Víctor Bermúdez

Lorand Gaspar, les pores du mot. « Pierre » et la contemplation énactive

Lorand Gaspar, the Word's Pores. "Pierre" and Enactive Contemplation
Abstract: This study provides an analysis of Lorand Gaspar's sequence of poems "Pierre" through the notion of enactive contemplation. The purpose of the paper is to investigate the forms of knowledge that are encoded in Lorand Gaspar's literary language and to offer a comprehensive account of the ways in which poetic language expresses the perception of the real world and of the conceived-mental world through a philological analysis. From a theoretical point of view, the study is primordially grounded on phenomenological principles and on the cognitive science's notion of enaction which allow to consider the poem as an interactive process rather than as a finished object, although it also refers to various tools of geopoetics and lyric theory in order to provide an argumentation of what poetic contemplation entails. The scope of the study is focused on the series "Pierre" but it can, nevertheless, be extrapolated to Gaspar's poetics as a whole.
Keywords: Lyric Theory; Enaction; Phenomenology; Attention; Poetic Knowledge; Geopoetics.

Víctor Bermúdez
Université de Salamanque, Espagne
victorbermudez@usal.es

DOI: 10.24193/cechinox.2025.48.03

I. Introduction

Le terme latin *contemplatio* entretient une relation discrète avec le mot grec 'θεωρία', *theōría*. Dans son sens le plus ample, la contemplation est une forme condensée d'attention, c'est-à-dire, c'est le fait de diriger une attention soutenue dans *une direction*, en réfléchissant vivement sur un objet qui apparaît dans le champ perceptif et dont l'observateur est conscient. Une telle contemplation, que j'appellerai ici « énactive », semble être constitutive du geste poétique de Lorand Gaspar, et elle n'est pas absente dans la théorie lyrique. Dans *Forms of Poetic Attention* (2021), Lucy Alford s'interroge sur ce qu'est l'attention poétique qu'elle synthétise ainsi : « Stated simply, poetic attention is the attention produced, required, or activated by a poem »[1]. Ainsi, Alford approche « the dynamics of transitive attention, or modes of attention that take an object [et] how the poem, an object itself, composes the object of transitive attention formally, semantically, and figuratively »[2]. Pour cette raison, comme le souligne Alford, la contemplation offre un point de départ pour réfléchir aux modes d'attention transitive, car elle

est immédiatement reconnaissable en tant qu'attention *à* quelque chose. C'est-à-dire que la contemplation possède une *intentionnalité* au sens de Husserl, puisqu'elle est toujours orientée vers la conscience d'une altérité. « Whether pleasurable, painful, relaxed, or effortful, contemplation entails an active and sustained attention to an internal or external object »[3]. Ainsi, c'est la contemplation qui nous permet de revenir, en termes de Husserl, aux choses elles-mêmes : « zurück zu den Sachen selbst ». Cependant, les choses auxquelles le poème gasparien nous permet accéder ne sont pas *achevées*, mais elles constituent un processus en cours, par lequel le poème devient toujours quelque chose d'autre et n'est jamais un objet fermé, mais une force percevant, une *energeïa*. Tel qu'exprimé par le sémiologue québécois Pierre Ouellet : « *L'energeïa,* c'est le moteur de l'expression, son motif, la visée qui met en mouvement l'énonciation, la vertu qui préside à l'acte en quoi consiste tout énoncé dans un contexte énonciatif donné, mais c'est aussi, en même temps, la force propre aux formes de mouvement qu'incarne l'énoncé ou toute forme d'expression symbolique, tout faire qui, devenu fait, continue de faire et d'agir »[4]. De ce fait, je défendrai ici l'hypothèse poétologique que le langage de « Pierre » suit un principe de porosité qui permet d'abord de *condenser* et ensuit de *restituer* des expériences sensibles intermodales : c'est-à-dire, il suit une logique qui lui permet d'abstraire le monde et de le reconstruire à travers le langage. L'*objet* de la contemplation, ainsi compris, est le contenu unifié de la conscience, qui émerge de l'attitude d'immersion en constant développement du corps-percevant. Plus concrètement, on constate que ce qui est contemplé *prend une forme*. Dans le langage, la contemplation n'opère pas dans l'abstrait mais à travers la forme de ce qui la focalise. Autrement dit : le poème est la *forme* de la contemplation.

D'autre part, l'approche à la fois phénoménologique et cognitive proposée ici revient aussi à des questions d'une longue trajectoire dans la théorie lyrique, telles que *si* le poème est une structure de connaissance, et si le poème connaît quelque chose, *qu'est-ce* qu'il connaît et par *quels moyens* le fait-il : de telles questions sont à la base de cette étude poétologique sur la relation entre le sujet, le langage et le monde. Les recherches théoriques sur les rapports entre poésie et connaissance ont, en effet, une longue tradition et sont cependant très actuelles dans les études de théorie lyrique, dont *Science et poésie : deux voies de la connaissance* (Mériaux, 2006) ou *L'intelligente du poème* (Manara, 2023) n'en sont que quelques exemples récents en langue française. Dans le cadre de l'œuvre de Lorand Gaspar, de telles questions ont été profondément étudiées, par exemple, par Renouard[5], Del Fiol[6], Laffont-Bissay, Bermúdez[7] ou Née[8], sans pour autant avoir épuisé ses possibilités. L'argumentation de cette étude est prioritairement poétologique et se situe dans les études de la théorie lyrique avec un biais phénoménologique au sens large, mais l'article privilégiera l'analyse littéraire aux modèles théoriques qui l'inspirent et la soutiennent. Néanmoins, il est nécessaire de préciser que les interprétations proposées ici à propos l'œuvre de Lorand Gaspar s'appuient sur un fondement théorique exhaustif et solide propre à une herméneutique phénoménologique, une épistémocritique ainsi que à une géopoétique qui traitent de différentes manières de la relation entre la

connaissance et le langage littéraire, et auxquelles nous nous référerons occasionnellement. À cette fin, l'article analyse en détail la séquence de poèmes intitulée « Pierre » (*Égée*) dans laquelle je commencerai par souligner les façons dont le processus contemplatif est exprimé dans la poésie de Lorand Gaspar, et ensuite je proposerai la notion de « contemplation énactive » qui sera mise en pratique au cours des analyses.

