie le mot, en connait les plis et en tente l'aventure dans une production lyrique débordante, s'identifiant avec un artiste qui modèle les formes, et surtout avec un spectateur qui observe à travers une ouverture lui permettant d'isoler des segments du mouvement des choses. Ce regardeur nous semble incarner parfaitement la figure du photographe, habitué à un geste qui est aussi une posture de vie. Un geste dont le cœur réside dans l'observation par une percée, pour saisir les changements des formes et dans la volonté de les restituer avec des nouvelles définitions – visuelles tout comme sémantiques –, ou bien dans la constatation de l'intensité du vide et de « la corrosion de l'illisible où filtre l'étonnement d'une vie »[4]. Ce n'est donc pas le mot le lieu déclencheur de la poésie de Gaspar, c'est l'image, la figure qui se dessine et décline suivant plusieurs variations et qu'il a la patience d'aller scruter, sachant que les réponses ne sont pas le but de son voyage.

Dans ce sens le « mouvement de la réalité du monde »[5] structure à la fois sa fibre de poète et de photographe, devenant manifeste dans tous ces recueils. La réflexion que nous proposons dans cette contribution vise ainsi à accompagner à la découverte de la posture de photographe que le poète Lorand Gaspar ne quittait jamais, et à comprendre que la lecture d'un poème de cet auteur revient à découvrir son poste d'observation, soit un lieu qui n'est pas situé à l'extérieur[6] par rapport aux objets et aux sujets qu'il évoque. Il s'agit d'une dimension d'où il répond au besoin biologique de voir pour pouvoir s'orienter métaphoriquement aussi bien que physiquement. Nous souhaitons ainsi mettre en avant de quelle manière, le dispositif photographique apparait dans la poétique de Gaspar tel qu'un levier ontologique et lyrique crucial, en tâchant d'esquisser sa manière de mettre au centre de toute expérience existentielle et poïétique « notre urgence de voir dans l'ardeur immobile »[7].

Comme Maxime Del Fiol l'a souligné « vivre est imaginal, puisque l'homme fabrique en permanence des images visuelles et mentales, il serait parfaitement vain de refuser cette iconicité de la condition humaine dès lors qu'elle s'établirait en poésie »[8]. Et il est indéniable : l'œuvre de Gaspar est une œuvre d'images. Le noyau de sa production est un tissu iconique très suggestif qui parfois Gaspar appelle « image » et parfois « figure » et qui devient révélateur du rapport de Lorand Gaspar au monde et à autrui. C'est ce qu'il souligne dans un entretien avec Georges Monti au sujet de la photographie lorsqu'il définit les images telles que « les œuvres du poète qui perçoit derrière ses yeux "l'étonnant silence de l'incommencé" »[9].

Au centre de notre analyse n'est donc pas une *ekphrasis* des photographies de Gaspar, et nous n'allons même pas approfondir lien théorique indiciel entre la parole et l'image, mais nous tournons vers le fait linguistique imaginal[10] pour montrer que le mouvement sous-jacent à l'écriture poétique de Gaspar découle de l'influence exercée par sa pratique et son amour de la photographie, aussi bien que de sa tendance innée à penser par cadrages, notion que nous allons éclaircir plus loin. Sa poésie est une « mise en visibilité »[11] qui rend perceptible une véritable tension vers la connaissance et l'inconnu, ainsi qu'un désir d'aller à la rencontre de l'existence dans toutes ses formes. Cela ce se concrétise dans une forme poétique qui est souvent un « assemblage dynamique »[12] de connaissances, visions, perceptions et interactions établies par les yeux et la main, donnant lieu à une construction lyrique qui rappelle la juxtaposition des images dans un album de photographe, et qui en reparcourt le voyage vers le « gisement de l'inconnu »[13].

En effet, dans la poétique gasparienne, le mot laisse souvent la place à une forme, à une matérialité ou encore au silence et surtout à la lumière. Celle-ci est une entité qui exerce une fascination intense et incessante, voire une emprise, chez Gaspar : elle domine dans ses vers comme elle le fait, de manière factuelle dans n'importe quelle dynamique photographique. La photographie et son rapport avec la lumière constituent un élément fondateur du mouvement épistémologique et existentiel gasparien, et avec ses mécanismes de saisie de l'image, qui dans plusieurs langues est soulignée par l'expression équivalente à la locution française « prendre une photo », constitue également un énorme réservoir pour cet auteur qui s'est toujours défini un « être imaginal »[14]. Lorand Gaspar laisse s'exprimer son œil photographique à travers un langage transfiguré et applique de manière implicite une grille heuristique qui renvoi à la lecture du monde telle que la réaliserait un photographe. En d'autres termes : lire un recueil de poèmes de Gaspar correspond à faire l'expérience de sa manière de fréquenter la lumière, ce quatrième état de la matière, qui semble les résumer tous et qui domine toute sa production. En filigrane à la poésie gasparienne agit un indéniable œil photographique, ce qui signifie que ses vers mettent en mot des prises de vues nocturnes, retracent le mystère des aubes dans le désert ou dans les iles grecques, et permet d'appréhender des thèmes comme la valeur symbolique de la fenêtre, la force du regard, ainsi que l'intérêt envers la chimie de la matière. Ces éléments constituent le cœur de notre réflexion qui sera inévitablement partielle et ne pourra pas citer toutes les occurrences lyriques relatives à chaque épiphénomène que nous venons

de mentionner, étant donné le caractère polyphonique de la poésie et de la pensée de Gaspar. Nous irons ainsi privilégier les objets poétiques gasparien fortement liés à la sémantique de la photographie qui permettent de réaliser la mise en visibilité du pouvoir scriptural de la lumière. C'est un pouvoir qui est concrètement, littéralement et étymologiquement inscrit dans l'appellation même de cette forme artistique, si on considère la construction du substantif qui la désigne : «photo-graphie». Sans doute, il s'agit d'une considération que Gaspar n'ignorait pas et qui semble le guider lorsqu'il nous livre de vers en proses comme les suivants :

> Je me dis qu'il doit y avoir, aussi pauvre et dérisoire qu'elle soit, une lueur quelque part pour juger de ce noir, pour que je puisse le percevoir. Une lueur qui cherche les mots, le pain des mots[15].

