Timea Gyimesi

Pour une approche géophilosophique des univers entrelacés. Gaspar avec Tolnai, Tolnai avec Gaspar

For a Geophilosophical Approach to Interwoven Worlds. Gaspar with Tolnai, Tolnai with Gaspar

Abstract: This work sets out to bring together two poetic universes, taking as its point of departure the subtle dialogue that developed between Lorand Gaspar and Ottó Tolnai around Gaspar's translation of two of Tolnai's poetry collections from Hungarian into French. This rapprochement highlights the geophilosophical – or "geosophical" – dimension of Gaspar's project. His cartography of the desert, his Approche de la parole, his life as a surgeon, a nomadic traveler, and a photographer – all activities that deeply fascinate Tolnai – as well as his work as a translator, appear as so many attempts to conjugate life and poetry, to trace a thought of the world: a Natal that is both earth and word.

Keywords: Lorand Gaspar; Ottó Tolnai; Géophilosophy; Desert; Smooth Space; Modulation; Translation; Miquel Barceló.

Timea Gyimesi
Université de Szeged, Hongrie
gyimesi@lit.u-szeged.hu

DOI: 10.24193/cechinox.2025.48.24

En mémoire d'Ottó Tolnai (1940–2025)
En hommage à son œuvre et à son héritage

Le Gaspar de Tolnai : l'histoire de deux phrases

En 2010, dans un entretien[1] accordé à Zoltán Onagy à Târgu Mureș – ville natale de Lorand Gaspar –, Ottó Tolnai revient sur l'amitié qui le liait au traducteur français de ses poèmes choisis, réunis dans le recueil *Or brûlant*[2], ainsi que sur le dialogue[3] qu'ils ont nourri entre 2004 et 2006 autour de la traduction de *L'ombre de Miquel Barceló*[4]. Dans l'une de ces lettres, à la fois amicales et professionnelles, écrites en hongrois, Tolnai évoque la visite chez lui de son ami d'enfance Josef Nadj, originaire comme lui de Kanjiža [Magyarkanizsa] : artiste protéiforme, danseur, chorégraphe et plasticien installé à l'époque à Paris. Il mentionne également la venue du peintre catalan Miquel Barceló, ami et futur collaborateur de Nadj dans leur performance *Paso doble*[5], présentée pour la première fois à 2006. « J'ai dit à ce peintre en question – raconte Tolnai – que Lorand Gaspar marche dans le désert et nage dans la mer »[6]. Gaspar traduira en français cette phrase apparemment

prosaïque mais en réalité profondément symbolique, avant de la remettre à Tolnai : « [...] c'est un vers de Tolnai, c'est ton vers »[7]. Au-delà de la complicité poétique évidente, manifeste également à travers les nombreuses affinitées entre ces deux poètes, cet entretien offre un éclairage précieux sur la réception hongroise de l'œuvre de Gaspar, et tout particulièrement sur celle de Tolnai – un poète hongrois dont l'appartenance à cette dénomination mériterait d'être interrogée ou du moins nuancée.

La scène se déroule à Palić [Palics], dans une villa typique de cette station thermale de la Hongrie historique du XIXe siècle, située près de Subotica, en Voïvodine, à dix-huit kilomètres de l'actuelle frontière hongroise. Ce lieu revêt pour Tolnai une dimension quasi mythique qu'il considère comme sa maison, son « sol absolu » – célébré et fictionnalisé dans sa poésie comme dans sa prose, sous l'image de son « Château de sable » [Homokvár]. Il ne s'agit pas simplement d'un domicile, la Maison est un concept – avec le milieu et l'interface – dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* de Deeleuze et Guattari : « [l]art commence [...] avec la maison »[8]. Le recueil bilingue qu'ils projettent de créer s'articule autour de l'univers pictural de Miquel Barceló, dont Tolnai découvre les toiles dans l'atelier parisien du peintre et qui deviennent le locus de la parole poétique. Un réseau artistique dense se met en place où écriture, peinture, photographie et danse se croisent, s'entrelacent – du moins entre Tolnai, Barceló, Nadj et Gaspar – formant un rhizome aux ramifications multiples, dont les plis et entrelacs intertextuels ne cessent de tracer de nouvelles lignes de force.

Cet espace multilinéaire se construit à travers une série de gestes instaurateurs – autant de lignes de ségmentarité visibles. Avant tout, le geste de Tolnai, ses poèmes réunies du premier au trente-deuxième et dernier[9] qui forment une véritable exégèse de l'univers pictural de Barceló. Celui-ci y est exploré bien au-delà de l'ekphrasis *stricto sensu*, comme un champ résonance dans lequel Tolnai reconnaît nombre de ses préoccupations poétiques. À l'instar du peintre qui découvre avec étonnement, lors de sa visite, la matérialité brute et inattendue de la steppe, la *puszta*,Tolnai est lui aussi profondément attaché à la visualité, à la matière première de l'expression artistique – sol, poussière, sel, azur, blanc, etc. Vient ensuite un geste d'*intercession* et d'agencement, par lequel Tolnai articule son travail actuel portant sur la recherche plastique de Barceló[10] – sur son « ombre » – avec sa propre vie, son univers fictionnel, et le vaste corpus consacré aux grands peintres de l'école yougoslave (serbo-croate) et aux « petits Maîtres » méconnus qu'il s'efforce de faire émerger en les rattachant aux grands courants de la peinture occidentale[11]. Cette pratique se développe dans le voisinage des concepts géophilosophiques que Tolnai mobilise constamment dans sa poétique : le rhizome, le devenir, la ritounelle et la déterritorialisation, etc. En parallèle, avec *Pépinière de Titorelli*[12], il poursuit un travail plastique singulier : une série de petits tableaux-sismographes qui enregistrent les tremblements de ses mains. Ce tremblement – cet « ordre improbable »[13], cette « hésitation », ce « tremblement d'une couleur »[14] – constitue une autre connexion essentielle avec la poétique de Gaspar. Il donne, dans un geste minimaliste, des herbes, des arbres, des lignes molles et de fuite, dans la veine de Beckett, Giacometti ou Alexandre Hollan.