II. Le langage de la contemplation dans « Pierre »

La série « Pierre », a été largement étudiée par des spécialistes tels que Patrick Née, Maxime Del Fiol, Jean-Yves Debreuille et Marie-Antoinette Laffont-Bissay, parmi d'autres ; ma proposition de lecture n'aspire qu'à enrichir les études précédentes afin de mieux comprendre les processus perceptifs que le poème met en évidence. Voici le premier cas :

> Ici les hommes donnèrent un nom à ce qui sombre du
> visage dans l'indifférence du jour.
> Nom d'eau et de vent dans les ossuaires d'Algues et
> de Foraminifères.
> Là où le feu de plein vent rencontre le feu qui jaillit il
> y a eu ce signe du dieu.
> Fluidité nerveuse du tissage, rigueur d'une main dans
> la brume allant aux pentes de la source.
>
> Virulence tranquille d'un ordre, d'un gouvernement.
> Rapports et proportions divulgués, dispersés,
> oubliés –
> bruissement dans la ruine de leur provenance.
>
> Prosternation et baiser qui brûlent encore la terre –
> poudre de musique dans le granit des îles,
> voix haute et intelligible du destin, lavée par le
> ressac,
> affolement et chuchotement d'entrailles, cousant et
> décousant nos vies.
>
> L'homme quand il a trouvé dans la pierre les fentes et les
> enfoncements,
> les arêtes et les saillies qui servent de gouvernail,
> quand il a vu se défaire le centre géométrique du
> sourire,
> qu'il est allé reconnaître dans les travaux de glaise et
> de glu,
> là où la main des deux rives a scellé l'embrasse-
> ment –
> nudité mordue, exulcérée des corps,
> lustrée de milliards de battements et de cris
>
> cloué par l'accord et les nombres –[9]

Le premier poème de « Pierre » souligne l'acte de nommer comme *geste* initial de l'écriture. La vocation du langage à nommer est explicite dans ce texte : « Ici les hommes donnèrent un nom à ce qui sombre du/ visage dans l'indifférence du jour ». En effet, la relation esprit-espace est le territoire sur lequel le langage

s'installe en donnant un nom et en révélant ainsi le logos qui sous-tend l'espace et qui devient « contenu de conscience » grâce à la médiation du langage : cependant, les actes du langage semblent ici subordonnés à l'origine *matérielle* du langage.

De même, édifier une nomenclature est en soi un geste de catégorisation et d'abstraction qui mitige la distance entre l'esprit et l'espace ; pourtant ce n'est pas seulement en écrivant que le poète nomme, mais à l'intérieur du poème, le sujet lyrique donne également un terme et un emplacement à tout ce qui l'entoure, et cette procédure témoigne de son attention à l'environnement qui entoure l'observateur puisqu'il le dispose dans *une structure*. La contemplation, donc, s'exprime dans le texte dans le geste par lequel le sujet lyrique « extrait » des traces de son univers perceptif qui configurent un territoire imaginaire et avec lesquelles certains aspects de l'espace représenté son atténués, équilibrés ou mis en valeur. Il est en conséquence nécessaire d'analyser les marqueurs spatiaux du « poème-paysage », et de souligner les caractéristiques qui fournissent une organisation compositionnelle à l'espace. L'une des principales procédures du poème consiste à nous introduire dans la contemplation par l'acte de nommer les choses et les disposer dans une « structure d'apparition », afin de doter ensuite cette apparition d'un sens, car comme le propose la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty « La pensée n'est rien d'intérieur', elle n'existe pas hors du monde »[10]. C'est la codification d'une telle contemplation de l'espace qui module le regard poétique, ou plutôt sa *contemplation*. Une dialectique entre vision « intérieure » et vision « extérieure » s'ouvre dans ce langage gasparien de la contemplation qui justifie son importance dans la conception d'une *pensée-paysage* tel que Michel Collot l'a conçue[11].

Le lien entre le monde extérieur et le développement de la pensée intérieure est à la base de la contemplation de « Pierre » car il se construit *de* la matière *vers* le langage et non pas au contraire. Certes, la contemplation codifiée par le texte est arbitraire en ce qu'elle souligne certains *percepts* et inhibe d'autres ; c'est-à-dire que certains attributs de l'objet perçu sont mis en valeur et d'autres sont inhibés dans la perception, car que les objets ne se donnent jamais dans leur totalité et il faut donc les reconstituer. Ce processus d'*émergence incomplète* du paysage produit d'effets spécifiques ; mais ce n'est pas parce qu'il s'agit d'une expérience subjective et arbitraire du monde que cette contemplation manque d'une « cohérence perceptive ». Par « cohérence perceptive », on entendra un arrangement logique des éléments du paysage qui renvoie à la *réalité perceptive* d'une conscience située dans la première personne du singulier, même si les textes prennent la distance de la troisième personne du singulier ou de la forme passive. La cohérence perceptive agit donc comme un lien entre le langage, le sujet et le monde, constituant l'une des caractéristiques qui peuvent être analysées dans des textes tels que celui en question. Il s'agit donc d'un trait inséré dans l'herméneutique phénoménologique de l'énonciation. Contemplation et nomination, donc, que le poème synthétise de manière arbitraire et pourtant cohérente dans sa représentation du réel-imaginaire. En effet, la contemplation est une forme d'attention qui présuppose une distance par rapport à l'objet d'apparition dont l'approche demande une forme d'immersion ralentie.

L'idée de contemplation proposée ici trouve son fondement théorique dans l'approche énactive tel que Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch l'ont décrit dans *The Embodied Mind* (1991). L'énaction se contextualise dans le vaste champ des études sur la cognition incarnée qui trouvent leurs principes dans la phénoménologie, mais intègrent également des concepts et des méthodologies issus des sciences cognitives actuelles. Parmi les références représentatives les plus récentes on peut citer le *Routledge Handbook of Embodied Cognition* (2017), dans lequel Lawrence Shapiro articule une trentaine de travaux allant de l'approche énactive à la « Cognition étendue » (*Extended Cognition*) en passant par des travaux sur la mémoire, l'attention, la cognition sociale ou les émotions, et dans lequel il est important pour notre étude le rôle du système moteur dans les fonctions cognitives impliquées dans l'action, les neurones du mouvement et le système visuo-moteur. Dans ce volume, la cognition incarnée s'articule avec des travaux basés sur la représentation neuronale des encodages spatiaux, sur le système des neurones miroirs impliqués dans la prédiction d'actions non exécutées, ou encore ceux qui examinent comment le corps acquiert et mémorise l'expérience psychomotrice, c'est-à-dire la connaissance de son propre mouvement et de ce que le mouvement lui permet de déduire de l'espace. Ceci trouve une corrélation lyrique dans l'écriture de Lorand Gaspar, comme nous l'avons montré dans d'autres études, notamment à propos de *Corps corrosifs*[12].