Cette lumière à laquelle Gaspar reconnait, entre autres, le pouvoir de dissoudre la parole[16], est affichée, évoquée et invoquée comme l'encre le plus indélébile, ce qui constitue le premier lien avec l'attitude d'un photographe qui connait les excès et les carences de lueur et qui se doit de les manier pour éviter que les éblouissements et les noirs, selon des logiques antinomiques, finissent par nous aveugler.

La thématisation de cette dévotion pour la lumière et la passion gasparienne pour le cadrage, ainsi que la structure de la plupart de ses poèmes qui, en cascade, offrent souvent des juxtapositions d'images mimant l'instantanéité de la prise de vue photographique, suggèrent encore une fois des fortes analogies avec la démarche du photographe. Ce dernier, à l'ère analogique, prenait des photos participant du mouvement physique et mécanique de l'appareil, en s'arrêtant à la fin de la pellicule, sachant bloquer sa main pour terminer sa chasse arrêtant «les yeux pleins d'images, avide de cette flamme qui le consume »[17], avant de les retrouver concrètement en développant les clichés. Comme si l'auteur devenait un autre écran de projection sachant capturer dans le vivier de la lumière[18] des scènes et des morceaux de réalité.

La recherche de Gaspar met en parallèle les mots et les silences sur la page autant que le blanc et le noir dans ses photos. Il agit dans la matière et dans la lumière comme l'affirme Daniel Leuwers, qui plus précisément explique que « Gaspar n'est pas actif dans les mots-comme le professeur ou le diplomate (ce philistin) – il est actif dans la matière qu'il observe, qu'il scrute, qu'il dissèque, qui lui résiste »[19].

Dans cette observation il émerge des éléments de l'ontologie et de la poétique de Gaspar : observer, essayer de saisir jusqu'au bout, arriver jusqu'à un corps à corps avec les consistances, les tissus organiques, menant ainsi une activité d'hommes de lettres, mais surtout des sciences. Gaspar ne pouvait qu'être attiré par la photographie, art qui attribue une grande importance au rendu matériel et physique des formes, en permettant de mettre en valeur un dialogue constant entre éléments antinomiques (ombre et lumière, stase et mouvement, vision microscopique et prise de vue macroscopique). En écrivant de poème avec une attention photographique sous-jacente et en prenant des photos sans jamais fermer son œil lyrique, Gaspar alimentera une production artistique que l'on peut sans aucun doute définir une œuvre d'images.

Une lumière haptique : les mains et les yeux du poète-photographe

Il est indéniable que Lorand Gaspar construit une poétique de la lumière riche, polymorphe et originale. Le poète lui-même en commentant son affinité avec le poète et helléniste Jacques Phytilis, explique de manière très significative que le cœur de sa quête a toujours été une profonde interrogation de par rapport à la nature de la lumière, en explicitant ce qui suit « J'ignorais que nous fussions liés par cette métaphysique de la lumière que je poursuivis avec la même ferveur depuis mes premiers poèmes »[20]. Cette affirmation programmatique attribue à la lumière un statut de moteur et de véritable principe premier de sa démarche d'auteur. Elle en devient aussi un thème incontournable, une entité décrite dans une pluralité innombrable des variantes : aveuglante, raréfiée, liquide, métamorphosée, anthropomorphisée et souvent décrite comme ayant des doigts et de mains. La lumière est palpable, dotée d'une épaisseur ainsi que d'une porosité qui rendent possible la vision qui en raison de cette nature préhensile, comme le souligne Gyöngyi Pal, est une lumière optique et haptique à la fois[21]. La dimension haptique de la lumière est également liée à l'attrait de Gaspar pour l'action de la main du chirurgien, et son attention envers le caractère physique de l'auscultation. Cela nous amène à mettre en parallèle l'acte du poète qui prend les images avec celui du photographe qui « prend les photos » avec la même finalité de connaître mieux le monde, du moins à l'époque analogique où il n'y avait ni recréation radicale lors de l'édition des images ni prolifération insensée des retouches. La vision même de Gaspar a une matrice incontestablement haptique, comme il émerge dans *Egée* et notamment dans un vers comme le suivant « Tant de mains s'agitent sous nos paupières »[22]. Ce recueil tout comme le recueil *Judée*, constituent des lieux lyriques où le poète s'attarde sur deux objets primordiaux pour sa poétique, à savoir la mer et la pierre, et où il montre de traverser les dimensions et les espaces, métaphoriques tout comme concrètes, en portant son attention sur la dynamique des yeux et leur rapport à la lumière, de la même manière qu'il l'avait fait dans *Sol absolu*. Or, si ce dernier a été ouvertement défini comme un recueil de photographe[23] capable de rendre compte de l'expérience toute optique et épidermique, ainsi que métaphysique du désert, nous pensons que cette entreprise de graphiste de la lumière continue dans *Égée* et *Judée*. Une étude pointue des éléments photographiques dans ces deux recueils mériterait une étude à part, puisque ces poèmes mettent en mot autant la lumière que l'action et la nature des yeux, en définissant encore plus le rapport du regard avec les choses. Les ouvertures béantes y jouent également un rôle poïétique significatif, montrant encore une fois ce mécanisme par lequel les blessures, et les fissures peuvent devenir des dispositifs optiques aptes à multiplier la puissance de la vision, exactement comme cela se vérifie dans un appareil photographique argentique où il est nécessaire savoir doser l'ouverture de l'objectif pour jouer avec l'entrée de la lumière et éviter des brûlures, voire l'échec de l'image. Dans le recueil *Egée* le ton est donné dès le début par un poème qui évoque la nature d'une parole hermétique, désormais aphasique, qui git dans les yeux,

> Tant d'obscure parole dissoute dans la lumière –

Graniteuse présence, si sombre son creusement
Dans les cavernes de l'œil[24]

