Jérôme Hennebert

L'outrenoir de Lorand Gaspar : poésie et photographie

The « outrenoir » of Lorand Gaspar: Poetry and Photography
Abstract: Lorand Gaspar's black-and-white photography, as seen in *Carnets de Jérusalem* and *Mouvementé de mots et de couleurs*, falls into three categories: photography of desert landscapes, photography of architecture and photography of everyday people. In this study we will be focusing on the black in photographs from the first two categories: either the black folds and streaks in desert landscapes, or the shadowy holes in architectural photographs, in contrast with the surrounding brightness. As a result, the referent is lost in the black colour and form of the photographic image, while the discontinuous form of the poetic verse (black on a white background) conversely inaugurates the referent: this will be the problematic issue of the present study, between representation and presentation of reality. The graphic scene of the black and white poem is often self-referential, yet doesn't it also refer to Lorand Gaspar's photographic work?
Keywords: Lorand Gaspar; Black-and-White Photography; Verse; Desert Landscapes; Architecture; Reference; Representation.

Jérôme Hennebert
Université de Lille, France
jerome.hennebert@univ-lille.fr

DOI: 10.24193/cechinox.2025.48.17

L'œil photographique de Lorand Gaspar a largement privilégié le noir et le blanc, comme en témoignent ses diverses publications en livres ou en revues[1]. Dans une perspective esthétique et stylistique, je souhaiterais commenter l'œuvre photographique de Lorand Gaspar que la critique a peu abordée frontalement dans son rapport aux textes poétiques, si l'on excepte la thèse de Gyöngyi Pal dans une perspective spinoziste[2], l'article d'Elza Adamowicz sur les poèmes de James Sacré accompagnant les photographies de Lorand Gaspar dans *Mouvementé de mots et de couleurs*[3], enfin un article de Michel Favriaud, selon lequel les photographies insérées dans *Carnet de Patmos* constituent des « ponctuants médians » dans les différents chapitres du livre, sans illustrer nécessairement le texte qui précède ou qui suit l'insertion de l'image[4].

Comme le photographe américain Walker Evans l'a rappelé en son temps, l'art photographique n'est jamais un document mais peut en adopter le style[5]. De même, l'anthologie visuelle du poète montre son ambition de détourner et d'esthétiser le style documentaire[6]. L'œuvre photographique en noir et blanc de Lorand Gaspar se répartit en trois catégories : la photographie de paysages désertiques, la photographie d'architecture et plus rarement le

portrait d'habitants surpris dans leur vie quotidienne. Le noir a particulièrement attiré mon attention : soit les plis et les stries noirs sur des étendues désertiques, soit des trous d'ombre dans les photos d'architecture (par exemple dans l'embrasure des portes et des fenêtres[7]), en contraste avec la forte luminosité ambiante.

Les photographies de Lorand Gaspar, essentiellement prises dans le contexte méditerranéen, sont en effet surexposées (« rencontre des 'choses' et de la lumière[8] » selon l'expression du poète). Le noir constitue dans ces images de nouveaux points de fuite. La scène graphique du poème en noir et blanc est bien souvent métapoétique[9], mais ne renvoie-t-elle pas aussi au travail photographique du poète ? Je démontrerai que le contraste entre le noir et le blanc est un point de dérivation par rapport au cadre, qu'il s'agisse des limites du champ photographique ou des formes poétiques, afin de donner à ressentir un réel figural.

Les radiations du noir : l'approche indicielle

La poésie de Lorand Gaspar filtre un certain nombre de sensations incorporées par le sujet lyrique, aussi bien sentant que senti dans un « chiasme » phénoménologique que Maurice Merleau-Ponty a défini en conclusion de son essai *Le Visible et l'Invisible*[10]. La photographie d'art transforme de même la banalité des choses vues en interrogation et savoir, ce que Lorand Gaspar a appelé ailleurs, selon le titre d'un de ses recueils, un *Apprentissage*[11]. Chaque photographie peut en effet être considérée comme une assertion implicite du photographe[12] sur des choses trop souvent reproduites à l'ère médiatique qui est la nôtre, avec de trop nombreux stéréotypes visuels. Le poète déclare avec justesse dans son entretien avec Georges Monti : « Je crois qu'il y a une sorte de photographie qui cherche, qui voudrait apporter une lueur de compréhension, dans nos obscurités – or, toute compréhension nous aide à vivre, est joie[13]. » De ce fait, le noir rend plus mystérieuse la réalité observée sous une lumière accablante, et démultipliée par l'albédo dans les contrées du Sud que le poète a visitées : le noir « creuse » la réalité, et j'emploie ici à dessein un verbe tout à fait familier au poète.