D'autre part, Maxine Sheets-Johnstone a également développé l'approche énactive dans ses études sur l'intériorité et a relié l'idée d'être dans l'espace aux facultés tactiles-kinesthésiques de l'espace. Sheets-Johnstone parle d'une connaissance corporelle-kinétique et propose que «we build our perceptions and conceptions of space originally in the process of moving ourselves, in tactile-kinesthetic experiences that in fact go back to prenatal life where the movement that takes a thumb to a mouth originates»[13]. L'argument central est que notre capacité à générer des concepts abstraits avec le langage commence dans l'interaction énactive avec l'environnement, dans lequel le sujet fait partie d'un organisme complexe plus grand que son propre corps. Un tel processus de génération du langage à partir de la relation corporelle avec la matière est d'une grande importance pour la théorie lyrique, comme nous l'avons montré auparavant[14] ainsi que pour l'écriture de Lorand Gaspar au sens large et « Pierre » en particulier. Pour ce qui concerne ce poème, j'avance l'hypothèse que ce poème pourrait décrire un sédiment sous-marin : « Ici les hommes donnèrent un nom à ce qui sombre du / visage dans l'indifférence du jour » et, sur ce fond marin loin de la lumière, l'espace a acquis une nomenclature qui le désigne : « Nom d'eau et de vent dans les ossuaires d'Algues et de Foraminifères. / Là où le feu de plein vent rencontre le feu qui jaillit il y a / eu ce signe du dieu ». Dans cet extrait de « Pierre », la succession des références eau-vent et feu-vent donne lieu à une séquence d'altérations qui sont à la fois de la matière et du corps. Les ossuaires sont des espaces destinés à préserver les os extraits des tombes en vue de leur réutilisation ; *os-corps-matière* sont ainsi mis en scène, avec les algues et les foraminifères, des organismes marins dont le squelette ressemble à une coquille perforée. Nous sommes dans le règne des

protistes (ou protoctistes), c'est-à-dire dans la biologie des organismes aquatiques eucaryotes (moisissures, algues, protozoaires). L'observateur lyrique est proche de toucher ces organismes : « Fluidité nerveuse du tissage, rigueur d'une main dans / la brume allant aux pentes de la source » ; comme si le corps lui-même s'étendait dans l'espace tandis que la matière réagit dans l'analogie d'une « brume allant aux pentes de la source ». La succession se poursuit dans une « attaque des forces de la pierre où elle s'éprend de ses / nappes phréatiques. / Virulence tranquille d'un ordre, d'un gouvernement ». La « virulence tranquille » semble être ici oxymorique et indiquer un paysage qui se déplace lentement, qui se répand (peut-être des algues, des foraminifères, des moisissures) tout en se dotant d'une sonorité énergique : « Rapports et proportions divulgués, dispersés, oubliés –/ bruissement dans la ruine de leur provenance » ; matière sonore d'un poème-paysage qui se fait entendre et s'incarne dans la pensée. Dans ce paysage vivant, sonore et dynamique où respire le poème, tout part de la matière ; on voit que l'espace, le corps et le langage s'imbriquent à des degrés d'intensité variables : c'est précisément ici que le biologique précipite le verbe.[15]

Selon la phénoménologie de Merleau-Ponty, l'espace corporel est un espace d'action. Et si l'espace de ce poème est l'expression du bruit et du mouvement de la matière parce qu'il est chargé d'énergie : « Prosternation et baiser qui brûlent encore la terre » ; cette force inintelligible conditionne le sujet lyrique qui apparaît enveloppé par la nature sonore qui s'exprime devant lui : « voix haute et intelligible du destin, lavée par le ressac, / affolement et chuchotement d'entrailles, cousant et décousant nos vies ». Le paysage lui-même, qui est pensée, est ici également rencontre et contact tactile, visuel ou sonore ; mais il est aussi interaction pulmonaire avec la matière. Ainsi, dans son étude *Lorand Gaspar, une poétique du vivant* (2020), Patrick Née note également l'importance de la respiration dans l'œuvre gasparienne. À propos du « Monastère », Née souligne que « l'organe s'est fait paysage (celui d'un monastère grec byzantin haut perché) où siffle l'air à son sommet, pour dire la vibration du chant des moines »[16] et le met en relation avec la cosmogonie, la littérature et la peinture chinoises et japonaises. En effet, la respiration constitue un autre motif d'étude pour approcher la porosité de la langue gasparienne évoqué dans le titre de cet article, car la respiration, comme on l'a récemment affirmé[17] constitue un principe de composition du langage poétique, de son « biorythme ». Les différents modes de respiration donnent lieu à des formes différentes dans la prosodie du poème.

Pour sa part, dans le poème qui nous concerne ici, on ne perd pas de vue que le titre de la série est précisément « Pierre », c'est-à-dire le matériau sur lequel l'observateur lyrique aborde la réalité qui lui est donnée, à travers lequel il reconnaît le monde : « L'homme quand il a trouvé dans la pierre les fentes et les/ enfoncements, / les arêtes et les saillies ». Cependant, il n'y a pas toujours de communion, de rencontre harmonique entre le sujet et l'espace, mais il y a un accès, un contact, une question qui a fait l'objet d'études précédentes sur Lorand Gaspar[18]. La matière (pierre, argile, colle) n'exerce pas seulement une force sur lui, mais fournit aussi une véracité, une confirmation ou une conscience de l'existence à travers le corps (« main », « battements »,

« cris ») « qu'il est allé reconnaître dans les travaux de glaise et de / glu, / là où la main des deux rives a scellé l'embrassement/ nudité mordue, exulcérée des corps ». Le langage apparaît ici comme une circonstance temporaire du contact *viscéral,* un instant phénoménologique.[19]

Je souscris la notion d'instant de Debreuille et je propose que ce moment phénoménologique du langage gasparien trouve sa base dans le caractère enactif de sa contemplation, dans laquelle la conscience perceptive du poème est présentée de manière plus holistique que dans le regard purement épistémique. La contemplation énactive est ici une perception globale qui diffère de l'observation scientifique sous-jacente au « regard épistémique » en ce qu'elle n'est pas uniquement « oculaire » et serait donc le résultat d'un ensemble de percepts dans le langage. La contemplation énactive est caractéristique de certains moments poétiques où la charge conceptuelle est déplacée par une succession d'images qui favorisent une perception de l'ensemble. Ainsi, l'expérience esthétique se présente ici comme une expérience totale, qui est celle de la verbalisation d'une perception de l'espace modulé par le corps. Ainsi, la contemplation énactive constitue une faculté du texte pour « ressentir » qui se nourrit du dynamisme du paysage et dont le résultat ultime est de la connaissance à travers l'immersion de l'*esthésis*. La notion de vision esthétique associe le poème en tant qu'objet et le fondement phénoménologique de l'écriture. Selon cette considération, le poème-paysage peut être compris comme un habitat de perceptions qui, d'une part (1) canalise une expérience esthétique qui peut avoir son fondement dans la réalité biographique de l'auteur ou dans sa faculté d'imaginer ; d'autre part (2) il représente une vision transmissible de connaissance sensible : c'est-à-dire, indépendamment du fait qu'il provient ou non de l'expérience réelle de Gaspar, le poème transmet une forme de connaissance sur le monde. Le degré de réalité biographique du sujet lyrique est un sujet qui occupe la théorie lyrique contemporaine, et interpelle la notion d'intentionnalité.[20] Ainsi, le texte propose une vision de la réalité qui, en étant subjective, est au même temps une source de connaissance intersubjective. Approfondissons cette idée à partir d'un deuxième exemple tiré de « Pierre » :