L'œil aussi doit devenir haptique et se doter d'une capacité. Par cela nous désignons, les deux acceptions du terme « capacité » : l'œil doit ainsi se démarquer comme un organe doté d'une faculté utile à l'être (capacité dans le sens d'habilité) mais aussi en tant que lieu qui a une contenance, qui peut abriter et garder des choses (capacité comme aptitude à recevoir). Cette nature dynamique et cette matrice creuse de l'œil sont mises en avant dans plusieurs poèmes du recueil *Egée*, notamment lorsque le poète insiste sur l'analogie entre l'œil et la caverne (« le trou humide de la caverne oculaire »[25]) et la présence d'ouverture scopique (« la fente même de l'œil »[26]) constituant implicitement des parallèles d'un côté avec le corps de l'appareil argentique qui « abritait » les images avant de développer les photographies et de l'autre avec l'ouverture de l'objectif photographique, œil mécanique, trou générateur de vision.

Le fait que le regard gasparien soit habitué à toucher et à prélever des bribes du réel est un mécanisme manifeste, et cela touche son paroxysme dans *Feuilles d'observation*, où le poète émet aussi l'hypothèse qu'un œil tout puissant et graphiste sache saisir et tracer la joie en filigrane de l'existence humaine et à la garder sur son fond oculaire :

Comme son œil essuyant sa paresse
Dans la tourmente rageuse des nuits
Pouvant jeter impunément son encre
inventer sans fond au-dedans la joie –[27]

C'est ainsi l'œil qui écrit, acteur capable de trouver les images et la joie dans la nuit, ce qui métaphoriquement renvoie à l'acte du photographe capable d'enfanter les images dans la chambre noire.

D'ailleurs, des occurrences qui citent ce lieu incontestablement lié au processus photographique sont présentes dans différents recueils, et nous citons ci-dessous l'image la plus polysémique. Il s'agit d'un groupe de vers au sein desquels la chambre noire est superposée à une chambre nocturne, une expression qui suggère la possibilité de développer d'autres suggestions iconiques, tels que les rêves, ou une rêverie lucide partagée avec l'être aimée. Comme nous l'avons esquissé plus haut, les yeux ont la même capacité de se remplir que le corps de l'appareil photo argentique, et cela en fonction des conditions de lumière. C'est ainsi qu'un poème de la section toute imaginale *Iconostase*, du recueil Le *quatrième état de la matière* s'exprime pour mettre en place cette « chambre » à la double nature, domestique et photographique

le large est rentré dans la chambre nocturne
où un geste ou deux ont aimé la lumière –
les corps se dressent dans la clarté invisible
des hanches nues et des syllabes d'eau
longues et brèves de bouches qui se penchent
bruit de verre échoué sur le fond –[28]

L'expression « la chambre nocturne » fais allusion à la chambre du couple mais aussi à une chambre noire où, en effet, des conditions particulières de l'âme et des émotions permettent à l'amour et à la vie de se développer dans la lumière. Cela constitue l'image parfaite d'une existence

à laquelle suffit l'expérience de la lumière la plus impalpable et métaphorique pour profiter d'épiphanies épanouissantes. Ces vers mettent en scène une géométrie lumineuse, au sein de laquelle, un jeu de consistances et des présences à contre-jour, nous permettent de nous figurer des silhouettes en mouvement, dans une dimension qui superpose de manière suggestive le niveau métaphorique au vraisemblable.

Les yeux sont ainsi un lieu-outil qui permet un voyage métaphysique et non seulement réel. Ils ont une fonction instrumentale essentielle, se laissant remplir d'images, certes, mais aussi de l'essence des choses. C'est d'ailleurs ce que le poète souligne de manière péremptoire et suggestive en jouant sur le contraste entre pesanteur et légèreté mais aussi entre vision concrète et vision au sens figurée :

> les arbres et les maisons sont plus graves
> par terre plus lourde je sais où tu es
> quand se vident les yeux
> et l'on voit l'espace à travers.[29]

La mécanique de ses yeux et l'analogie avec l'appareil photo constituent un thème et une figure de style toujours présents dans le tissu lyrique gasparien. Parfois le poète fait allusion aux yeux à travers une métonymie, faisant appel aux paupières, ou bien en décrivant le blanc de l'œil comme un lieu qui dialogue avec les images en formation, ou encore en faisant allusion aux pupilles. Ces dernières, constamment en fonction, sont décrites comme suit

> tes pupilles se dilatent à vitesse constante
> Et ne craquent jamais –
> Tu n'arriveras jamais au fond de cette nuit.[30]

Même si Gaspar met en place un « tu » lyrique qui semble attribuer ses yeux à l'altérité d'un interlocuteur précis, il est évident qu'il fait allusion à une expérience universelle ainsi qu'à lui-même. En effet on pourrait penser qu'il est en train de décrire les yeux indomptés du poète-photographe, toujours enivrés par une quête inlassable, tout en sachant que cette recherche restera inassouvie. En d'autres termes il subit la fascination de « la corrosion de l'illisible où filtre l'étonnement d'une vie. J'ajouterai le besoin de ne pas expliquer : d'éprouver dans la langue la virulence d'une circulation, d'un influx »[31] . Il s'agit ainsi de se laisser vivre l'expérience, de laisser entrer les images

> dans le blanc de nos yeux la chambre noire
> de toute sa chimie mordant les visages.[32]

L'œil est également un lieu de sacralité profane, et même son « blanc » est un élément agissant et significatif, criant un silence qui trouve une correspondance aveuglante dans les murs blancs des villes que le poète traverse, comme il est mis en avant dans *Corps Corrosifs* tout comme dans *Egée*. Dans les paysages éblouissants qui dominent dans ces deux recueils, l'irradiation constante éblouit et anéantit la vision, mais même dans ces conditions extrêmes l'œil sait mettre en action toutes ses parties pour produire des images[33]. Ainsi, la sclère, ce tissu protectif blanc qui entoure le globe oculaire, engendre-t-elle aussi des images, et l'œil du poète-photographe devient tout puissant, un œil physique qui sait supporter l'agression de la lumière. Cela est mis en avant dans un poème de *Feuilles d'observation* qui décrit exactement la dynamique des yeux :

dans le blanc des murs la ferveur nocturne
remue les fonds des villes médusées
le jour reflue à ses racines liquides
tu n'entends plus que le bruit de la nage
dans l'eau opaque des yeux de mémoire [34]