Or l'image photographique est apparue aux esthéticiens (Susan Sontag, Jean-Marie Schaeffer, Philippe Dubois entre autres[14]) bien plus « indicielle » qu'« analogique ». Autrement dit, la photographie n'est jamais une copie en miniature de la réalité mais un savoir proposé à l'observateur par contiguïté : un savoir latéral ou métonymique, dans une relation spécifique de renvoi. Je souscris de même à l'hypothèse d'une fonction indicielle du noir, avec une latéralisation du sens produit par un signifiant purement plastique, en distinguant cette fonction de la fonction iconique. Je distinguerai dès lors deux occurrences : le noir comme « icône indicielle » et le noir comme « indice iconique » d'après une distinction préalablement établie par Jean-Marie Schaeffer.

Le noir peut d'abord dépendre de la fonction iconique comme c'est par exemple le cas du vêtement noir d'une femme photographiée dans le désert : je pense plus précisément à un portrait de femme publié dans *Nunc*[15], dont le regard baissé est soit introspectif, soit méditatif en fixant une réalité hors champ. Le voile noir qui

dissimule son corps impose au regard de l'observateur une composition pyramidale tout à fait classique, frontale et distanciée. Un deuxième visage apparaît sur la gauche orientant le regard à nouveau hors champ. À droite de ces deux femmes se trouvent deux éléments en contrepoint : une colline et un rocher. L'analogie entre ces femmes au visage buriné par le soleil et le paysage aride, souligne le registre mélancolique du cliché : le voile noir devient l'indice d'une certaine inquiétude (une icône indicielle).

Dans d'autres photographies, le noir est bien plus radiographique que photographique (une empreinte sur la feuille blanche « à travers ») – révélateur en quelque sorte d'une profondeur qui est pour Lorand Gaspar le lien continu qui lit le sujet, le corps, l'énergie et le monde. C'est le cas des ombres indéterminées dans le paysage ou dans les ouvertures d'un bâtiment : le noir n'est plus un double (la *mimèsis*) mais un trouble qui paradoxalement efface et augure. Pour reprendre la terminologie de Jean-Marie Schaeffer dans *L'Image précaire*, le noir est dans ce cas un « indice iconique » (un signifiant pur à rendement métonymique, qui tient leu d'autre chose), au lieu d'une « icône indicielle ».

Le noir comme indice iconique signale autrement la réalité, en s'affranchissant d'une visualisation identifiante, au profit d'une relecture plastique du paysage ou bien d'une architecture. Lorand Gaspar dans son entretien avec Georges Monti parle à ce sujet de « fêlures » pour appréhender dit-il « ce qui est derrière nos yeux[16] ». Dans ce cas, le noir nous guide vers un « arrière-pays » selon la belle formule d'Yves Bonnefoy et le style documentaire de Lorand Gaspar réinvente le réel. Autrement dit, le noir comme indice iconique est porteur de fiction – il suscite l'imaginaire du point de vue de la réception[17].

Lorand Gaspar, pour rappel, ne donne pas de titre à ses photographies de sorte qu'il laisse ouverte l'interprétation par abduction. Le renvoi indiciel du noir n'est pas codé par le photographe (c'est un signe discontinu), alors que les signes iconiques peuvent paraître inversement codés : ceux-ci sont bien des signes continus au moyen de connotations, comme Roland Barthes l'a démontré dans deux articles complémentaires en sémiologie de l'image : « Le message photographique » (1961) et « Rhétorique de l'image » (1964)[18]. La malléabilité indicielle et plastique du noir résulte donc d'une discontinuité formelle que Lorand Gaspar recherche esthétiquement.

Le noir dans ses photographies est bien l'équivalent d'un *punctum* barthésien – non pas au sens d'un détail pittoresque ou pictorialiste, tant la plasticité du noir conjure la tentation de la photographie purement documentaire chez Lorand Gaspar, mais comme un point de résistance à la vue, révélant en définitive l'excès de présence des choses. Dans cette perspective, le noir est l'indice peircien d'une présence invisible que le travail artistique du photographe révèle heureusement. C'est pourquoi il me semble important de reconsidérer la non-visibilité du noir dans les photographies de Lorand Gaspar comme les indices d'une réalité autre : l'expression d'un figural.