Les gestes associés à Joseph Nadj – à la fois photographe cadrant le visible et l'invisible, et danseur précipitant les pas et les rythmes entre villes, cultures et corps – le désignent ici comme médiateur entre Tolnai et Barceló, avec comme toile de fond leur collaboration qui s'amorce précisément lors de cette visite à Kanjiža, dans le hangar de l'ancienne fabrique de briques désaffectée[15] où ils érigent pour la première fois le mur d'argile qui servira de support à leur performance. Puis vient le geste de Barceló – ce Catalan originaire de Majorque, ayant vécu parmi les Dogons au Mali – que Tolnai considère comme le « peintre de l'Afrique »[16], mais surtout comme celui du désert et de la mer. Le recueil intègre trois photoreproductions de ses tableaux, ainsi que des photographies prises par Nadj dans l'atelier de l'artiste.

Enfin, loin d'être accessoire ou accidentel, le geste du traducteur Lorand Gaspar, en collaboration[17] avec Sarah Clair, se déploie comme un acte poétique à part entière, qui fascine Tolnai. Il perçoit en Gaspar le nomade par excellence, incarnation de l'« âme nomade »[18] : non seulement passeur entre deux langues, mais traducteur au sens profond, entre vie et art. Un poète majeur, dotée d'une perception mineure ; un observateur de la vie, de la mer et du désert qui – selon ses propres mots – « œuvre à même le mouvement et le souffle de la langue »[19]. N'est-ce pas là un fil conducteur évident qui relie tous les agents de ce rhizome ? Ce geste s'impose comme celui d'un chirurgien de la vie et de la « parole », qu'il dissèque et déploie là où elles sombrent. La curiosité du voyageur en lui se double d'une acuité sensorielle singulière, tournées vers les sensations petites et mineures surgissant aux confins du sensible et du visible, dans les interstices de l'espace et des mots, dans ces « régions cachées de l'âme-corps »[20] chères à Michaux, enfin bref, dans tout ce qui perce de cet habitus à la fois aigu et en retrait qui le caractérise. À cet égard, Gaspar rejoint Tolnai, poète de la minorité dans l'ex-Yougoslavie avant les guerres, qui, contrairement au poète hongrois que Lorand Gaspar identifie sous cette catégorie en 1973 et dans les années qui suivent, possède – ou possédait – sa mer (l'Adriatique avec son azur) et son désert qu'il aimait appeler « une Afrique en miniature »[21] : la terre sodique de la *puszta* aride en Voïvodine, dont son « Château de sable » est un avatar poétique. Tolnai, tout comme Gaspar, est un fin connaisseur de cette terre, de ce paysage jusque dans ses moindres détails : grains de sable, pierres sodiques, « poupées de lœss » et herbes maigres, autant d'éléments qui la composent et nourissent la création poétique.

Dans le même entretien, Tolnai évoque le désir d'inverser sa première proposition – « Gaspart marche dans le désert et nage dans la mer » –, une phrase qui, déjà, a le mérite de nommer deux des quatre éléments fondamentaux de l'univers gasparien : l'eau et la terre. Viendront s'y ajouter l'air, par l'impératif vital de la « respiration »[22], et le feu comme *qualia* de la « lumière », autour desquels se cristallise toute la poétique de Gaspar. Mais que devient cette phrase une fois inversée ? Elle se mue en une ritournelle, à l'image de la phrase de Venteuil chez Proust, qui désigne le paysage. Comme le chant d'un oiseau marquant son territoire, elle vient inscriure les contours d'un espace poétique, éthique et philosophique que Lorand Gaspar habite : son sol absolu, son « Natal »[23] que Tolnai reconnaît comme proche, voire contigu au sien.

Cette version inversée n'a toutefois jamais été envoyée à Gaspar ; elle semble avoir surgi dans une circonstance singulière. Ému par la ville où Gaspar a grandi, Tolnai cherche à lui témoigner son attachement en reconfigurant – en potentialisant poétiquement – sa première formulation. Il en déploie les plis, en ouvre le chiasme, tel un chirurgien ou un poïéticien de la syntaxe. Il transforme cette phrase initiale en une nouvelle offrande au « Maître », comme il l'appelle. Une seconde phrase, en contrepoint de la première : « Lorand Gaspar marche sur l'eau et nage dans le désert »[24]. Une inversion poétique qui fonctionne comme un manifeste discret, révélateur des territoires de l'univers gasparien, et de la profonde intimité que Tolnai entretient avec eux.

Cartographie poïétique avec Deleuze et Guattari

Entre les deux, se dessinent les contours d'une épistémologie nouvelle, voire d'une ontologie inédite, que Gaspar expérimente tout au long de sa vie, à la croisée de ses multiples pratiques : poète, photographe, scientifique, médecin-chirurgien et historien. Nous chercherons ici à rapprocher cette démarche de la « géophilosophie » Gilles Deleuze et de Félix Guattari, sans pour autant alourdir cette affinité conceptuelle déjà manifeste, presque organique. L'ensemble de l'œuvre de Gaspar, sa démarche « authéorique » s'inscrit pleinement dans cette perspective. *Approche de la parole* en 1978, et les extraits remaniés[25] en 1982, en constitue un manifeste, tout comme ses *Feuilles d'observation*[26] ou *Feuilles d'hôpital*[27]. Il y esquisse un véritable programme d'approche à la lisière des sciences et des arts, tissant ensemble biologie, chimie, musique, poésie, peinture, philosophie et linguistique.

> La biologie ne suffira pas pour explorer l'ensemble pensée-langage, mais pour y pénétrer on ne pourra se passer d'elle. S'il y a en apparence des discontinuités entre ordres, structures, organisations et leurs logiques internes, il n'y a de rupture nulle part entre matière, vie, pensée, langage, outils, société, industrie, culture, cataclysme.[28]