Ces vers cachent de nombreuses allusions à l'univers photographique et optique : de la référence sous-jacente à Méduse à la polysémie du terme « fond » qui peut se référer à l'arrière-plan d'une scène mais aussi, si on veut faire appel aux connaissances scientifiques et médicales de Gaspar, à l'examen du fond de l'œil, capable de détecter les pathologies de la rétine et du cristallin. Pourtant, ce qui semble ici prépondérant est la volonté de rappeler la biologie de l'œil, organe liquide par essence, une nature que Gaspar souligne à travers la métaphore de la citerne et de la cave[35]. Peu importe que les yeux soient peints tels un réservoir vide ou plein. Ils représentent une ouverture sur le monde qui nous oriente et qui, comme presque tous les thèmes de la poétique gasparienne, est caractérisée par un mouvement à la fois physique et métaphorique. Même quand ils sont statiques, comme s'ils attendaient l'instant décisif, comme le dirait Henri Cartier Bresson, ils ne sont jamais vides ni inactifs.

L'attention pour le cadrage transfigurée dans l'objet lyrique des fenêtres

Dès son enfance, Lorand Gaspar ressent l'exigence d'aller vers la photographie et l'écriture poétique. En effet son besoin de se tourner vers la poésie et en parallèle de prendre des photos se manifeste au même âge, à douze ans, ce qui peut être considéré purement anecdotique mais qui révèle aussi que dès son enfance il interrogeait les formes expressives et les possibilités des différents langages. La présence du geste qui donne à voir les images en les arrachant à l'obscurité et en jouant avec des « étages multiples de la combinatoire »[36] constitue la matrice commune à la posture du poète et du photographe. Invité à parler des origines de sa passion pour la photographie, l'un des premiers détails que Gaspar cite n'est pas son attirance vers la lumière ni vers les couleurs, mais plutôt la nature cognitive de sa perception et notamment son penchant naturel vers la composition des images et la tendance à y insérer ou bien y exclure des formes, sans affecter la continuité du sensible. A ce sujet il développe la réflexion ci-dessous :

> Mon cerveau visuel aimait faire «des cadrages» correspondant à des compositions d'ombres et de lumières, de formes et de mouvement. Capter tel ou tel détail […] qui me parlait visuellement et que je ne savais pas expliquer[37].

Gaspar aime isoler des prises de vue pour en pouvoir reconstruire l'unité à posteriori, et en avoir plusieurs perspectives, visant à une forme de complétude, faisant ainsi de la photographie de création et non pas de prédation, selon les catégories de Michel Tournier[38], à savoir une photographie qui ne se limite pas à témoigner ou voler des fragments, mais en donne une version inédite à travers une reconstitution de proportions ou des détails particuliers. Dans cette recomposition il insiste sur des stylèmes à lui comme les contrastes

accentués entre les ombres et la lumière pour faire surgir davantage la suggestion sculpturale des crevasses ou, au contraire, pour accentuer la blancheur des surfaces éblouies et lavées dans et par le soleil. De plus, le choix de Gaspar de privilégier le noir et blanc pour sa photographie met en avant le graphisme qu'un paysage peut incarner, en suggérant de manière visuelle le fait que le monde soit une sémiose incessante, à savoir une page perpétuellement remplie des signes qui nécessite d'un œil capable de le lire.

La mise en mots de la rencontre des ses yeux avec la lumière, qu'elle soit métaphorique ou réelle, scintillante ou filtrant à peine dans le noir, passe assez souvent par l'objet lyrique des fenêtres, qui deviennent à la fois écran projecteur d'images et cadre affichant une nuit qui a toujours une « face claire »[39] à explorer et exposer.

Dans le premier recueil du poète, *Le quatrième état de la matière* la relation constitutive entre les yeux et les fenêtres est établie de manière explicite par les deux vers qui suivent « fenêtres où rêvent/ des iles enfouies dans les yeux[40] ». Les yeux et les fenêtres ont la même fonction d'abriter des formes, et tous les deux constituant une forme de transfigurations de l'appareil photo. Dans ce même recueil le poète affiche une affirmation à la valeur prédictive : « nous avions aussi un destin de fenêtres »[41]. Ainsi, nous aurions un destin de spectateur et des témoins, des « porteurs d'images »[42], ce qui pourrait être une définition métaphorique du photographe. Lorsque Gaspar met en œuvre la sémantique de la fenêtre, il met l'accent sur un lieu d'action et de génération de rêveries ainsi que de réinterprétation des choses, ayant la même nature que le cadre d'une photo. Ce dernier limite l'image mais il ouvre aussi sur ce qu'il circonscrit, puisque sa présence sublime le contenu. La fenêtre, telle qu'une variante du cadre photographique, représente un lieu ou l'intérieur et l'extérieur se rencontrent, la surface sur laquelle le tableau peut bouger, notamment dans la nuit, l'écran qui héberge les conflits chromatiques et existentiels. Les vers « Des fenêtres où résiste la nuit/ parfois prennent feu »[43] et « Je regarde la nuit lutter dans la fenêtre[44] » montrent que l'embrasure de cette fenêtre est le lieu où les images surgissent, opposent une résistance, et se transforment, comme si le cadre représentait le corps de l'appareil photo, capable d'enfanter les images et les tirer de l'obscurité de la chambre noire, en l'occurrence le noir de la nuit. Sa surface se colore et s'anime selon l'expérience perceptive du poète qui parfois y observe les choses s'enflammer exprimant leurs contraste formelle et chromatique : d'autre fois représente le lieu apaisant qui permet à l'esprit du poète d'apprécier la continuité visuelle du bleu de deux entités très présente dans toute sa production poétique : le ciel et la mer. En effet Gaspar met en avant le fait que la fenêtre puisse devenir un véritable havre, où il pourrait rasséréner son esprit, en affirmant