Du figuratif au figural

Sans doute la photographie, oscillant très souvent entre deux orientations – témoigner et / ou embellir – a-t-elle une certaine prétention à la vérité que la peinture n'a pas aux yeux du poète. En effet,

Lorand Gaspar a commenté la peinture dans ses essais, avec un goût prononcé pour l'abstraction lyrique[19], au lieu de la photographie figurative, un art qu'il a pourtant beaucoup pratiqué[20]. Certes, les photographies d'architecture du poète valorisent les lignes et la blancheur des murs à la manière d'un tableau abstrait voire cubiste (en accord avec ses propres goûts picturaux). Je citerai à titre d'exemple des photographies réalisées en contreplongée de bâtisses blanches comme la mosquée de Djerba, ou une habitation sur l'île de Patmos[21]. De même, la sinuosité des stries du désert rappelle son goût pour l'abstraction[22]. Dans d'autres clichés, il évite cependant les focalisations en gros plan sur les pierres du désert, qui lui auraient permis plus avant d'approcher l'abstraction de formes naturelles[23].

Dans la perspective d'une photographie sciemment figurative, comment les noirs révèlent-ils (au sens technique et figuré du verbe « révéler ») « l'obtus » sous « l'obvie », l'invisible sous le visible, pour reprendre les mots du sémiologue Roland Barthes ? L'événement photographié par Lorand Gaspar n'est ni narratif ni pathétique (nulle « saison en enfer » dans le désert gasparien), mais participe en son lieu noir du « figural », au sens qu'a donné Jean-François Lyotard à ce terme dans *Discours figure*[24]. Le figural met en tension les différents éléments visuels dans l'image, défigure, déborde le figuratif, pointe une réalité en excès.

Gilles Deleuze l'a très bien compris dans son essai *Logique de la sensation* consacré à la peinture de Francis Bacon, lorsqu'il commente la défiguration de corps déliquescents[25]. Certes dans une autre perspective, Georges Didi-Huberman l'a également corroboré en commentant entre autres le fil rouge figuré dans *La Dentellière* de Johannes Vermeer[26]. L'historien de l'art a en effet constaté un hiatus visuel, de l'observation de la bonne forme du fil (« la figurativité ») à une certaine déformation du regard. La couleur rouge à cet endroit du tableau devient pour lui l'indice d'un filet de sang qui coule. Cette « figurabilité » – comprenons l'ordre du figural et la fictionnalisation du réel qui s'ensuit – suscite l'imaginaire du spectateur : pour définir le figural, Jean-François Lyotard évoquait un « événement » visuel perturbant l'« espace vacant ouvert par le désir[27] ».

La figurabilité du noir permet de déciller notre regard et d'accéder à ce que le peintre Pierre Soulages a appelé l'« outrenoir » : le négatif de la lumière, une épiphanie qui nous permettrait d'accéder à un savoir immanent, à une réalité au second degré liée à notre désir – sans commune mesure avec une surréalité transcendante. L'« outrenoir » chez Pierre Soulages désigne le pouvoir de réflexion de la lumière sur le noir issu du goudron ou du brou de noix qu'il utilise pour peindre, strier, voire calligraphier la matière picturale. C'est là bien sûr ici une différence notable avec le noir tout à fait opaque dans une photographie.

Lorand Gaspar n'emploie pas l'expression « outrenoir », apparue à partir des années soixante-dix, lui préférant l'oxymore « lumière obscure[28] » qu'il cite dans l'entretien accordé à Georges Monti à propos de sa pratique photographique. L'expression de Lorand Gaspar rappelle enfin le « noir-lumière » soit la première dénomination employée par Pierre Soulages avant « outrenoir ». Lorsque le poète évoque brièvement dans *Carnet de Patmos* son activité de photographe, il avoue ainsi sa forte sensibilité au « noir positif, intense, pénétrant, omniprésent[29] » dans

une communauté de pensée avec Pierre Soulages, le noir ayant pour tous les deux une portée éminemment figurale.

Chez Pierre Soulages comme chez Lorand Gaspar, le noir est ce qui est antérieur à la lumière, un point d'origine qui peut rappeler l'imaginaire gasparien de la genèse depuis la publication du *Quatrième état de la matière* et de *Gisements*. Cette non-couleur incite le spectateur de la photographie comme le lecteur de poésie à creuser le réel, à s'intérioriser. Quelque chose se révèle dans le noir qui est bien de l'ordre du savoir :

> NOUS FOUILLERONS LES PIERRES CLAIRES
> JUSQU'À L'EXTREME LIMITE DE L'OBSCUR[30]

Nous retrouvons dans l'outrenoir gasparien la quête du « centre serré du silence[31] » : tel serait notre apprentissage de la beauté du monde pour le poète et photographe Lorand Gaspar.