Approche de la parole se donne ainsi comme un véritable traité « écosophique » au sens que Félix Guattari donne à ce terme : un plaidoyer en faveur du décloisonnement des différentes formes de connaissance, une invitation à accueillir la multitude des vérités – non pour les unifier, mais pour en faire émerger les « tissages de la vie »[29]. Il s'agit de faire place à un autre type savoir : un savoir mineur, modulé, attentif aux nuances, aux marges, aux devenirs ; un savoir qui se construit par minorisation, par « modulation »[30]. « Quand on ausculte le mouvement intime de la vie, son commerce minutieux, [...] quand on observe le devenir d'une cellule vivante [...] »[31], écrit Gaspar, on reconnaît – et tel est précisément l'enjeu de sa poétique – que « [l]e texte poétique est le *texte de la vie*, travaillé par le rythme des éléments, construit, érodé, par tout ce qui est [...] »[32]. Le texte devient alors tissu : tissu poétique, tissu vital. Chercher à saisir ce qui est « intimement mêlé[s] dans le tissage vivant »[33], c'est dépasser la seule « pertinence d'une démonstration, d'une loi »[34] scientifique, c'est catalyser, ou plutôt « conduire[35] [...] (à l'instar des

métaux bons conducteurs) un tressaillement »[36], une dissolution – une « lyse »[37] au sens étymologique – jusqu'à l'échelle de la « molécule »[38], de l'« enzyme »[39]. Et c'est là que surgit, entre vie et mots, une forme de « fluidité »[40], un « pouvoir corrodant »[41] qui opère à même la matière jusqu'à atteindre ce « quatrième état de la matière »[42], cette « fluidité native »[43] de la parole.

Car il s'agit, pour le poète, – « l'homme qui parle »[44], « quelqu'un [qui] s'arrête près d'un mur de boue délabré, près d'une pierre où manquent les mots »[45], « [a]rchitecte du code [...]. Ce chercheur inassouvi, cet éternel inadéquat,ce contempteur d'impossible, [...] cet ouvier de la langue »[46] – d'aller « aux fibres du tissage, aux sources de la chimie »[47] , pour y trouver le réel.

> Où est le réel? Où est le roc où l'on puisse bâtir ? Autour de nous : du sable. Et sur ce sable glisse parfois l'éclair d'un crotale, folie de percevoir plus, de percevoir autre chose, une exactitude plus escarpée que celle de nos mesures.[48]

Ce réel – « [c]ette avancée irréductible, cette insoumission aux frontières du convenable et du concevable, du mesurable et de l'explicable, cette mobilité si impérieuse chez certains peintres et poètes, qui peut en parler[49] ? » –, Gaspar le découvre dans la « claré qui est le pigment propre des choses, de leur passage »[50]. Un réel qui n'a rien à voir avec le « [d]épassement [...] concept cher à notre occident »[51]; au contraire, il se révèle à celui qui « se contente[nt] d'être là, d'être à même de ce qui est là, le geste dépouillé de se prétentions, dans l'oubli de tout projet qui contracte, attentifs à un bonheur énigmatique dans l'envol (dissolution peut-être) du mouvement »[52]. Il s'agit bien là d'un *devenir*, d'une *modulation*, d'une critique *clinique*, qui ose « oublier le "sujet", oublier, l'instrument, le langage, pour accueillir quelque chose du mouvement au fond du mouvement »[53] : « une qualité, une saveur »[54], un « bruissement de la vie soudain rétablie en sa fluidité native »[55], « fleuve dans le fleuve, souffle dans le souffle »[56], une *sensation*, *percept* ou *affect*[57], un devenir – pour parler comme Deleuze et Guattari. *Sciences, philosophie et arts,* essai posthume, continue de rapporcher dans ce même esprit ces trois modes de connaissance : « Le poète, le philosophe, le scientifique vraiment ouverts, cherchent à déployer leur quête autant que leur vie, les deux étant inséparables »[58].

Si *Approche de la parole* est modulatoire, c'est qu'elle suit une logique de la sensation, en alternant discours scientifiques, théoriques, autothéoriques et poétiques. Par ce geste, le recueil place sur un même plan immanent – à l'instar de Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* – les trois types de connaissances : celles des affects et des percepts (pour les arts), celles des concepts (pour la philosophie) et celles des fonctifs (pour les sciences). Cela explique l'intégration de la partition de Bach[59], de « la formule chimique de l'acide désoxyribonucléique »[60], ou encore de la « transcription des ARN ribosomiens »[61], qui deviennent des éléments constitutifs de la quête poétique ultime.

On peut pousser encore plus loin cette cartographie – placée sous le signe de la géophilosophie chez Gaspar, ou sous celui de sa propre « géosophie »[62] – pour illustrer sa préoccupation constante de faire converger, de plier ensemble sensations (percepts

et affects), concepts et fonctifs scientifiques. Ce processus *in fine* autothéorique vise à révéler, dans le glissement vers la parole, la porosité féconde entre science, vie et littérature. Les « substrats moléculaires »[63] du cerveau viennent soutenir cette démarche, qui se manifeste sous forme d'une attention *epokhale,* une « dilatation [...] au plus profond milieu du corps »[64], où la parole déplie (le monde) tout en se dépliant elle-même (« parole dépliée »[65]), glissant vers des modes d'existence inédits (« être à même de ce qui est là »[66]). Elle ne cesse de « devenir »[67], de s'étendre « pli après pli »[68] : « plis de l'air »[69], « plis de lumière »[70] « plis de l'eau »[71], rejoignant ainsi le multiple[72], celui qui opère dans tout « gisement » et « érosion »[73] – « gisements d'un regard »[74], « ÉROSION [...] des vents/ des eaux / des rêves »[75] –, dans cahque « [g]lissement insensible »[76], chaque décentrement : « écrire un poème [qui serait] croissance et mouvement simples, issus de nul centre et de nul commencement »[77].

Gaspar, chirurgien, attribue une place centrale aux doigts – ces instruments déplaçant les limites du perceptible, dissolvant les frontières entre les sens.

> Les doigts touchent les pigments de lumière que fait soudre une terre érodée.[78]
> Lumières croisées de doigts à l'approche des visages[79]
> Amour et peur
> Ce sont tes doigts
> Brusques lumières dans les branches du jour
> Et comment vais-je lire
> Dans ce cliquetis fou
> Lorsque tu inventeras de mourir ?[80] (4e 20).