> Depuis tant d'années je lave mon regard
> dans une fenêtre où ciel et mer
> depuis toujours sont sans s'interrompre
> où leurs vies sont *un,* sont innombrables
> sont une fois encore dans mon âme
> un champ magnétique d'épousailles.[45]

Ces vers illustrent l'élan gasparien qui incite à aller à la recherche des lieux où les contrastes peuvent cohabiter, pour

atteindre un continuum harmonieux auquel il aspire depuis toujours. Dans ce sens il est important de souligner que la fenêtre fait partie du poète, de sa propre chair et qu'elle métaphorise sa nature d'homme imaginal. En effet le corps du poète est mis en relation avec la fenêtre dans plusieurs poèmes. A titre d'exemple nous citons des vers tirés de *La maison près de la mer II*, où la fenêtre est constitutive de l'identité du poète :

> je ne pense à rien –
> laissant déposer dans l'œil le pollen
> de tant de musique
> de l'immense, de l'infime
> et de ce qu'il est vain
> que j'imagine ou note
> dans la fenêtre taillée
> à même la source
> du vivant de ma vie –[46]

Gaspar fait de la fenêtre un objet poétique fertile, indéniablement lié au cadrage photographique qui permet également une analogie entre la surface des vitres sur laquelle plusieurs conflits, spectacles chromatiques et manifestation lumineuses s'affichent et l'âme du poète. En effet la photographie a pour ce poète une nature ontologique et pédagogique : toute vision intérieure est enrichie par une école du regard, puisqu'il faut apprendre à aller vers le monde et à entrer en contact avec les autres. La photographe pratique ainsi un art visuel au service d'un geste qui récupère l'indicible, exactement comme l'action du regard humain et de celui, métaphorique, de la mémoire. Dans ce sens il affirmait, de manière très éloquente « ma mémoire est un continent de regard, des gestes désancrés »[47], et comme tout continent il faut l'explorer, l'apprivoiser et en apprendre les règles.

Dans le premier texte en prose de *Feuilles d'observation*, cet apprentissage qui se fait à l'hôpital, en scrutant la douleur et la décomposition des vies des autres, affecte la sensibilité du poète qui constate « Parmi ces bouches bâillonnées j'apprends chaque jour une nouvelle composition du regard, corrosion de l'espoir et de la nuit, chimie de l'intensité, de la solitude, *de l'extrême solitude* »[48]. Le poète-photographe sait non seulement entreprendre cet éducation visuelle et émotionnelle, mais il devient aussi une « lucarne patiente dans l'épaisseur de l'ombre » qui a appris « à bouger la lumière »[49]. Il n'y a ainsi aucune solution de continuité entre les yeux du poète et les yeux du photographe : si Gaspar, en tant que photographe, manie le noir et la lumière pour en extraire des images, en tant que poète il devient tout œil, une véritable ouverture scopique capable de saisir des traces d'éternité dans l'immanence. Ainsi, la fenêtre souligne le paradigme du mouvement éternel si cher au poète puisque, même dans une structure apparemment fixe et contraignante, ce qu'il célèbre est la projection d'images et de couleurs changeants qui se recomposent selon la vie intérieure de l'auteur. Les apories ne sont jamais les marques d'une impossibilité mais plutôt une incitation à chercher, une tension visant à recadrer et à recomposer les expériences en tant que partie d'une même image mouvante.

La chimie solaire et la corrosion pour révéler de nouvelles formes

Un dernier élément lié à la sensibilité de photographe de Lorand Gaspar qui nous semble important faire émerger est l'action de la chimie et notamment de

la corrosion comme deux sources transformatrices et révélatrices de la structure profonde de la matière, et par conséquent génératrices d'images et de nouvelles configurations organiques à la signification esthétique et métaphysique remarquable.

En effet, la chimie photographique est souvent en filigrane aux vers du poète. Il suffit de penser à l'attention que Gaspar porte sur la corruption de la matière dans *Corps corrosifs* où « la terre mangée par les acides solaires /fermente dans sa chair de bruns si chauds/ que les yeux tremblent dans le pouls apaisé »[50]. Sous l'effet de la consomption due au temps et au soleil, les pigments changent, comme il arrive dans les bains d'arrêt utilisés dans la chambre noire, et révèlent de nouvelles suggestions. Dans ce cas, le poète laisse agir non pas les acides acétiques traditionnellement employés avec le film noir et blanc, mais il fait plutôt appel aux « un pigment qui fait que l'âme respire »[51] dans la lumière. Gaspar cherche à restituer les effets de la corrosion de la terre et des êtres humains, une érosion qui est non seulement révélatrice de la structure matérielle des corps, mais aussi de la matrice métaphysique de tout être. Ainsi, la lumière devient presque liquide, elle peut frémir et bouillonner sur une vitre offrant un lieu d'accélération des sentiments et des images puisque « sur une vitre parfois – / la lumière fermente –/ comme s'il y avait une âme à brûler »[52].

La poésie de Gaspar célèbre ainsi l'érosion et l'action des bains révélateur de la lumière en la montrant comme une source intarissable de germination des images. Les processus chimiques auxquels le poète fait allusion rappellent les sels d'argent qui, se laissant traverser et modifier par la lumière, permet de faire surgir les images sur le papier photographique. Dans la poétique de Gaspar, comme la lumière est omniprésente et maître de toutes action, elle joue à la fois le rôle du pigment révélé et du sel à l'action caustique. Un exemple assez paradigmatique de cette chimie de la lumière est constitué par un poème de la section « Silence » de *Sol absolu*, où tout tourne autour de la dialectique entre le jour et l'obscurité, la fragilité et la solidité de la matière et encore l'absence et la présence des éléments

> […]
> Judée de mes ténèbres, comme tu danses sous le haut du jour !
> Le soleil brisé tes pierres m'avouèrent
> Leur profondeur d'arbres jamais nés
> Les verts sans feuillages dans l'épaisseur des vents
> Sans route et sans rose
> Et la source vide sur la pierre funèbre,
> Si vive qu'en est poreux le marbre
> Que les pigments de lumière émigrent
> Dans les seins lourds de la nuit[53]

Le regard qui préserverait l'existence et l'essence des choses est discret et rapide, il prend sans réellement déplacer les objets de leurs sièges naturels, sans voler, exactement comme le fait le photographe.