Quelque chose noir, une tache obscure sur la photographie plus qu'une forme mimétique, nous met devant l'image comme « face à ce qui se dérobe » selon le titre d'un beau livre d'Henri Michaux – face à notre réalité intime. Un pan de couleur figural, en fait une non-couleur, démultiplie en conséquence le sens de l'image, qu'elle soit de nature iconique dans une photographie ou tropologique dans le cas d'un poème.

La scène graphique du poème en noir et blanc

On peut plus avant démontrer l'influence du dispositif photographique sur l'écriture poétique de Lorand Gaspar[32] :

> et parmi tant de blanc
> trouver à tâtons
> les chemins étroits de nos veines[33].

La poésie parvient patiemment à éclairer les régions obscures de l'être (*de nos veines*) dans les blancs aveuglants entre les vers ou les mots, comme le rythme de la marche dans le désert trop lumineux se fait *à tâtons*[34]. La syntaxe laisse leur part d'autonomie aux mots rehaussés par *tant de blancs* pour permettre au lecteur d'accéder à une plus grande proximité physique voire tactile avec le monde (*chemins étroits*, *trouver* à tâtons). Le mot n'est plus une image acoustique dont le sens est stable dans les lignes d'écriture.

À la disposition des poèmes spatialisés correspond bien souvent le paysage désertique dans *Sol absolu*, ce que j'ai démontré dans une précédente étude[35]. Dans sa thèse de doctorat sur l'intermédialité entre poésie et photographie, Gyöngyi Pal a en outre prouvé que la disposition scalaire de certains poèmes dans *Sol absolu* rappelait concrètement les reliefs désertiques photographiés par Lorand Gaspar selon le principe de l'idéogramme.

De surcroît, le noir dans la poésie et les photographies de Lorand Gaspar me semble indéfectiblement lié à une épiphanie lumineuse du monde[36] :

> *Chair noire pour tromper le feu*
> *Iris du désert*
> *Iris de cette même mélodie*
> *qui dissout le toucher*
> *entre deux pages illisibles du jour.*
> *Le regard trempé de naître*
> *aine d'une autre volupté*
> *lentement tu bois ta mort*[37] –

Le poète joue avec la polysémie du mot *iris* : par syllepse, le substantif désigne

à la fois une fleur noire dans le désert et l'œil du sujet lyrique (*Le regard trempé de naître*), autant regardé que regardant dans un chiasme sensuel (*volupté*) et synesthésique (simultanément de l'ordre de la vue, du toucher et de l'ouïe : *regard* / *toucher* / *mélodie*). La vision du désert est principalement haptique et de ce fait caractéristique du regard du photographe[38] : la *chaire noire* rappelle l'écrin de la chambre noire, les *pages illisibles* font fonction d'écran, en référence à la plaque photosensible ou bien à la pellicule, caractéristiques du dispositif photographique. La métaphore de la *chair noire* peut enfin renvoyer dans l'ordre du figural à la peau brûlée par le *feu* du soleil dans le désert, ce *locus terribilis* où la soif conduit fatalement à la mort, comme l'indique la clausule du poème (*Lentement tu bois ta* <u>*mort*</u> –)[39].

Tout le poème est structuré par l'opposition entre la vie et la mort (l'humidité et la siccité). Les sonorités du mot *naître* sont d'ailleurs disséminées dans le vers suivant (l'anagramme phonétique entre *naître*, *aine* et *autre* [nɛtr(ə)] et [ɛn] / [otr(ə)]). Une rime sémantique par synonymie entre les termes *feu* et *jour* renvoie à l'incandescence de la lumière dans le désert : aussi les *pages* du désert sont-elles *illisibles*. Mais *feu* et *mort* en fin de ligne se correspondent également du point de vue sémantique, si l'on perçoit dans *feu* une nouvelle syllepse (le « feu » désignant par ailleurs un défunt). La métaphore de la *chair noire* connote de manière ambivalente la vie et la mort et nous renvoie plus largement à la chair du monde dont parle poétiquement le philosophe Maurice Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible*. Cette « métaphore vive » (Paul Ricoeur) dépasse donc la figurativité mimétique au profit de la figurabilité : l'ordre du figural.