Dans ce même geste chirurgical, Gaspar ouvre le mot *savoir*[81] pour en extraire, à la manière de Barthes, son noyau étymologique, sa « saveur »[82], une véritable opération du concept dans son devenir percept et affect, poussant l'évidence scientifique à ses limites paroxistiques, jusqu'à ce qu'elle vacille, jusqu'à ce qu'elle bégaie[83] : « Et moi je bégaie. [...] *Mais j'entends le chant* »[84]. Cette épistémologie, celle de la sensation, de la modulation, du bégaiement, épouse le mouvement ondulatoire de l'« [e]au océane qui bruit si familière dans mes cellules »[85], suit les « [e]rrements de lumière »[86] et conduit « [d]'errement en errement », « à une parole de croissance, à ce bruissement dans les artères de l'attention »[87]. Elle s'écoule avec la fluidité de « l'âme nomade »[88] et ses « vibrations »[89], recueillant l'instabilité du vivant : « Je veux être le nom fluide des choses sans mémoire »[90].

Il apparaît que Gaspar, dont le spinozisme est bien connu, se révèle également un penseur deleuzien, un deleuzien avant l'heure, ou plutôt en amont. Le programme géophilosophique irrigue l'approche gasparienne de la parole, il en constitue son principe vital : « ce que la parole peut de plus inattendu, de plus révélateur et de plus vivifiant, ce n'est pas une complexité plus grande, mais un dénudement »[91]. Voici comment la modernité de Gaspar, cette aspiration à l'absolu, devient ici un faire – « *poïeïn* »[92] – une nécessité d'invention d'un « lieu d'un faire »[93] entre théorie et pratique. Ce « même *poïeïn* » – un devenir, une moléculariasation – « est à l'œuvre partout, dans tout mouvement et dans toute matière »[94]. De même, la poésie « qu'on ne peut confiner [....] dans un code déterminé, fermé »[95], qu'« [o]n ne peut clôturer [...] »[96], se donne comme une « puissance de liaison »[97].

> [...] Ce que cherche ma parole sans cesse interrompue, sans cesse insuffisante, inadéquate, hors d'halaine, n'est pas la pertinence d'une démonstration, d'une loi, mais la dénudation d'une lueur imprenable, transfixiante d'une fluidité tour à tour bénéfique et ravangeante. *Une respiration*.[98]

Conjonction et souffle, c'est-à-dire vie. Rien que des agencements. Des « ET... ET ... ET... »[99]. On reconnaît ici l'ambition pragmatique et relationnelle de Deleuze, qui écrit à son traducteur japonais, Uno Kuniichi, que « le langage n'a aucune suffisance [...] il est fait de signes, mais les signes ne sont pas séparables d'un tout autre élément, non linguistique [...] »[100]. Ou encore, dans *Dialogues* avec Claire Parnet, lorsqu'il précise que « l'unité réelle minima, ce n'est pas le mot, ni l'idée ou le concept, ni le signifiant, mais l'agencement »[101]. La poésie, dans sa « respiration », dans son « souffle », opère ce type d'agencement : elle fait vibrer cette « glossolalie »[102] enfouie dans le langage, où la parole se déploie dans son discours indirect libre, saturé de concepts, percepts, affects et fonctifs. *Approche de la parole* constitue ainsi, à elle seule, une véritable théorie du langage en acte, une poétique de l'agir, une pragmatique du vivant, une exemplification– *poïein* entièrement voué au devenir . « Tout reste ouvert, c'est-à-dire devient [...] »[103]. Écrire pour déplier « [c]e qui *est là* : coulée de courbes, de crêtes et de creux, gerbes de gouttelettes et de poussières, parole-mouvement, à chaque instant accordée et défaite »[104].

> Écrire comme se déroule la mer sur un plage à pente douce, comme s'écoulent les gestes d'un accord érotique profond dont l'acmée n'est jamais une saisie, une crispation possédante où le corps, les mains, se reconnaissent vides, mais bien cette lumière qui est bue par l'étendue, une damnation.
> Écrire pour dissiper l'écrit.[105]

Cette cartographie, bien que rudimentaire et esquissée sur un fond géophilosophique, permet de saisir la cohérence profonde de la démarche poïétique, éthique (médicale), artistique de Gaspar – une véritable autothéorie qu'il tisse à travers ses multiples devenirs : poète, photographe, traducteur, chirurgien, essayiste, ami, amant, voyageur nomade. Cette approche vitale, à la fois holistique et œcuménique, entre en résonance avec ce que écrit Deleuze dans *Critique et clinique* : « But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé »[106]. Ou encore, lorsqu'il décrit l'écrivain, le poète comme « un voyant », « un entendant »[107], qui a pour objectif de « passer la vie dans le langage »[108].

Passer la vie dans le langage, inventer une langue capable de contenir (tenir ensemble) la vie dans toute sa complexité, tel est le projet de Gaspar. La parole, fruit de cette nouvelle épistémologie du multiple, devient l'objet d'une quête inlassable. Le travail de traduction, tel qu'il le conçoit, s'inscrit pleinement dans ce programme poétique qui inclut également ce que Antoine Berman appelle « la pulsion de traduire »[109]. À cet égard, la parole gasparienne dans son profonde hybridité – cette quête menée au carrefour de multiples pratiques, « loin de l'équilibre » –, s'apparente à ce que Walter Benjamin définit comme le « langage pur » auquel le traducteur

doit affleurer, sans toutefois s'y épuiser. C'est grâce à la dynamique géophilosophique que la visée métaphysique de « la tâche du traducteur » patricipe désormais d'une immmanence, inscrite dans l'interconnexion des éléments et des pratiques, où la parole trouve son souffle, non dans la quête d'un idéal, mais dans le processus continu de son devenir.

S'agencer – c'est traduire

Cette « géosophique » que Gaspar développe indépendamment de Tolnai, et *vice versa*, pourrait bien être à l'origine de la sympathie de Tolnai pour Gaspar, et explique également pourquoi Gaspar accepte l'idée d'un volume bilingue avec Tolnai. Pour esquisser ces connexions, il convient de rappeler la prédilection commune de Gaspar et de Tolnai pour un type d'espace que Deleuze et Guattari qualifient de « lisse »[110], dont la mer, le steppe et le désert sont les archétypes, avec ses matériaux : la pierre, le sable et la lumière qui agissent comme autant d'attracteurs de l'attention poétique respective. L'espace lisse – « tout est lisse / ciel et terre défrichés de leurs excroissances[111] – implique une percpetion particulière que nous appelons dans le cas de Gaspar *un devenir-haptique-de-la-vision-optique.* Toute sa poésie et sa photographie témoignent de ce passage vers la vision haptique qui déterritorialise les limites de la visibilité. D'où les « gisements », les « glissements », les courbes, les tombées des noirs, « des nuits d'acier froissable », les « paysages » qui « se lissent » et deviennent « fluides », ou encore le plissement de l'œil : « L'œil plissé dans les Grandes Chambres du Sud./ Aveugle d'écarts. / Possible, ainsi, d'être sans contours / Peut-être sans joints. »[112]. De même pour les « voix » et leurs tremblements, ou encore les « visages » qui dans l'élan vers l'autre passent toute « frontière ».