La lumière est ainsi décrite à travers ses propriétés chimiques : c'est une entité qui connaît son contraire, qui accueille aussi l'obscurité, sachant l'éclairer ou la rejoindre.

Gaspar ne fait que tenter l'expérience de saisir et ensuite transposer des formes et cela même lorsque la parole est défaillante, lorsqu'il s'agit d'un « jour de lessive pour les mots »[54], et qu'il est impossible de faire appel au verbe, il ne reste que la traduction des formes par la matière et la vue.

Il n'oublie d'ailleurs, que la parole aussi est un acide corrosif, qu'elle aussi peut aider à « développer » les images, dans un processus où elle agit sur la surface des jours. Ce n'est pourtant pas une parole quelconque, il s'agit de la poésie et de sa structure presque magnétique et

> La poésie est capable de conduire parfois (à l'instar des métaux bons conducteurs) un tressaillement de la parole en communiquant aux mots sa fluidité, son pouvoir corrodant sans mémoire. Ainsi le mot- l'image-, de simple élément chimique qui participe à la constitution d'un corps composé (sème), se transforme en enzyme pouvant opérer la synthèse ou la lyse, la création inattendue de composés nouveaux, qui lèvent, en ce qui les brûles, des flammes différentes[55].

Voici que les mots autant que les images sont décrits comme des éléments chimiques, des champs de forces, des matières ayant une température qui composent les corps. Cette matière parfois lumineuse, voire brûlante, parfois obscure, est la substance que ce poète-photographe manie dans son « urgence de voir dans l'ardeur immobile »[56], vers qui pourrait bien décrire la posture patiente et pourtant passionnée du photographe aux aguets face à la lumière et à ses résultats sur les corps rocheux, humains et marins.

Saturation et condensation, aussi bien que solubilité font aussi partie de l'alphabet photographique lyrique de Gaspar ce qui rappelle le lexique du photographe et il utilise ces termes souvent pour mettre en scène la danse des contraires, des contrastes, des apories entre creux et plein, ombre et lumière, comme dans *Sol absolu* lorsqu'il souligne

> […]
> Mais bientôt
> sous la croisée des voutes de pesanteur et silence
> comme un jugement dissous dans l'égale lumière
> le haut et le bas, le feu et la pierre
> Lissés d'un même geste sous la trame soluble

Cette « trame » soluble pourrait être celle du support photographique et le geste qui touche et nivelle de manière égalitaire le haut tout comme le bas, l'obscurité tout comme la lumière en leur attribuant le même degré d'essentialité est sans doute celui du poète-photographe.

Une dernière réflexion « pour une science ardue de nos obscurités »[57]

Le poète-photographe immergé dans un paysage indéfini et infini, aux îles grecques tout comme dans le désert, est chargé de sauver et garder les images, comme le souligne dans un poème où il choisit le « tu » comme sujet énonciatif, un sujet avec lequel, sans doute, il s'identifie lorsqu'il affirme[58]

> Tu es seul en cette nuit à lever l'ancre
> De tant de regards que l'horreur t'a confié

L'acte de regarder est un impératif, une recherche physique et métaphysique conduite en toute sincérité et ouverture d'esprit qui amène inévitablement à se confronter aussi à l'horreur[59]. Dans cette

perspective, il est important de souligner que le ton des recueils gaspariens n'est pas toujours idyllique. En effet regarder signifie assumer les risques de s'égarer face à l'inconnu ou de toucher la douleur, ainsi que de se remémorer d'un passé oublié-refoulé qui toutefois s'exprime encore à travers des « frêles images du temps »[60] ou par des ombres profondes, métaphoriques et existentielles, que ses figures projettent. Devenir des témoins est un choix crucial et inévitable si on veut connaître le monde et notre âme. Gaspar fait allusion à cette nécessité ontologique de devenir des yeux agissants, dans un poème en prose tiré de *Judée* qui commence par deux injonctions péremptoires comme celles-ci : « Arrête-toi et regarde »[61]. La suite du poème ajoute une coloration plus descriptive mais non moins solennelle :

> Retourne-toi dans la hâte du courant, malgré les pierres, malgré les branches qui déferlent dans l'incoercible rayonnement. Sois souple dans le mur. Enfant tu savais dénicher la truite dans le torrent. Des milliards de gouttelettes, regarde, accrochées sur les pointes d'un haut pin de quartz immobile.

Il s'agit d'une invitation à retrouver l'esprit d'observation des enfants, à saisir le scintillement de toute chose, à estimer la vie de toute forme de présence.

S'il existe un sens, cela ne se dégage pas de l'action des mots, ni réside dans la charge référentielle et lyrique des textes, rédigés sur des « pages mitées »[62] qui ne livrent que « des mots épars »[63] dépourvus de toute valeur existentielle. Le vide laissé par ces mots et leurs incapacités d'appréhender le monde est rappelé par le poète de manière explicite dans plusieurs passages d'*Approche de la parole* et insérant, en tout recueil, de vers métalittéraires qui réfléchissent sur le rôle de la parole. Dans *Patmos,* par exemple, une strophe lance une lueur d'espoir dans les capacités de l'œil qui pourrait apprendre à attribuer un message et une reconfiguration significative aux mots :

> Comme si l'œil pouvait déchiffrer
> La dentelle de l'eau, la vapeur qui roule
> Sur les bords de nos pages désertées[64]

La fonction comparative formulée par la tournure « comme si » décrit une situation imaginaire qui peut ne pas être vraie, mais qui est probable ou possible. Gaspar émet donc l'hypothèse que l'œil saura décrypter les formes, exactement comme un photographe sait saisir, dans un détail qui semble invisible aux autres, un événement esthétique et émotionnel.