> Mais quand un mouvement plus vif, celui d'une autre
> sorte de feu
> rencontre le feu visuel et le sépare jusqu'aux yeux
> quand par les fentes mêmes de l'œil de force il se fraie
> un accès et les dilacère – il s'en écoule un mélange
> de feu et d'eau que nous appelons larmes, ainsi à
> l'encontre
> du feu jailli de l'œil comme d'un éclair, vient un feu
> en sens contraire, le pénètre et s'éteint dans l'humeur ;
> en ce bouillonnement jaillissent des couleurs de toutes
> sortes :
> éblouissement peu à peu délavé, épongé par les calcaires –[21]

Le déclencheur du poème semble être une agitation (« mouvement plus vif »), du portrait que le langage fait de l'impact de la matière, du feu et du regard.

Sujet-corps-espace en même temps, l'événement esthétique est pour l'observateur lyrique un choc qui naît précisément du contact entre l'organisme et la nature : « il s'en écoule un mélange/ de feu et d'eau que nous appelons larmes ». Le feu, l'eau, les larmes n'invoquent pas seulement cette vitalité du corps, mais tous ces éléments sont compris dans leur interrelation cohérente au sein d'une structure spatiale, d'un horizon d'apparition donné dans une temporalité spécifique. Une sorte d'horizon contextuel dispose les éléments du poème-paysage ; et dans cet horizon d'apparition qui contextualise les choses dans leur singularité, s'inscrit la pulsion affective qui fonde l'expérience esthétique, non comme un instant fermé mais en tant qu'une succession, un continuum : « ainsi à/ l'encontre / du feu jailli de l'œil comme d'un éclair, vient un feu / en sens contraire, le pénètre et s'éteint dans l'humeur ».

Pour ce sujet lyrique, les stimuli apparaissent comme une convulsion en quelque sorte « pausée », dans laquelle la nature se manifeste en neutralisant tous les excès (« virulence tranquille d'un ordre ») ; cela montre que la cohérence perceptive est une condition de l'expression poétique. Dans l'écriture gasparienne, les objets émergent dans cet horizon d'apparition régis par le sens de l'harmonie, voire « en ce bouillonnement jaillissent des couleurs de toutes / sortes : / éblouissement peu à peu délavé, épongé par les calcaires », ce qui confère une stabilité à l'espace et à la relation entre l'individu et le paysage. Chez Gaspar, le poème-paysage construit — et se construit par — une cohésion entre la matière et l'individu qui ouvre la voie à une connaissance de l'esthésie fondée sur des analogies telles que regard-feu, eau-déchirure, ébullition-couleur, etc. Il semblerait que, par moments, cette connaissance sensible parvienne à se détacher du logos qui sous-tend le langage, de telle sorte que l'épistémè soit déplacée en faveur d'une immersion holistique de l'organisme tout entier. C'est cet instant de distanciation du logos fourni par le langage de la contemplation que j'appelle ici « contemplation énactive du poème » et que les spécialistes de l'œuvre de Gaspar ont également mis en évidence.[22]

En accord avec Laffont-Bissay, l'idée de contemplation énactive que je propose ici permet une continuité entre l'espace et le corps à travers la représentation de la connaissance phénoménologique. Elle le fait en soulignant une harmonie dans la relation de distance entre la nature et l'organisme humain : la connaissance sensible mitige la rupture entre le sujet et l'espace sans embellir ou sublimer le paysage, mais par l'assimilation cohérente de ses modifications, mutations et altérations. Cependant, afin d'approfondir dans la nature du langage de la contemplation chez Gaspar, il est nécessaire de se concentrer sur l'importance de la matière dans la relation que l'individu établit avec l'espace. Bien que le rapport matière-corps soit un objet d'étude central tout au long de cette étude, nous ne l'envisageons que sous l'angle de l'immersion proposé ici, c'est-à-dire en considérant que la contemplation de la matière peut suggérer des effets esthétiques et donc moduler la perception de l'espace en soi. Pour l'illustrer, nous avons recours à des fragments du poème suivant, extrait de « Pierre » (Gaspar, 1980 : 31-32), trop long pour être reproduit dans sa totalité. Ici, en effet, la relation sujet-objet se manifeste dans un observateur lyrique qui voit

le paysage comme une matière vivante, au sens phénoménologique que Gernot Böhme donne à ce terme[23] et que le poème de Gaspar exprime : « Dans les carrières de Paros et de Naxos tu as regardé / les pierres vives sécher au soleil ». Le poème-paysage situé explicitement dans les carrières des îles de Paros, Naxos et Amorgos – qui inspirent d'ailleurs la géographie de toute la série « Pierre » – où la vision relie l'objet (l'espace) et le sujet (l'observateur lyrique).

Ainsi, on peut affirmer que la contemplation énactive « fait le lien » entre le sujet et l'espace à travers de la parole-corps qui suit le même principe que le système cognitif visuomoteur. Le système visuo-moteur sont les mécanismes par lesquels le traitement visuel guide le mouvement et le mouvement affecte la vision, conduisant à une coordination qui favorise les interactions réciproques entre les deux.[24] C'est ici que se produit la rencontre « bouche d'ombre contre bouche de lumière » : la dichotomie lumière-obscurité qui repose figurativement dans la bouche, c'est-à-dire dans le corps, mais entendue en tant que « puits de lumière » au sens large, puisque cette « bouche » n'est pas uniquement la bouche du corps mais une cavité de l'espace physique, dans la terre : un creux d'ombre-lumière dans le paysage lui-même. Elle est, par extension, celle du langage, car la « bouche » de lumière-obscurité fait aussi allusion aux lèvres, c'est-à-dire, à la parole. Ainsi, mot, corps et paysage s'installent et se poursuivent dans les vers métonymiquement successifs : « La bougie du cœur posée sur la berge d'une poitrine / ouverte ». Bouche et cœur à découvert ; et même « un bâillement, la mer, un caillot de sang », le sang qui coule dans le spasme du corps choqué dans la contemplation. Comme une « bougie du cœur », la vision esthétique constitue une appréhension sensible de l'espace : la mer s'ouvre, « bâille » et le sang coagule. Le poème est le processus par lequel l'espace et le corps ne font plus qu'un. Ainsi, l'observation de la matière produite par la contemplation énactive se détache de la notion de regard épistémique, car comme suggère la phénoménologie, le poème est le processus par lequel l'espace et le corps ne font alors plus qu'un. Ainsi, « Pierre » poursuit avec un paysage qui semble s'éloigner et sortir du champ de vision de l'observateur :