Au *devenir-haptique* à la Gaspar vient se superposer un *devenir-rhizome* – c'est-à-dire fiction– chez Tolnai. Ces deux démarches lissantes, visent à capter le dehors de tout dedans, à traquer les seuils où la matière, langue et expérience, se défont et se recomposent : « Regarde, je marche encore / Vers tout ce qui ne m'attends pas / Vers tout ce qui une fois mort / Demande à être porté encore / Plus loins que je ne sais les bords / de mon regard[113]. D'autres affinités se tissent entre les deux poètes, notamment à travers un réseau dense de références littéraires et picturales partagées – de Michaux à Rimbaud, en passant par Pilinszky. L'une des plus surprennates est sans doute leur admiration commune pour le peintre hongrois installé en France, Alexandre Hollan (Sándor Hollán). Tous deux lui consacrent un essai[114], explorant en profondeur l'univers de ce peintre de l'arbre, dont l'œuvre silencieuse semble faire écho à leur propre recherche respective.

De cette profonde complicité naît un mouvement d'ouverture, un terrain d'entente favorable à l'accomplissement d'un « dialogue »[115] , d'un ultime geste d'« hospitalité » que Antoine Berman et d'autres[116] définissent comme étant la traduction. Chez Gaspar, ce geste prend forme avec la traduction du recueil de poèmes de Tolnai, *Or brûlant,* probablement entamée entre 1998 et 2000. C'est aussi à cette époque que des poètes francophones de la jeune génération – tels que János Lackfi, Kriszta Tóth, Mátyás Varga avec István Szántó F. – commencent à traduire, voire à retraduire

quelques poèmes de Gaspar[117]. Pour cette génération, Tolnai représente déjà une figure poétique incontournable, une voix majeure. Gaspar, de son côté, reconnaît chez ce poète issu de la minorité hongroise de Serbie une sensibilité en résonance avec la sienne : et une voix singulière, minoritaire pourtant majeure, à la fois proche et pourtant décalée par rapport à la poésie hongroise qu'il avait commencé à lire dès 1973. Cette année-là, hautement symbolique, marque son invitation[118] officielle en Hongrie et la publication, dans *Nagyvilág* [Le Grand Monde], d'un extrait du *Sol absolu,* traduit par György Somlyó. C'est par ce texte que Tolnai entre dans l'univers Gaspar qu'il identifie immédiatement comme celui du « poète du désert ». Il évoque cette rencontre décisive dans un essai poétique, *Le sommet dominant*, publié en 1976 en Yougoslavie dans la revue littéraire hongroise *Híd* [Pont] :

> Avant de partir, j'avais l'intention de glisser dans ma valise *Équateur*, le carnet de voyage de Michaux, qui, d'une certaine manière, me rappelle le *grand voyage immobile* de Lorand Gaspar, son carnet de voyage écrit au microscope, *Sol absolu*. Les sommets trop élevés paraissent proches, comme les déserts ; et comme l'écrit Dučić, le poète du Sud, dans son essai *Lettre de Suisse* : « La solitude des Alpes est plus oppressante que celle du désert de Libye ».[119]

De la première mention par Tolnai en 1976 à la dernière en 2021, un patient travail de filiation et d'appropriation a lieu, contribuant à la construction méthodique d'un rhizome littéraire toujours plus étendu. Cette démarche, que l'on pourrait qualifier de skizoanalytique (analyse des lignes), s'inscrit chez Tolnai dans une logique de déterritorialisation : il s'agit de connecter l'auteur au tissu vivant de la littérature mondiale, à son système sanguin, à son souffle pluriel, afin d'inscrire son œuvre dans le champ mouvant et fécond de la littérature-monde. Ainsi, en 2021, Gaspar – devenu entre-temps personnage de roman – fait son apparition dans *Bijoux de pubis*, tome 2, aux côté de l'alter ego fictionnel de Tolnai, T. Olivér, mais aussi parmi les figures d'artistes qui ont compté pour Gaspar lui-même, à commencer par Pilinszky, auquel tout le paragraphe en question est dédié : « C'est étrange, c'est avec ces artistes que je me situe, c'est à eux que je fais écrire, que je fais peindre et composer tout… À Mészöly, Kurtág, Hantai, Sándor Hollán, Lorand Gaspar… »[120].

Ce travail de tissage, de filiation peut être lu comme une forme élargie de la traduction culturelle – un double mouvement de déterritorialisation et reterritorialisation. Lorsque Tolnai « traduit » Gaspar, il l'intègre dans son propre univers artistique, assurant à la fois son transfert culturel dans la sphère littéraire hongroise, serbe et croate, et un prolongement de ses propres recherches dans celles d'autrui. Mais, le geste d'hospitalité le plus profond que Tolnai adresse à Gaspar – au-delà des deux phrases déjà évoquées–, s'accomplit dans *L'ombre de Miquel Barceló,* qui, du premier au trente-deuxième et dernier poème, entretient un dialogue souterrain avec son futur traducteur, à travers une constellation de références subtiles, presque imperceptibles. Dès les premiers vers, une place est ménagée pour le traducteur – non pas en tant que simple passeur d'une langue à l'autre[121], mais comme cohabitant du poème. Et quel geste plus reterritorialisant

que celui qui consiste à partager un même *Natal* ? Tous ensemble : Tolnai, Barceló, Gaspar et Nagy...

Les références, souvent esquissées en filigrane, dessinent la jonction d'un territoire affectif et poétique commun. Elles balisent un chemin où se devine la silhouette d'une gazelle – sans doute celle de Gaspar :

> Ici
> toute la terre
> se repose de sa fécondité
> et tout son bonheur est tendu entre
> deux gazelles et deux nuits
> distantes à peine d'un pli dans la lumière
> et le défi tranquille
> de l'horizon imprenable[122].