Lorand Gaspar choisit la photographie pour avoir la même posture et la même respiration qu'il a en tant que poète, une attitude qui consiste à savoir accueillir un questionnement qui procède sous forme de mouvements et de jeux de lumière, sans aucune prétention de comprendre ni de répondre aux interrogations. C'est une tension qui pourrait aussi demeurer frustrée, n'amener à aucune réponse et Gaspar en est bien conscient : ni la poésie ni la photographie sont habitées et utilisées par ce poète pour atteindre un gain de certitude. De manière incontestable dans son essai *Approche de la parole*, Gaspar élucide l'impossibilité de recevoir des réponses en se fiant exclusivement au verbe et souligne

> Le poème n'est pas une réponse à l'interrogation de l'homme ou du monde.

> Il ne fait que creuser, aggraver le questionnement. […] De cette parole, qui renvoie à ce qui brûle, la bouche perdue à jamais »[65].

D'ailleurs, on ne demande pas à une photographie de répondre à une problématique, elle ne fait que s'offrir et elle sème ses graines dans les yeux de ceux qui la regardent. Un poème non plus ne se doit pas de délivrer des réponses : il interroge et approfondit la quête, il permet un voyage, une traversée dans d'autres formes, d'autres lumières sachant que « ni les mots/ni les rayons/ ne suffisent /pour voir vraiment »[66].

C'est ainsi une quête menée avec les yeux et avec les mains, mais surtout avec l'esprit, et qui croise la démarche photographique avec l'écriture poétique, montrant un poète qui connait les astuces de l'optique et des cadrages, et qui n'a pas peur de puiser ses doigts dans l'obscurité pour en tirer des fragments.

Dans ce sens, le geste haptique du photographe est souvent déguisé dans les vers et la réflexion poétique de Gaspar et en structure sa démarche poétique. C'est ce qui émerge en lisant le vers à la matrice poïétique suivante « nos mains défaisaient le noir et les mots »[67]. Le poète-photographe connaît la nature de la quête infinie impliquant un rapport avec l'obscurité et comportant une recherche incessante de la configuration des mots et des lumières la plus apte à mettre en communication la dimension matérielle avec le côté insaisissable de l'univers. A ce propos il est intéressant de constater que Gaspar choisit de clôturer le recueil *Egée* par l'insertion en italique d'un poème de Georges Seféris, qu'il avait traduit du grec. Le deuxième vers affiche de manière significative une réalité à laquelle sans doute Gaspar s'identifie « Au fond je suis une question des lumières »[68] , assertion lyrique qui, à notre avis, pourrait suffire à gloser l'entreprise et la recherche d'humaniste, poète et photographe de Lorand Gaspar.

Bibliographie

Adamowicz, Elza, « Qu'est-ce que la photo emporte ailleurs ? » in *Europe*, n. 918, 2005, Paris.

Bèsbes, Khadija « Le visage de la mère et l'écriture poétique » in Madelaine Renouard(éd), *Transhumance et connaissance*, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. 227-242.

Del Fiol, Maxime et Moncef Khémiri (dirs.), *Un poète près de la mer. Hommage à Lorand Gaspar*, Tinis-Bordeaux, Sud Éditions- Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.

---, « Sens vivant de l'image » in Maxime Del Diol et Moncef Khémiri (dir.), *Un poète près de la mer. Hommage à Lorand Gaspar*, Tinis-Bordeaux, Sud Éditions- Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 83-104

---, *Lorand Gaspar : Approche de l'immanence*, Pairs, Hermann, 2003.

Leuwers, Daniel, « Élégance de Lorand Gaspar », in *Scherzo. Revue littéraire*, n. 4, 1998, p. 37- 44.

Gaspar, Lorand, *Sol absolu et autres textes,* Paris, Gallimard, 2001.

---, *Approche de la parole* suivi d'*Apprentissage avec deux inédits*, Paris, Gallimard, 2004.

---, *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2004.

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

---, *Le quatrième état de la matière*, Paris, Gallimard, 1982.

---, *Corps corrosifs,* Paris, Gallimard, 1978.

---, *Égée, Judée*, suivi d'extraits de *Feuilles d'observation* et de *La maison près de la mer*, Paris, Gallimard, 1993.

Monti, Georges, « Entretien sur la photographie » in Lançon Daniel (dir.), *Lorand Gaspar*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2004.

Pal, Gyöngyi, *Le dispositif photo-littéraire en France dans la seconde moitié du XXe siècle. Analyse de l'œuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche*, 2010, p. 307, thèse soutenue à l'université de Szeged en cotutelle avec l'université de Rennes 2, consultable à l'adresse https://theses.hal.science/tel-00481329v1/file/thesePal.pdf

Phytilis, Jacques, « D'Odysséas Elytis à Lorand Gaspar : bref essai sur un espace culturel méditerranéen », *Apories. Égée-Judée*, Marseille, 1998, p. 83- 107.

Notes

1. Lorand Gaspar, *Approche de la parole* suivi d'*Apprentissage avec deux inédits*, Paris, Gallimard, 2004, p. 141.

2. Voir également le vers « L'espoir d'une réponse posée légère dans la lumière de la source », Lorand Gaspar, *Égée*, p.45, soulignant que si le poète ose nourrir un faible espoir de trouver une réponse, cela réside dans une matière non verbale comme la lumière conçue telle qu'élément générateur.

3. *Ibidem*, p. 54.

4. *Ibidem*, p. 59.

5. Maxime Del Fiol, « Sens vivant de l'image » in Maxime Del Diol et Moncef Khémiri (dir.), *Un poète près de la mer. Hommage à Lorand Gaspar*, Tinis-Bordeaux, Sud Éditions- Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 84.

6. Lorand Gaspar, *Approche de la parole*., p. 140.

7. *Idem*, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 166.

8. Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar : Approche de l'immanence*, Pairs, Hermann, 2003.