> Le grain du pôros fermente dans les cuves du soir.
> Peu à peu dans l'entrecolonnement des portiques
> s'efface l'horizon, tu n'entends plus que l'effritement
> ocre des ans sur le pavé. [25]

Poros est ici l'île grecque qui semble être aperçue au loin et dans laquelle l'intensité du paysage est dispersée dans le champ visuel du sujet lyrique : (« Peu à peu dans l'entrecolonnement des portiques / s'efface l'horizon »). Le coucher du soleil est versé comme une lumière éparse « dans les cuves du soir », brouillant l'horizon ; pour un observateur éloigné, ce qui s'étale est un continuum entre le ciel et la surface. En perdant de vue les portiques (de pierre), l'observateur perd le contact visuel et sonore, et ne retrouve qu'une trace du sol (« des ans sur le pavé »). Le poème conclut ainsi :

> Intervalle de battement, frayeur qui apaise un instant
> l'espace.

A nu les ligaments de ta pesanteur, nue la voix
éclairée par paille de l'aire à fouler – [26]

Il est possible d'interpréter cet « intervalle de battement, frayeur qui apaise un instant / l'espace » comme le signe d'une cessation, d'un arrêt du paysage qui disparaît progressivement ; l'île qui a été laissée derrière et qui n'a laissé que l'expérience esthétique chez l'observateur. Il faut lire parmi les connotations sémantiques de « frayeur », frisson, effroi, peur, choc : la matière perçue est l'espace qui « A nu les ligaments de ta pesanteur, nue la voix / éclairée par paille de l'aire à fouler ». Ici, la sensation de légèreté domine, le paysage s'ouvre, comme une « voix éclairée ». Frémissement, donc, qui exige une étude approfondie des caractéristiques de cette sensation, dans la construction du sensible qui est à l'origine de l'écriture. Il s'agit d'explorer le potentiel de la sensation à véhiculer des sens poétiques, à montrer le sentiment à partir du sentiment même qui sous-tend l'écriture.

Qu'est-ce que le poème gasparien *voit* et qu'est 'qu'il *montre* ? Pour Merleau-Ponty[27] . Qu'il s'agisse de « choc » ou de « commotion », l'un des aspects de cette contemplation énactive est justement la sensation. Pour cette raison il faut approfondir dans la contemplation en considérant que la sensation guide la représentation, comme l'illustré le cas suivant :

Respiration de flûte dans le poids du calcaire.
Tout un monde de choses incertaines, de clartés gris-
brun furtives de fauvette
bavardage distrait de cailloux – des pas émus, en
désordre parmi les mesures austères du géomètre.
Ombre charnelle dans la forêt dépouillée des fûts,
dans le trou humide de la caverne oculaire
fraîcheur pieds nus du soleil sur les dalles
la plus dogmatique lumière doucement effritée sur la
peau ou frileuse, caillée dans la tête quand retombent
les bruits.
Sur la colline où tu as vainement contemplé la
Proportion
où tu as touché l'enflement des courbes
regarde la lumière intimidée, tendre et nostalgique
lumière de l'âge sur le ventre érodé —

courant depuis des pas dans l'herbe des années –[28]

En examinant, pour le dire dans les termes de Mikel Dufrenne, l'être de l'objet esthétique, l'on constate que le poème gasparien est construit à partir de sons et d'agitations qui prévalent dès le début ; la succession des perceptions configure une atmosphère d'étrangeté et d'égarement qui plonge le sujet lyrique dans une sorte de liturgie du paysage. Respiration, bruits et désordre, l'espace apparaît ici comme un amalgame de stimuli diffus qui obstruent la perception du sujet lyrique : « Tout un monde de choses incertaines, de clartés gris-/brun furtives de fauvette/bavardage distrait de cailloux ». Pas de symétrie donc, mais du désordre, du clair-obscur et de l'imprécision. Les couleurs et les sons se teintent dans une composition qui rompt

l'harmonie d'un regard symétrique, favorisant une perception de stimuli intermittents, ambigus, incommensurables (« mesures austères », dit le poème) comme si une ambiguïté ou une perturbation s'ouvrait entre l'espace et le sujet lyrique. Les propriétés du paysage étant insaisissables à la perception, on peut souligner que l'observateur lyrique assimile moins ce qu'il *perçoit* que ce qu'il *ressent* : « Ombre charnelle dans la forêt dépouillée des fûts, / dans le trou humide de la caverne oculaire », « ombre charnelle », où se nourrit une expérience de l'étourdissement inhérent à la matière et au corps simultanément : « la plus dogmatique lumière doucement effritée sur la / peau ou frileuse, caillée dans la tête quand retombent / les bruits ». Des grondements de son et de lumière sur la peau d'un observateur troublé : on dirait qu'une forme d'égarement s'exprime dans le sujet lyrique, comme conséquence de l'expérience perceptive du paysage, de la contemplation énactive du corps (la peau, la lumière, le bruit). Ainsi, un sentiment de perplexité semble sous-tendre le choc. « Sur la colline où tu as vainement contemplé la / Proportion/où tu as touché l'enflement des courbes » ; le sujet lyrique contemple les ondulations et les stries de la formation montagneuse. Ici, la proportion n'est pas la symétrie d'une nature idéalisée : un « bruit perceptif » nourrit la représentation de ce poème où la chaleur solaire a affecté la surface montagneuse : « lumière intimidée, tendre et nostalgique / lumière de l'âge sur le ventre érodé ». Au milieu de cette indétermination paysagère que le texte invoque, la question de la cohérence perceptive du langage est importante. En effet, à travers la cohérence perceptive du poème, il est possible de franchir la distance entre la réalité telle qu'elle *est* et la réalité telle qu'elle est *vécue*.