Mais aussi celle qui surgit des toiles de Barceló, ou encore celle, plus méditative, de Tolnai :

> la dernière gazelle s'émerveille d'elle-même
> tandis qu'elle se reflète
> comme l'antilope vivant en folie dans
> le poème du poète hongrois [...][123]

Une gazelle devenue « antilope » – figure symbolique du « poète hongrois », János Pilinszky...[124]

Par un immense travail d'agencement et de résonance, Tolnai parvient dans *L'ombre de Miquel Barceló* à faire se mouvoir ensemble ces strates, gisements poétiques et picturaux, et à faire émerger, dans un effort titanesque, une véritable « grande faille tectonique »[125] : un *Natal* qui inscrit sur un même plan d'immanence les explorations poétiques et visuelles autour de « l'ombre »[126] chez Barceló et Nadj[127], du « Sol absolu » chez Gaspar, et du « Nadir » chez Tolnai lui-même. C'est là qu'il tente d'enfoncer – pour les tenir ensemble : Barceló, Nadj, Gaspar, Pilinszky, Antal Kovács, Rimbaud, Nabokov, Tapiès, etc. – un « clou dans le Nadir qui brille tel un soleil »[128], forgeant ainsi leur *Natal* comme un espace de déterritorialisation absolue.

Bibliographie

Barthes, Roland, *Œuvre complètes,* t. V, *1977-1980*, Éric Marty (dir.), Paris, Seuil, 2002.
Bissay, Marie-Antoinette, « Lorand Gaspar et Ottó Tolnai : la traduction comme dialogue entre poétique et art », in Arnaud Bernadet et Philippe Payen de la Garanderie (dir.) *Traduire-écrire : cultures, poétiques, anthropologie,* Paris, ENS Éditions, 2014.
Diagne, Souleymane Bachir, *De langue à langue. L'hospitalité de la traduction*, Paris, Albin Michel, 2022.
Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.
---, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
---, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, 2003.
Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
Deleuze, Gilles et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.
Gaspar, Lorand, *Le quatrième état de la matière*, Paris, Flammarion, 1966.
---, *Gisements*, Paris, Flammarion, 1968.
---, *Sol absolu*, Gallimard, 1972.
---, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978.
---, *Sol absolu et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1982.

---, *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986.
---, *Carnets de Jérusalem*, Cognac, Éditions Le temps qu'il fait, 1997.
---, *Az anyag negyedik halmazállapota*, Budapest, Múlt és Jövő kiadó, 1999.
Lançon, Daniel (dir.), *Lorand Gaspar*, Cognac, Éditions Le Temps qu'il fait, 2004.
Onagy Zoltán, « Tolnai Ottó – 70 », paru en hongrois dans la revue en ligne, *Irodalmi Jelen* [Présence littéraire], https://www.irodalmijelen.hu/2010-jul-06-0303/tolnai-otto-70.
Samoyault, Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.
Tolnai Ottó, *Or brûlant,* poèmes traduits du hongrois par Lorand Gaspar et Sarah Clair, préface de Josef Nadj, Paris, Éditions Ibolya Virág, 2001.
---, *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye* [*Poète fait de saindoux. Un roman d'entretien radiophonique*], Pozsony, Kalligram, 2004.
---, *L'ombre de Miquel Barceló*, traduit du hongrois par Lorand Gaspar et Sarah Clair, photographies de Josef Nadj, Paris, Éditions L'Entretemps, 2006.
---, *Titorelli faiskolája*, Újvidék–Szentendre, Forum – Ferenczy Múzeumi Centrum, 2020.
---, *Szeméremékszerek 3.*, Pécs, Jelenkor, 2022.

Notes

1. Cf. l'entretien paru en hongrois dans la revue en ligne, *Irodalmi Jelen* [Présence littéraire] https://www.irodalmijelen.hu/2010-jul-06-0303/tolnai-otto-70. [Les passages cités de cet article sont traduits par nos soins.]
2. Ottó Tolnai, *L'Or brûlant,* Paris, Éditions Ibolya Virág, 2001.
3. Dans son étude « Lorand Gaspar et Ottó Tolnai : la traduction comme dialogue entre poétique et art »**,** Marie-Antoinette Bissay aborde avec justesse le geste de traduction dans sa dimension complexe et culturelle, le qualifiant de « dialogue portant sur les différents centres d'intérêt communs aux deux poètes [...] », où le « dialogue devient une rencontre de projets, d'intentionnalité [...], de forces entre l'oeuvre à traduire ». Cf. l'ouvrage collectif en ligne : Arnaud Bernadet et Philippe Payen de la Garanderie (dir.), *Traduire-écrire : cultures, poétiques, anthorpologie* [Lyon, ENS Éditions, 2014], Open Edition Books, 2015, DOI : 10.4000/books.enseditions.4072.
4. Ottó Tolnai, *L'ombre de Miquel Barceló*, Paris, Éditions L'Entretemps, 2006.
5. Cf. sur https://josefnadj.com/paso-doble/ et l'entretien en 2016, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=xTX5sK5kk4E.
6. Cf. Zoltán Onagy, *op. cit*.
7. *Ibidem.*
8. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 177. « Tout commence par des Maisons [...]. Tout commence par des ritournelles [...] », *Ibidem*, p. 179.
9. Le recueil est conçu sans pagination, les trente-deux poèmes étant désignés par des adjectifs numéraux ordinaux nominalisés, allant du « Premier » au « Trente-deuxième », avec des chiffres écrits en lettres.
10. « Cela m'intéresse toujours de constater à quel point je me réjouis / Lorsqu'en compulsant la littérature sur Barceló / je tombe sur les noms de Bonnard et Twombly / Il faut s'arrêter et dire : / Voilà. », Tolnai, *L'ombre…, op. cit.*, les premiers vers du « Vingt-sixième ».
11. Cf. entre autres Tolnai Ottó, *Kalapdoboz* [Boîte à chapeaux], Újvidék, Fórum kiadó, 2013.
12. Ottó Tolnai, *Titorelli faiskolája* [Pépinière de Titorelli], Újvidék–Szentendre, Forum Könyvkiadó Intézet–Ferenczy Múzeumi Centrum, 2020.
13. Le titre d'un chapitre dans Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978, p. 19-98.
14. Lorand Gaspar, *Approche…, op. cit.*, p. 58. [Ce passage n'est pas repris et réécrit dans « Approche de la parole », in Lorand Gaspar, *Sol absolu et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 23-31.]
15. Tolnai parle de cette première performance exécutée à Kanijža (en Voïvodine) dans « Rózsaszín sár » [Boue rose] [2006], in Tolnai, *Kalapdoboz, op. cit* . p. 258.