Les exemples sont nombreux dans d'autres recueils, et je me contenterai de citer cet autre poème extrait de *Patmos* :

> Dans la ruelle pavée de mer
> trois vieilles vêtues de noir
> éclairées du blanc d'un mur
> accueillent la nuit.
>
> Le chœur antique me salue sur le seuil
> les voix très hautes déraillent un peu
> sous la cendre endormie des deuils
> frissonne la mémoire d'un feu[40].

À nouveau, le poème mime le dispositif photographique : la *nuit* rappelle la chambre noire et le *mur* fait office d'écran – le support de la photographie. Le poète évoque trois femmes âgées sur l'île de Patmos, dont les vêtements noirs attirent le regard : icônes indicielles du deuil. La description fait précisément ressortir la couleur noire sur le fond d'un mur blanc réfléchissant la lumière. Cette évocation rappelle les propriétés gestaltistes du noir dans les photographies concordantes de Lorand Gaspar. La rime sémantique dans une structure embrassée souligne l'importance du noir dans les vers 2 et 4 (*noir* et *nuit*). Les sonorités [ã d r] du mot *cendre* sont reprises dans l'épithète liée *endormie*, et attirent à nouveau l'attention du lecteur sur le noir comme *punctum*. Grâce aux images (au sens tropologique), la non-couleur active dans le poème l'ordre du figural comme c'est aussi le cas dans les photographies[41].

Les vers précités rappellent la fin d'un autre poème dans *Égée* :

> la chapelle blanche sur le dos des femmes

qui viennent, gréées de noir
comme si tout était déjà tard et couvert de cendre[42].

La vision en noir et blanc domine ce poème dont je ne cite que les tout derniers vers : en effet, on trouve précédemment les expressions *barque noire et blanche*, ou *nerprun* (dont l'étymologie est « prunier noir »), *chapelle blanche*, en plus de la mention du voile *noir* sur la tête des *femmes* et des *cendres*. Le dernier vers *comme si tout était déjà tard et couvert de cendre* est équivoque en suggérant à la fois la tombée de la nuit sur la côte et la crémation.

Les femmes en deuil sur l'île de Patmos sont *gréées de noir* : le terme technique, métaphore filée de la marine, signifie « placer les cordages et la voile sur le mât ». L'analogie entre le voile noir sur la tête des femmes endeuillées et la voile noire du bateau, accentue l'idée du deuil qui traverse tout le poème, avec une très probable allusion au mythe du roi Égée attendant désespérément le retour de son fils[43]. L'adjectif verbal *gréées* constitue lui-même le paragramme d'*Égée*. La puissance suggestive de la métaphore inscrit le noir dans l'ordre du figural, expression d'un affect, au point de troubler dans le poème la représentation mimétique.

La photographie est une pratique artistique complémentaire de l'écriture poétique chez Lorand Gaspar, et non pas l'humble servante de sa poésie, comme elle a pu l'être au début du XXe siècle par exemple dans les « photographies verbales » du poète reporter Blaise Cendrars (*Kodak* en 1924 renommé *Documentaire*) ou bien dans le récit poétique *Nadja* d'André Breton en 1928, pour faire l'économie de descriptions.

Paul Valéry dans son « Discours du centenaire » en 1939 avait pressenti combien la photographie bouleverserait plus avant les enjeux poétiques de la littérature, spécialement en ce qui concerne la description : « Ainsi l'existence de la Photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir décrire ce qui peut, de soi-même, s'inscrire[44] ». La pratique scripturale de Lorand Gaspar a largement modifié le régime de la représentation (l'*ut pictura poesis*) dans un style fragmentaire : sans aucun doute sa pratique photographique essentiellement en noir et blanc a-t-elle contribué à la figurabilité du noir dans sa poésie. Si son œuvre poétique et photographique met en valeur des épiphanies lumineuses, comme la critique l'a déjà démontré avec pertinence, le noir joue cependant un rôle fondamental dans son esthétique, de l'ordre du figural.

Bibliographie

Adamowicz, Elza, « Qu'est-ce que la photo emporte ailleurs ? », in *Europe*, n° 918, 2005, p. 181-185.
Arasse, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion 2014.
Bailly, Jean-Christophe, *Une éclosion continue, Temps et photographie*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2022.
Barthes, Roland, *La Chambre claire*, *notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980.
---, « Le message photographique », in *Communication* n°1, 1961, p. 127-138.
---, « Rhétorique de l'image », in *Communication*, n° 4, 1964, p. 40-51.
Deleuze, Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, Éditions de le Différence, 1981.
Dubois, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan Université, 1990.
Gaspar, Lorand *Carnets de Jérusalem*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997.
---, *Carnet de Patmos*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991.