C'est à partir de l'idée de l'*aisthesis* du poème que nous rejoignons le dernier exemple de « Pierre »:

> Suis-moi vers les cimes,
> là, monte encore, déleste-
> toi, désentrave-toi, secoue la pesanteur qui te colle au
> sang. Monte encore. Défais-toi du feu sombre qui te
> tire à son fond, qui te baise de ses pétales et que tu
> nommes diversement entre lumière et obscurité, entre
> commencement et fin. Je t'apprendrai à percer les
> reflets et les ombres, à te tenir debout sur la coupole
> éternelle du bleu. Et là te tournant vers la vaste mer du
> beau, la contemplant, tu enfanteras des discours
> sublimes, inspirés par un amour sans bornes de la
> sagesse, tu atteindras la connaissance unique, connais-
> sance de la beauté…
> Voilà que tu traînes dans la pénombre des quartiers
> peu sûrs. Ta parole est une eau sourde aux lueurs
> incertaines, ton âme, nourrice obscure de cet assem-
> blage instable de lassitudes et de fulgurations, de
> parfums légers et d›essences putrides. Et ta main
> tremble d'avoir touché le plein et le creux, ce duvet
> d'aile dans une pierre –[29]

Ce poème est l'un des exemples les plus intéressants de la connaissance sensible qui permet la contemplation énactive. Ici, l'espace est donné par la codification linguistique d'une vitalité progressivement croissante qui renvoie à son tour à une sorte d'« effort prolongé ». Il semblerait que l'expérience esthétique et celle de la connaissance sensible ne soient pas seulement des déclencheurs mais aussi des effets, l'objet ultime d'un sujet lyrique qui semble plongé dans un processus d'« atteinte » de cette connaissance. Une voix-guide dialogue en complicité avec un « spectateur lyrique », qui est le personnage vraiment actif dans la scène du poème et qui, d'une certaine manière, il est aussi le lecteur. La forme verbale de l'impératif rend encore plus explicite l'instruction d'une sorte de mentor à laquelle est soumis un lecteur-lyrique. Ce lecteur/spectateur est le protagoniste de la scène auquel s'adresse la voix lyrique : « Suis-moi vers les cimes, là, monte encore, déleste-/ toi, désentrave-toi, secoue la pesanteur qui te colle au / sang ».

Ici, le lecteur est impliqué dans l'espace comme s'il était celui qui le traversait ; la voix invite le lecteur à prendre un itinéraire ascendant dans lequel le sujet est guidé pour traverser la verticalité du paysage ; il faut « s'alléger » pour gravir (« monte encore ») une colline qui est en quelque sorte figurative, symbolique, mais en même temps physique, spatiale, vers la connaissance. Cette voix-guide ou instructeur qui semble « montrer le chemin » installe une verticalité dans tous les éléments du poème : le corps, l'esprit et l'espace. C'est cette verticalité du sommet que le lecteur-lyrique doit dépasser dans sa enquête de la connaissance sensible. En conditionnant l'expérience esthétique à un effort corporel, physique, (*Leib*, en termes de Husserl) cette ascension au sommet souligne l'aspect actif de l'observateur lyrique instruit : il s'agit d'une scène d'apprentissage où l'acte de contempler n'est jamais passif, mais repose sur un effort incarné, sur un geste : la contemplation est un effort de tous les sens du corps. Ici, le passant apparemment perdu doit se libérer d'un « feu sombre » qui l'empêche de s'élever, qui le séduit et le trouble : « Défais-toi du feu sombre qui te/ tire à son fond, qui te baise de ses pétales et que tu/nommes diversement entre lumière et obscurité, entre/ commencement et fin ». Comme si un excès de lumière ou d'obscurité l'empêchait de « reconnaître le chemin », le disciple doit surmonter les simulacres que lui imposent les stimuli de la réalité perceptive : « Je t'apprendrai à perdre les reflets et les ombres, à te tenir sous la surface à la surface du bleu ». Il faut donc conquérir un espace qui s'avère dangereux. Ce n'est qu'en surmontant l'adversité de l'ascension que sujet accède à une forme d'immersion qui précède la création elle-même, car l'apprenti semble incarner le poète qui engendrera des « discours sublimes », nourris d'une communion avec l'existence qui prend la forme d'une expérience esthétique : contemplation poétique, proprement dit. Le mentor guide : « Et là te tournant vers la vaste mer du / beau, la contemplant, tu enfanteras des discours / sublimes, inspirés par un amour sans bornes de la / sagesse » comme si l'atteinte de cet état maximal de contemplation active représentait en quelque sorte l'antichambre de l'acte créatif lui-même, puisqu'il constitue un espace de connaissance. Connaissance sensible, donc, qui est connaissance de soi, conscience, et qui se nourrit d'une harmonie qui réconcilie le schisme entre l'homme et le monde. Nous sommes dans l'ascension vers la création : une ascension qui est celle du

corps, de l'esprit et de l'espace. Ici, la beauté apparaît comme l'origine et la finalité de la connaissance, et constitue la seule chose à laquelle aspire le sujet lyrique : « tu atteindras la connaissance unique, / connaissance de la beauté... ». La contemplation devient alors un déclencheur du poème.

L'atmosphère vraisemblablement harmonieuse qui jusqu'ici se dessine dans la scène sera radicalement modifiée par un changement d'intensité énergétique dans le rythme du poème. La vision esthétique, disions-nous, n'interpelle pas seulement la beauté ; ainsi « voilà que tu traînes dans la pénombre des quartiers/peu sûrs », précipite le sujet lyrique dans une véritable zone de danger. Vers la fin du poème, un choc est provoqué chez le sujet lyrique qui atteint une sorte de transe qui n'est pas sans rapport avec la notion de sublime. Dans ce sentiment de sublime, émerge la volonté de verbaliser la réalité et de lui donner un discours. Nous dirons que ce discours est le poème issu de la vision esthétique, dans lequel le mot ne parvient pas toujours à réduire les distances avec la réalité : « Ta parole est une eau sourde aux lueurs/incertaines ». Le poème devient ainsi « eau sourde » face à l'incertitude, miroir des « lueurs incertaines ». Ainsi, on pourrait dire que le sujet lyrique vérifie comment l'expérience esthétique est avant tout une convulsion du corps-esprit : « ton âme, nourrice obscure de cet assem-/blage instable de lassitudes et de fulgurations, de / parfums légers et d'essences putrides. Et ta main/tremble d'avoir touché le plein et le creux, ce duvet / d'aile dans une pierre ». A ce stade, c'est la perplexité qui marque l'expérience esthétique du sujet lyrique. Convulsion, disions-nous, « choc », qui est à la base de toute relation de communion ou de rupture avec le monde, car ce n'est pas seulement la perplexité et l'indétermination qui fondent, comme nous l'avons vu, la vision esthétique qui anticipe la création poétique : le fondement même de la beauté vient de cette sorte d'éloignement. C'est peut-être précisément cet éloignement qui codifie le discours poétique à travers le langage. Cela suggère que le paysage *est* mais aussi qu'il a aussi un comportement, il *interagit* dans le champ visuel de l'observateur : en se modifiant, la matière, en fait, fait ressentir. Finalement, l'espace est une expérience de perception et de sensation à la fois : le poème devient, tel que nous l'avons défini avant, une « émotion-paysage »[30] ce qui nous permet de conclure que « pierre » déploie non pas seulement une pensée mais aussi une émotion. La contemplation poétique est prise dans une tension entre les contacts silencieux du regard et de l'écoute et l'insertion du langage qui vient rompre le silence. Ici le langage s'insère dans le paradoxe même de la contemplation poétique : celle de créer des mots qui ressemblent au silence en l'effaçant, mais au but de le préserver.