16. Ottó Tolnai, *Szeméremékszerek 3.* [Bijoux de pubis 3], Pécs, Jelenkor Kiadó 2022, p. 300-301.
17. La dimension de partage dans ce « travail à deux » demeure souvent invisible, pourtant elle représente également une forme de traduction, une intercession qui multiplie les univers en jeu lors du processus de traduction. Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 11 ; et Gilles Deleuze, « Lettre à Uno : Comment nous avons travaillé à deux », in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 218-220.
18. Lorand Gaspar, *Approche..., op. cit.*, p. 134.
19. *Ibidem*, p. 56. [passage repris dans Lorand Gaspar, *Sol absolu et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 27]
20. Lorand Gaspar, *Approche..., op. cit.*, p. 74.
21. Ottó Tolnai, *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye* [*Poète fait de saindoux. Un roman d'entretien radiophonique*], Pozsony, Kalligram, 2004, p. 65.
22. Lorand Gaspar, *Approche..., op. cit.*, p. 17.
23. Chez Deleuze et Guattari, le « Natal » désigne une déterritorialisation absolue, un « territoire mais aussi la terre [...], et encore l'ouverture, le départ, le cosmique », in Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 46.
24. Cf. l'entretien de Zoltán Onagy, *op. cit*.
25. « Approche de la parole » in Lorand Gaspar, *Sol absolu et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 23-31.
26. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, 1986.
27. Lorand Gaspar, « Feuilles d'hôpital », in Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, Le Temps qu'il fait, 2004 ; p. 121-143.
28. Lorand Gaspar, *Approche..., op. cit.*, p. 95.
29. *Ibidem*, p. 110.
30. *Ibidem* [et *Sol absolu et...*, *op. cit.*, p. 30.].
31. Lorand Gaspar, *Approche..., op. cit.*, p. 9.
32. Lorand Gaspar, *Sol absolu et ...., op.cit.*, p. 29. [La nouvelle version citée est légèrement mais essentiellement modifiée, pour comparer voir Gaspar, *Approche, op.cit.*, p. 87.]
33. *Ibidem*, p. 11.
34. *Ibidem*, p. 17. [Gaspar, *Sol absolu et ..., op. cit.*, p. 26]
35. « Écrire un poème [...] pour conduire la sève et la vivacité de l'air, pour nourrir, ensemencer ». *Ibidem*, p. 141.
36. *Ibidem*, p. 71. [Gaspar, *Sol absolu et ..., op. cit.*, p. 27]
37. *Ibidem.*
38. *Ibidem*, p. 71, 72. [p. 27, 28]
39. *Ibidem.*
40. *Ibidem*, p. 17, 71. [p. 27]
41. *Ibidem.*
42. Lorand Gaspar, *Le quatrième état de la matière*, Paris, Flammarion, 1966.
43. Lorand Gaspar, *Approche..., op. cit.*, p. 112.
44. *Ibidem*, p. 12.
45. *Ibidem*, p. 56. [p. 27.]
46. *Ibidem.*
47. *Ibidem.*
48. *Ibidem*, p. 14.
49. *Ibidem.*
50. *Ibidem.*
51. *Ibidem.*
52. *Ibidem.*
53. *Ibidem*, p. 15.

54. *Ibidem*, p. 89.
55. *Ibidem*, p. 115.
56. *Ibidem*, p. 124.
57. « Les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme, comme les percepts [...] sont les paysages non humains de la nature », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 160.
58. Lorand Gaspar, « Sciences, philosophies & arts », in Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2004, p. 120.
59. Lorand Gaspar, *Approche..., op. cit.*, p. 21.
60. *Ibidem*, p. 102.
61. *Ibidem*, p. 121.
62. Lorand Gaspar, *Carnets de Jérusalem*, Cognac, Éditions Le temps qu'il fait, 1997, p. 113.
63. Lorand Gaspar, *Approche ..., op. cit.*, p. 59.
64. *Ibidem*, p. 75.
65. *Ibidem*, p. 134.
66. *Ibidem*, p. 14.
67. *Ibidem*, p. 9.
68. Lorand Gaspar, *Sol absolu*, Gallimard, 1972, p. 72. [*Sol absolu et autres poèmes*, Gallimard, 1982, p. 158.]
69. Lorand Gaspar, *Approche ..., op. cit.*, p. 76.
70. *Ibidem*, p. 104.
71. *Ibidem*, p. 141.
72. Cf. « Multiplier [....] toujours là au fond de la cellule. », *Ibidem*, p. 34.
73. Lorand Gaspar, *Gisements*, Paris, Flammarion, 1968. (*Gisements* et *Érosions* sont les titres du premier et du dernier chapitre du volume.)
74. Lorand Gaspar, *Le quatrième..., op. cit.*, p. 47.
75. Lorand Gaspar, *Sol absolu, op. cit.*, p. 15 [*Sol absolu et...., op. cit.*, p. 97.]
76. Lorand Gaspar, *Approche ..., op. cit.*, p. 53.
77. *Ibidem*, p. 141.
78. *Ibidem*, p. 16.
79. Lorand Gaspar, *Le quatrième..., op. cit.*, p. 28.
80. *Ibidem*, p. 20.
81. Cf. « [...] l'écriture se trouve partout où les mots ont de la saveur (*savoir* et *saveur* ont en lantin la même étymologie », Roland Barthes, « Leçon » [1978], in *Œuvre completes,* t. V, *1977-1980*, Éric Marty (dir.), Paris, Seuil, 2002, p. 435.
82. *Ibidem*, p. 89. [p. 29]
83. « Le bégaiement créateur est ce qui fait pousser la langue par le milieu, comme de l'herbe, ce qui fait de la langue un rhizome au lieu d'un arbre, ce qui met la langue en perpétuel déséquilibre [...]. Il y a bien des manières de poursser par le milieu, ou de bégayer. », Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 140.
84. Lorand Gaspar, *Approche ..., op. cit.*, p. 103.
85. *Ibidem.*
86. Lorand Gaspar, *Le quatrième..., op. cit.*, p. 31.
87. Lorand Gaspar, *Approche..., op. cit.*, p. 30.
88. *Ibidem*, p. 134.
89. « Je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair », *Ibidem*, p. 96.
90. Lorand Gaspar, *Le quatrième..., op. cit.*, p. 29.
91. Lorand Gaspar, *Approche..., op. cit.*, p. 16.
92. *Ibidem*, p. 82.