---, *Apprentissage*, Paris, Deyrolle, 1994.
---, *Sol absolu Sol absolu et autres textes* [1972], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982.
---, *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « La blanche », 2001.
---, *Égée / Judée* [1980], Paris, Gallimard / Poésie, 1993.
Gattinoni, Christian, Vigouroux, Yannick, *Histoire de la critique photographique*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2017.
Hennebert, Jérôme, « La métaphore du tissage dans la poésie de Lorand Gaspar », dans Sylvain Dournel (dir.), *Mais que reste-t-il de nos métaphores ? La métaphore à l'épreuve de la littérature contemporaine*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2002, p. 83-98.
---, « Le livre de poésie et son morcellement : *Sol absolu* de Lorand Gaspar (1972) », dans Alain, Milon, Marc, Perelman (dir.), *Le Livre comme espace*, Paris, Presses universitaires de Paris X, 2007, p. 337-357.
---, « La double page de poésie chez Lorand Gaspar : du support papier au fond », dans Isabelle Chol et Jean Khalfa (éd.), *Les Espaces du livre / Spaces of the Book, supports et acteurs de la création texte / image (XXe et XXIe siècles)*, Oxford, Peter Lang, coll. « European collections », 2015, p. 91-104.
Lançon, Daniel (éd.), *Lorand Gaspar*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2004.
Lyotard, Jean-François, *Discours, figure* [1971], Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2002.
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*, thèse soutenue à l'Université de Rennes 2 en 2010 sous la direction de Jean-Pierre Montier et Timea Gyimesi.
Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.
Ortel, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 2002.
Revue *Nunc* « Lorand Gaspar », n°17, 2008.
Sacré, James, Gaspar, Lorand, *Mouvementé de mots et de couleurs*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003.
Schaeffer, Jean-Marie, *L'Image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
Sontag, Susan, *Sur la photographie* [1977], Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000.

Notes

1. Les photographies de Lorand Gaspar ont été publiées dans deux catalogues : le catalogue de l'exposition à la Bibliothèque municipale de Marseille, décembre 1984 – janvier 1985 et le catalogue d'une exposition au Musée Nicéphore Niepce (Lorand Gaspar, Châlons-sur-Saône, Musée Nicéphore Niepce, 1989). Les photographies de Lorand Gaspar ont été publiées par ailleurs dans un ouvrage réalisé en collaboration avec le poète James Sacré *Mouvementé de mots et de couleurs* (Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003), enfin dans différentes revues : citons *Nunc* (n°17, 2008) et *Europe* (n°918, 2005). L'essai historique *Carnet de Jérusalem* (Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997) compte également un portfolio en noir et blanc, comme précédemment *Carnet de Patmos* (Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991). On trouvera un autre portfolio dans le recueil critique dirigé par Daniel Lançon, *Lorand Gaspar* (Cognac, Le Temps qu'il fait, 2004).

2. 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*, soutenue à l'Université de Rennes 2 en 2010 sous la direction de Jean-Pierre Montier et Timea Gyimesi, voir spécialement le recensement des publications avec photos de Lorand Gaspar p. 359-360.

3. Elza Adamowicz, « Qu'est-ce que la photo emporte ailleurs ? », *Europe*, n°918, 2005, p. 181-185.

4. Michel Favriaud, « L'espace sémantique des poèmes de Lorand Gaspar, syntaxes, ponctuations et photographies » dans *Lorand Gaspar et la matière-monde*, sous la dir. de Marie-Antoinette Bissay et Anis Nouairi assistés de Patrick Née, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2015, p. 87-102.

5. Voir Christian Gattinoni, Yannick Vigouroux *Histoire de la critique photographique*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2017, p. 9. Les photographies de Lorand Gaspar ne fonctionnent pas comme des

preuves à conviction dans l'esprit d'un journalisme médiatique ou scientifique. Elles ne sont pas plus l'équivalent de notes, comme le poète a pu en produire par exemple dans ses *Feuilles d'observation* ou ses *Feuilles d'hôpital*. Son travail photographique est bien une entreprise artistique complémentaire de l'écriture poétique ou de la peinture qu'il a admirée et commentée.