Bibliographie

Alford, Lucy, *Forms of Poetic Attention*, New York, Columbia University Press, 2021.

Bermúdez, Víctor, « Emotion and Matter in *Corps corrosifs* by Lorand Gaspar », in Michael Sinding, Aura Heydenreich et Klaus Mecke (Eds.), *Narrative and Cognition in Literature and Science*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2025, p. 85-106 (*en cours de publication*).

Bermúdez, Víctor, « Respiración y sentido en poéticas comparadas », in Alba Aguete Cajiao, Lorena Domínguez García et Lidia Fernández Fonfría (Eds.), *Filología e innovación: aproximaciones lingüísticas, literarias y culturales*, Madrid, Visor, p. 415-431 (*en cours de publication*).

Bermúdez, Víctor, « Gesto y pensamiento poético : abstracción y simulación en el lenguaje literario », in Amelia Gamoneda et Marta Cureses (Eds.), *Abstracción. Palabra, sonido, imagen*, Madrid, Abada Editores, 2023, p.195-241.

Bermúdez, Víctor, *Ciencia y modulación del pensamiento poético : percepción, emoción y metáfora en la escritura de Lorand Gaspar*, Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017.

Bermúdez, Víctor, « Lorand Gaspar et la *poésie-époché* vers une connaissance du doute », in Marie-Antoinnette Laffont-Bissay et Anis Nouairi (Eds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2015, pp. 103-125.

Böhme, Gernot, *Leib: Die Natur, die wir selbst sind*, Berlin, Suhrkamp, 2019.

Böhme, Gernot, *Bewusstseinsformen*, Leiden, Pays-Bas, Brill, Fink, 2016.

Collot, Michel, *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Paris, Actes Sud/ENSP. 2011.

Collot, Michel, *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 [1997].

Debreuille, Jean-Yves, *Lorand Gaspar*, Paris, Seghers, 2007.

Del Fiol, Maxime, *Lorand Gaspar : approches de l'immanence*, Paris, Éditions Hermann, 2013.

Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

Gaspar, Lorand, *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2004 [2001].

González, Francisco y Amelia Gamoneda (Eds.), *Vers une épistémocritique hispanique / Pasos hacia una epistemocrítica hispánica*, Épistémocritique, Vol. 16, 2017.

Heine, Stefanie, *Poetics of Breathing. Modern Literature's Syncope*, Albany, State University of New York Press, 2021.

Laffont-Bissay, Marie-Antoinette, *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie. La « force d'exister en tant que corps et pensée »*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013.

Lattig, Sharon, *Cognitive Ecopoetics. A New Theory of Lyric*, New York, Londres, Bloomsbury, 2022.

Mac, Marielle, « Écopoésie », in Antonio Rodriguez (Ed.), *Dictionnaire du lyrique*, Paris, Garnier, 2023, p. 89-91.

Manara, Matilde, *L'Intelligence du poème. Lyrisme et pensée chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale*, Paris, Garnier, 2023.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2012 [1975].

Mériaux, Suzanne, *Science et poésie : deux voies de la connaissance*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006.

Née, Patrick, *Lorand Gaspar, une poétique du vivant*, Paris, Éditions Hermann, 2020.

Ouellet, Pierre, *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*, Sillery, Québec, Septentrion, 2000.

Renouard, Madeleine (Ed.), *Lorand Gaspar : transhumance et connaissance. Colloque de Cerisy, biographie, bibliographie*, Paris, Jean Michel Place, 1995.

Rodriguez, Antonio, « Intentionnalité », in Antonio Rodriguez (Ed.), *Dictionnaire du lyrique*, Paris, Garnier, 2023, p. 155-158.

Shin, Sooyoon, Crapse, Trinity, Mayo, Patrick, Sommer, Marc A., « Visuomotor Integration », in Marc D. Binder, Nobutaka Hirokawa et Uwe Windhorst (Eds.), *Encyclopedia of Neuroscience*, Springer, Berlin, Heidelberg, 2009.

Sheets-Johnstone, Maxine, « Thinking in Movement : Further Analyses and Validations », in John Stewart, Olivier Gapenne et Ezequiel A. Di Paolo (Eds.), *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge, MA, MIT Press, 2010: 165-182.

Stewart, John, Olivier Gapenne et Ezequiel A. Di Paolo (Eds.), *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge, MA, MIT Press, 2010.

Skillman, Nikki, *The Lyric in the Age of the Brain*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2016.

Szuba, Monika, *Landscape Poetics. Scottish Textual Practice 1928–Present*, Edinburg, Edinburgh University Press, 2023.

Varela, Francisco J., Evan Thompson, et Eleanor Rosch, *The Embodied Mind, Revised Edition Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MA, MIT Press, 2017 [1991].

Zahavi, Dan, *Self-Awareness and Alterity. A Phenomenological Investigation*, Evanston, IL, Northwestern University Press, 2020.