9. Georges Monti, « Entretien sur la photographie » in Lançon Daniel (dir.), *Lorand Gaspar*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2004, p. 161.

10. Cf. Maxime Del Fiol, « Sens vivant de l'image », cit., p. 93.

11. Nous empruntons cette expression de la psychanalyste Khadija Bèsbes qui aura des entretiens avec le poète dont elle relate en sa contribution « Le visage de la mère et l'écriture poétique » in Madelaine Renouard (éd), *Transhumance et connaissance*, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. 234.

12. *Ibidem*, p. 235.

13. Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, p. 62.

14. Cf. Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar : Approche de l'immanence*, p. 421.

15. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 154.

16. Voir par exemple le premier vers du premier poème du recueil *Egée* « Tant d'obscure parole dissoute dans la lumière », Lorand Gaspar, *Égée*, Pairs, Gallimard, 1980, p. 13.

17. Lorand Gaspar, *Feuillet d'observation*, p. 178.

18. *Idem*, *Égée*, p. 55. Le vers complet est le suivant « la lumière est un vivier de bulles et de bords légers ».

19. Daniel Leuwers, « Élégance de Lorand Gaspar », *Scherzo*. Revue littéraire, n. 4, 1998, p. 37.

20. Lorand Gaspar cité par Jacques Phytilis, « D'Odysséas Elytis à Lorand Gaspar : bref essai sur un espace culturel méditerranéen », *Apories. Égée-Judée*, Marseille, 1998, p. 107.

21. Cf. Gyöngyi Pal, « La vision haptique dans les photos de Lorand Gaspar », consultable à l'adresse https://www.revue-textimage.com/22_hapticite/pal1.html

22. Lorand Gaspar, *Égée*, p. 67.

23. Il s'agit d'une définition que Elza Adamowicz reprend de James Sacré dans son article « Qu'est-ce que la photo emporte ailleurs ? » in *Europe*, n. 918 octobre, Paris, 2005, p. 185.

24. Lorand Gaspar, Égée, p. 13

25. *Ibidem*, p. 33.

26. *Ibidem*, p. 29.

27. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, p. 172.

28. *Idem*, *Le quatrième état de la matière*, Paris, Gallimard, 1982, p.64.

29. *Ibidem*, p. 49.
30. *Ibidem*, p. 74.
31. Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, p. 59.
32. *Idem*, *Le quatrième état de la matière*, p. 59
33. *Idem*, *Corps corrosifs*, Paris, Gallimard, 1978, p. 215. Nous faisons allusion au vers suivant : « Cri aveugle du blanc de l'œil/ contre le blanc des murs »
34. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, p. 168.
35. « […] l'aveugle citerne des yeux » est une métaphore citée dans Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, p. 144 et pour la référence à la cave voir « la cave ardente de ton œil » dans *Sol absolu*, p. 187.
36. Lorand Gaspar, *Approche de la parole,* p. 60.
37. *Ibidem*.
38. Cf. Gyöngyi Pal, *Le dispositif photo-littéraire en France dans la seconde moitié du XXe siècle. Analyse de l'œuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche*, 2010, p. 307, thèse soutenue à l'université de Szeged en cotutelle avec l'université de Rennes 2, consultable à l'adresse https://theses.hal.science/tel-00481329v1/file/thesePal.pdf, p. 12.
39. Lorand Gaspar, *Le quatrième état de la matière*, p.35.
40. *Ibidem*, p. 46.
41. *Ibidem*.
42. *Ibidem*, p. 77.
43. Lorand Gaspar, *La maison près de la mer,* Paris, Gallimard, p. 188.
44. *Idem*, *Feuilles d'observation*, p. 177.
45. *Idem*, *Sidi-Bou-Saïd*, Paris, Gallimard, 2004, p. 44.
46. *Idem*, *La maison près de la mer II*, Paris, Gallimard, 2004, p. 132.
47. *Idem*, *Feuilles d'observation*, p. 157.
48. *Ibidem*, p. 153.
49. *Idem*, *Le quatrième état de la matière*, p. 79.
50. *Idem*, *Corps corrosifs*, p. 216.
51. *Idem*, *Égée*, p. 24.
52. *Ibidem*, p. 64.
53. *Idem*, *Sol absolu*, p. 103.
54. *Idem*, *Feuilles d'observation*, p. 165.
55. *Idem*, *Approche de la parole*, p. 69.
56. *Idem*, *Sol absolu*, p. 109.
57. *Idem*, *Corps corrosifs*, p.27
58. *Idem*, *Égée,* p.57.
59. Dans le recueil *Judée* la notion d'horreur est évoquée à plusieurs reprises, le terme est cité explicitement vers la fin du volume, et notamment dans la strophe suivante « les yeux qui ont vu l'horreur/ qui ont vu l'insondable/des visages le sourire/posé dans l'épaisseur/ inextricable des plis que/ la douleur compose et décompose » (p. 169) et dans les vers en proses contenus dans la même partie du recueil, le poète met en scène, encore une fois, la dichotomie nuit/lumière « Dans la nuit sans fond, un corps corrodé de lumière, porté et déchiré par d'autres corps – / l'enclos balayé de guerres, mais radieux, mais brûlant d'une molécule d'amour, l'horreur étale son linge, la neige des yeux brûle dans le noir » (p. 176). Une coprésence de l'horreur et de la nature inimaginable des évènements est aussi thématisée dans le recueil *Derrière le dos de Dieu*, voir par exemple dans les vers « des fibres de l'immense/du plus infime battement/où fleurit l'inimaginable/l'horreur et la merveille/à tes yeux » (p. 72).
60. *Idem*, *Genèse*, in *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2004, p. 84.
61. *Idem*, *Judée*, p. 105.
62. *Ibidem*, p. 106
63. *Ibidem*.

64. *Patmos*, p. 19
65. *Idem*, *Approche de la parole*, in *Sol absolu et autres textes*, p. 26-27.
66. *Idem*, *La maison près de la mer II*, p. 128.
67. *Idem*, *Sol absolu*, p. 57.
68. *Idem*, *Égée,* p. 97.