6. Les photographies concernent les déserts du Proche-Orient, les îles grecques, la Tunisie, voire l'Inde et les États-Unis pour de rares photographies en couleurs publiées dans *Mouvementé de mots et de couleurs* et dans la monographie *Lorand Gaspar* dirigée par Daniel Lançon. On peut ensuite s'interroger sur la préférence du noir et du blanc au lieu de la couleur dans son œuvre photographique. Comme l'a montré Susan Sontag dans son essai *Sur la photographie* [1977] (Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2000) la photographie en couleurs (comme la peinture figurative) renforce la *mimèsis* sans exclure l'ambiguïté et le surcodage de l'interprétation, alors que l'image photographique en noir et blanc propose d'emblée au spectateur une version autre du réel.

7. En ce qui concerne le motif de la fenêtre, *analogon* de l'œil du photographe, voir spécialement la communication de Jihen Souki.

8. Selon l'expression de Lorand Gaspar dans « 'La lumière obscure, entretien sur la photographie avec Georges Monti », publié dans le recueil *Lorand Gaspar,* Daniel Lançon dir., *op. cit*., p. 153-162, citation p. 160.

9. La réflexivité du noir et du blanc renvoie à l'acte d'écriture selon une première conjecture que j'ai précédemment corroborée dans ma thèse de doctorat intitulée *Continu et discontinu dans la poétique de Lorand Gaspar*, sous la direction de Michèle Aquien, soutenue à l'Université de Paris XII en 2005. La scène graphique en noir et blanc du poème rappelle en outre le dispositif photographique, comme je le démontre dans la dernière partie de cette étude. Voir également Jérôme Hennebert, « La double page de poésie chez Lorand Gaspar : du support papier au fond », dans Isabelle Chol et Jean Khalfa (dir.), *Les Espaces du livre / Spaces of the Book, supports et acteurs de la création texte / image (XXe et XXIe siècles*), sous la direction, Oxford, Peter Lang, coll. « European collections », 2015, p. 91-104.

10. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.

11. Lorand Gaspar, *Apprentissage*, Paris, Deyrolle, 1994.

12. Cette assertion témoigne de sa subjectivité dès lors que la photographie renvoie davantage à l'acte de voir qu'à la description du réel (Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, *du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 83). Comme l'indice ne peut révéler l'intention du photographe, en conséquence tout est affaire d'interprétation (Schaeffer, p. 84 rappelle cette phrase de Peirce : « L'indice n'affirme rien ; il dit seulement : Là ! »).

13. Entretien avec Georges Monti, *op. cit.,* p. 161.

14. Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan Université, coll. « Cinéma et image », 1990.

15. Revue *Nunc*, n° 17, novembre 2008, Éditions de Corvelour, *op. cit*., photographie reproduite p. 103.

16. *Op. cit.,* p. 161.

17. Sur le sujet, voir Jean-Christophe Bailly, *Une éclosion continue, Temps et photographie*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2022 : « […] 'le style documentaire', qui est donc celui, au sens où j'ai essayé de le définir, de *l'invention du réel*, ce qui veut dire aussi celui qui donne au réel toute la résonance de fiction dont il est porteur. », p. 33.

18. Roland Barthes, « Le message photographique », *Communication* n°1, 1961 et « Rhétorique de l'image », dans *Communication*, n° 4, 1964, repris dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982.

19. Lorsque l'on pense par exemple à sa collaboration avec Zao Wou-Ki et T'ang Haywen pour illustrer ses plus belles éditions.

20. Lors de débats fructueux au cours du colloque, Ana Paula Coutinho et d'autres intervenants ont suggéré que le rythme de vie très soutenu d'un poète-chirurgien ne pouvait lui permettre une autre activité artistique que la photographie (grâce à une prise rapide au lieu du travail long du peintre). Cet argument est tout à fait pertinent, mais j'ajouterai que Lorand Gaspar n'a jamais dessiné en marge de ses poèmes d'après ses manuscrits (où il peut en revanche procéder à des collages), à la

différence d'autres poètes que l'on ne compte plus depuis Victor Hugo, Tristan Corbière ou Paul Verlaine entre autres. Telle ne semble donc pas la sensibilité du poète.

21. Voir *Lorand Gaspar*, Daniel Lançon dir., *op. cit.*, photographie insérée (hors pagination) avant la page 184 ; autre exemple dans *Carnet de Patmos*, *op. cit.*, p. 7 et p. 27, p. 51.Voir également *Nunc*, *op. cit.*, p. 105 et 107.