Notes

1. Alford, Lucy, *Forms of Poetic Attention*, New York, Columbia University Press, 2021, p. 6.
2. *Ibidem*, p. 5.
3. *Ibidem*, p. 53.
4. Ouellet, Pierre, *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*, Sillery, Québec, Septentrion, 2000, p.139.
5. Voir Madeleine Renouard (Ed.). *Lorand Gaspar : transhumance et connaissance. Colloque de Cerisy, biographie, bibliographie*. Jean Michel Place, Paris: 1995.
6. Voir Maxime Del Fiol. *Lorand Gaspar : approches de l'immanence*. Paris: Éditions Hermann. 2013.
7. Voir Víctor Bermúdez, Víctor, *Ciencia y modulación del pensamiento poético : percepción, emoción y metáfora en la escritura de Lorand Gaspar*, Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017.
8. Voir Née, Patrick, *Lorand Gaspar, une poétique du vivant*, Paris, Éditions Hermann, 2020.
9. Gaspar, Lorand, *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard. 2004 [1980], p. 27-28.
10. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2012 [1975], p. 213.
11. Pour Collot : « L'expérience du paysage comme lieu d'espacement du sujet et d'émergence d'une pensée dans l'espace remet en cause la distinction cartésienne entre la chose pensante et la chose étendue. A la différence du *cogito* cartésien, qui repose sur la réflexion et sur l'introspection, le *cogito* perceptif suppose l'ouverture de la conscience au-dehors », Collot, Michel, *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Paris, Actes Sud/ENSP. 2011, p. 34-35.
12. Voir Bermúdez, Víctor, « Emotion and Matter in *Corps corrosifs* by Lorand Gaspar », in Michael Sinding, Aura Heydenreich et Klaus Mecke (Eds.), *Narrative and Cognition in Literature and Science*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2025, p. 85-106.
13. Sheets-Johnstone, Maxine. « Thinking in Movement : Further Analyses and Validations », in John Stewart, Olivier Gapenne et Ezequiel A. Di Paolo (Eds.), *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge, MA, MIT Press, 2010, p. 174.
14. Voir Bermúdez, Víctor, *« Gesto y pensamiento poético : abstracción y simulación en el lenguaje literario », in Amelia Gamoneda et Marta Cureses (Eds.), Abstracción. Palabra, sonido, imagen*, Madrid, Abada Editores, 2023, p. 195-241.
15. Dans une note sur la poétique de Lorand Gaspar, Michel Collot rappelle que : Si la parole et la pensée humaines s'enracinent dans la chair, c'est que celle-ci, par son organisation, est déjà une forme de langage. La biologie moderne assimile les échanges sur lesquels repose la vie de la cellule à la transmission de messages linguistiques. « Code génétique » ou « signal chimique » sont autant d'inscriptions ou d'informations logées au plus intime du corps, qui conditionnent aux yeux de Gaspar l'émergence de la parole (Collot, 2005:). Collot, Michel, *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 [1997], p. 89.
16. Née, Patrick, *Lorand Gaspar, une poétique du vivant*, Paris, Éditions Hermann, 2020, p. 161-162.
17. Voir Bermúdez, Víctor, *« Respiración y sentido en poéticas comparadas », in Alba Aguete Cajiao, Lorena Domínguez García et Lidia Fernández Fonfría (Eds.), Filología e innovación: aproximaciones lingüísticas, literarias y culturales*, Madrid, Visor, p. 415-431.
18. Voir Bermúdez, Víctor, « Lorand Gaspar et la *poésie-épochè* vers une connaissance du doute », in Marie-Antoinnette Laffont-Bissay et Anis Nouairi (Eds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2015, p. 103-125.
19. Dans son analyse de ce poème, Debreuille souligne : Ainsi devient-on, dans ce pays de naissance du langage « L'homme quand il a trouvé dans la pierre les fentes et les/enfoncements,/les arêtes et les saillies qui servent de gouvernail » (*EJ*, 27). Cette définition de l'homme non comme une essence, mais comme un moment, « l'homme quand », le repositionne comme mouvement dans un monde en mouvement. Et ce dont il a besoin pour se guider n'est pas un savoir, mais un « gouvernail ». Cela n'est pas donné d'emblée dans le système de signes élaboré qu'on appelle le langage, mais dans l'inscription plus élémentaire que constituent des « fentes », des « enfoncements », ou à l'inverse des

« arêtes », des « saillies », ruptures sur la surface de l'uniforme et de l'informe, indices qui, au premier degré, font signe. Debreuille, Jean-Yves, *Lorand Gaspar*, Paris, Seghers, 2007, p. 52-53.

20. Car, comme le souligne Rodriguez : « Dans le domaine littéraire, la lecture n'est pas la simple reprise des pensées ou des émotions d'autrui, de l'auteur, mais une manière de parcourir une situation, un environnement textuel complexe, qui n'est pas forcément familier. L'intentionnalité tient justement en cet « acte du signifier » (Husserl) qui constitue notre relation à cet objet ». Rodriguez, Antonio, « Intentionnalité », in Antonio Rodriguez (Ed.), *Dictionnaire du lyrique*, Paris, Garnier, 2023, p. 155.

21. Gaspar, Lorand, *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2004 [1980], p. 29.

22. Par exemple, l'analyse de Laffont-Bissay sur ce poème met également l'accent sur le dynamisme de l'espace, auquel nous avons fait allusion plus haut : Les termes indiquant un mouvement, « mouvement », « rencontre », « sépare », « se fraie », « écoule », « jailli », « pénètre », « bouillonnement », « jaillissent », se situent aussi bien dans la protase que dans l'apodose mais la chute est réservée à ce feu qui permet, par la rencontre avec « le feu visuel », le jaillissement « des couleurs de toutes sortes ». Le poète entend reconquérir par le rythme de sa phrase les mouvements mêmes des éléments du monde afin de revivre cette étincelle de vie. Dans le cas des cadences majeures, la protase est apte à rendre compte du déroulement de la recherche. Après avoir restreint ses connaissances, le poète les élargit en posant des questions sur ce qui lui reste à découvrir. Laffont-Bissay, Marie-Antoinette, *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie. La « force d'exister en tant que corps et pensée »*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013, p. 225-226.

23. Voir Böhme, Gernot, *Leib: Die Natur, die wir selbst sind*, Berlin, Suhrkamp, 2019.

24. L'*intégration visuomotrice* est définie comme « the coordination of neuronal activity between visual-related and motor-related parts of the brain in order to influence behavior and perception ». Shin, Sooyoon, Crapse, Trinity, Mayo, Patrick, Sommer, Marc A., « Visuomotor Integration », in Marc D. Binder, Nobutaka Hirokawa et Uwe Windhorst (Eds.), *Encyclopedia of Neuroscience*, Springer, Berlin, Heidelberg, 2009.

25. Gaspar, Lorand, *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2004 [1980], p. 31.

26. *Ibidem*.

27. Pour Merleau-Ponty « la sensation pure sera l'épreuve d'un « choc », indifférencié, instantané et ponctuel ». Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2012 [1975], p. 25.

28. Gaspar, Lorand, *Patmos et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2004 [1980], p. 33.

29. *Ibid*., p. 34-35.

30. Voir Víctor Bermúdez, « Lorand Gaspar et la *poésie-époché* vers une connaissance du doute », in Marie-Antoinnette Laffont-Bissay et Anis Nouairi (Eds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2015, p. 103-125.