93. « La parole que tu cherches est le lieu d'un faire , d'un *poïeïn*) où surgissent et se dissolvent les formes. Fraîcheurs tendre, invective et infection. Fumée. Mais musique dans la surdité sans limite. », *Idem.*
94. *Ibidem*, p. 16.
95. *Ibidem.*
96. *Ibidem*, p. 17.
97. *Ibidem*, p. 16.
98. *Ibidem*, p. 17. Voir aussi : « Il suffit de remplacer le déterminisme rigoureux du programme cellulaire par la souplesse et la fugacité d'une respiration. », *Ibidem*, p. 71 et *sq*.
99. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit*., p. 36.
100. Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous, op. cit.*, p. 218.
101. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 65.
102. Sur la glossolalie et le discours indirect libre voir Deleuze et Guattari, *Mille plateaux, op. cit*., p. 97, 107.
103. Lorand Gaspar, *Approche..., op. cit.*, p. 143.
104. *Ibidem*, p.142.
105. *Ibidem*, p 143.
106. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *op.cit.*, p. 15.
107. *Ibidem*, p. 9 ; cf. aussi p. 16.
108. *Ibidem*, p. 16.
109. Antoine Berman, *L'épreuvre de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 21.
110. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, op. cit*., dans le 14e plateau : « Le lisse et le strié », p. 592-625. « L'espace lisse est occupé par des événements ou heccéités, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C'est une perception haptique, plutôt qu'optique [...]. la mer est l'espace lisse par excellence [...] l'archétype de l'espaces lisse [...] » p. 598-599.
111. Lorand Gaspard, *Sol absolu, op. cit.*, p. 66.
112. Lorand Gaspar, *Le quatrième..., op. cit.*, p. 95.
113. *Ibidem*, p. 86.
114. Lorand Gaspar, « Où nous emmène la vision d'Alexandre Hollan », in Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, *op. cit*., p. 145-148 ; Ottó Tolnai, « Hollán Sándor », in *Kalapdoboz*, *op. cit*., p. 298-304.
115. « La traduction instaure donc undialogue entre Tolnai et Gaspar, faisant ainsi de l'oeuvre traduite, lieu de l'échange par excellence, le lieu de rencontre entre deux poètes, deux langues, deux mondes », Bissay, *op. cit*.
116. Cf. Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 17. Elle parle d'un « tournant éthique de la théorie de la traduction observable depuis Antoine Berman [...] », *Ibidem*, p. 22. Sur l'hospitalité voir aussi Souleymane Bachir Diagne, *De langue à langue. L'hospitalité de la traduction*, Paris, Albin Michel, 2022.
117. Lorand Gaspar, *Az anyag negyedik halmazállapota*, Budapest, Múlt és Jövő kiadó, 1999 [poèmes choisis par János Lackfi, traduit par Krisztina Tóth, János Lackfi, István Szántó F. et Mátyás Varga].
118. Cf. Gaspar évoque cette année, dans un entretien en 1991 : « Lors de cette cérémonie, j'ai fait la connaissance de tous les poètes hongrois importants de l'époque : Weöres, Vass, Pilinszky, Illyés, Somlyó…. », in Gaspar, *Magyar Nemzet*, le 15 mars 1991, p. 16. Entretien avec Miklós Mátyássy, suivi d'un extrait du *Retours au désert*, traduit par György Somlyó.
119. Texte repris in Ottó Tolnai, « Az uralkodó csúcs » [Sommet dominant] [1976], in *Vidéki Orfeusz* [Orphée de la campagne], Budapest, Magvető, 1983, p. 294. [traduit par nos soins]
120. Ottó Tolnai, *Szeméremékszerek 2.* [Bijoux de pubis 2], Pécs, Jelenkor Kiadó 2021, p. 52.
121. La question de savoir si, du point de vu d'une simple translation, ce passage d'une langue à l'autre est d'une parfaite réussite ou, au contraire, s'avère par endroit râté (à cause probablement d'une négligence éditoriale), reste à débattre.
122. Lorand Gaspar, *Sol absolu*, *op. cit.*, p. 119.
123. Ottó Tolnai, *L'ombre..., op. cit*., « Troisième ».

124. Pour ce motif voir le poème de Pilinszky de 1973, *Bijoux,* et sa version en prose, *Chute libre*. Textes accessibles en ligne sur https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/.

125. Lorand Gaspar, *Sol absolu*, *op. cit*., p. 111.

126. Le tableau intitulé « L'ombre » de Miquel Barcelo n'est pas reproduit dans le recueil qui met pourtant en exergue cette figure poétique : « Au milieu du désert / A remarqué que la matière de l'ombre est plus forte / Que la matière de la table et de la chaise / Seule ton ombre n'est pas réduite en dentelle par les termites/ C'est seulement ton ombre que le chacals ne bouffent pas [...] / C'est l'ombre qui est l'homme / C'est à dire ce quelque chose [de] chair-sang », Tolnai, *L'ombre..., op. cit*., « Sixième ». [« Chair-sang », une traduction littérale, pourtant très plastique et métaphorique de l'équivalent hongrois *húsvér.*]

127. *Ibidem*, « Trentième » : « J'ai vu avec étonnement [...] / Cet homme n'a pas d'ombre / Il a entièrement utilisé (distribué) [...] / Je cherchais sur le sol et les murs / Comme si j'avais laissé tomber quelque chose/ L'ombre de Miquel […] / il [Josef] s'était complètement allongé / Il touchait presque le sol de l'atelier / Comme dans une scène / Il a joué l'ombre de Miquel Barcelo ». Cela me fait penser à certains photographies de Gaspar où l'ombre semble absent.

128. Ottó Tolnai, *L'ombre..., op. cit*., « Trente-deuxième ».