22. Voir par exemple *Nunc*, *op. cit.*, p. 104.

23. Voir par exemple *Carnet de Patmos, op. cit.*, p. 39, avec une analogie entre les cannelures sur les vestiges de colonnes antiques et les stries d'un tronc d'arbre au premier plan à gauche. Remarquons de surcroît que les photographies de Lorand Gaspar témoignent d'un vécu pris sur le vif, sans jamais être un instrument de maîtrise du sujet photographié avec une pose artificielle (comme dans les photographies prises par des touristes), et tout en s'émancipant du rite social de la photographie-souvenir trop nostalgique. Lorand Gaspar le confirme dans l'entretien qu'il a accordé à Georges Monti dans *Lorand Gaspar*, D. Lançon dir. *op. cit.* , p. 159-16 : « Non curieusement, je n'ai jamais eu d'attirance pour les photos souvenir, qu'il s'agisse de paysages ou de personnes. Mon cerveau visuel aimait déjà faire des "cadrages" correspondant à des compositions d'ombre et de lumière, de formes et de mouvements. » (*op. cit*, p. 159).

24. Jean-François Lyotard, *Discours figure* [1971], Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2002.

25. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Éditions de le Différence, 1981. La figurabilité des corps sans organes chez Francis Bacon selon Gilles Deleuze s'inscrit par exemple dans un « devenir-animal » qui évoque la transgression d'une pulsion socialement interdite, et certainement liée à l'homosexualité du peintre.

26. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 273 et s.

27. Jean-François Lyotard, *op. cit.,* p. 22.

28. *Op. cit.*, p. 16. Lorand Gaspar parle également de photographier un « fonds essentiel » au cours de cet entretien.

29. Lorand Gaspar, *Carnet de Patmos*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 37.

30. Lorand Gaspar, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Poésie / Gallimard, 1982, p. 102.

31. Lorand Gaspar, *ibid.*, p. 201.

32. Philippe Ortel a proposé un modèle d'analyse du dispositif photographique dans la littérature du XIXe siècle qui a inspiré le commentaire des poèmes de Lorand Gaspar que je propose ici : ce dispositif implique une scène, un cadre et une interprétation. Voir Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 2002. Le critique montre que la photographie peut être un « interprétant » de la littérature (en référence à Charles Sanders Peirce). Cet interprétant prend davantage la forme d'un dispositif pour voir autrement la réalité. La photographie configure en effet la vue de l'écrivain (prosateur ou poète).

33. Lorand Gaspar, *ibid.*, p. 60.

34. L'usage du noir sur blanc, s'il matérialise l'écrit et remplit parfois du vide, permet néanmoins à Lorand Gaspar de mettre en valeur une pure lumière réfléchie par la blancheur de la page, comme l'indique le titre de la première section du *Quatrième* É*tat de la matière* (« Connaissance de la lumière »).

35. Jérôme Hennebert, « Le livre de poésie et son morcellement : *Sol absolu* de Lorand Gaspar (1972) », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *Le Livre comme espace*, Paris, Presses universitaires de Paris X, 2007, p. 337-357.

36. Le couple du blanc et du noir nous fait accéder à la genèse du monde et de la langue, genèse maintes fois rêvée par Lorand Gaspar dans sa poésie, car au commencement Dieu sépare la lumière des ténèbres. Dès lors, l'alliance du blanc et du noir nous permet d'accéder à la part invisible du réel.

37. Lorand Gaspar, *Sol absolu*, *op. cit.*, p. 118.

38. Le toucher *dissout*, en écho au sol « absolu ». Sur la vision haptique du poète-photographe, je renvoie au commentaire perspicace de Sarra Ladjimi Malouche dans sa propre communication.

39. Les limites de cette étude ne me permettent pas de commenter plus avant la figurabilité de cette métaphore. Je renvoie donc à mon étude « La métaphore du tissage dans la poésie de Lorand

Gaspar », dans Sylvain Dournel (dir.), *Mais que reste-t-il de nos métaphores ? La métaphore à l'épreuve de la littérature contemporaine*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2002, p. 83-98.

40. Lorand Gaspar, *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « La blanche », 2001, p. 9.

41. En correspondance avec ce poème, voir la photographie des « petites vieilles » dans *Carnet de Patmos* (*op. cit*., p. 43).

42. Lorand Gaspar, *Égée / Judée* [1980], Paris, Gallimard / Poésie, 1993, p. 58.

43. Roi dans la mythologie grecque, lequel se suicida en voyant une voile noire à l'horizon, pensant que son fils Thésée était mort. Le personnage a donné son nom à une mer et au poème *Égée*.

44. Voir Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux, *op. cit.*, *Introduction*, p. 4.