



**HAL**  
open science

# Symphonie des sens dans Patmos et autres poèmes de Lorand Gaspar

Marine Lhermitte

► **To cite this version:**

Marine Lhermitte. Symphonie des sens dans Patmos et autres poèmes de Lorand Gaspar. Littératures. 2013. dumas-00840972

**HAL Id: dumas-00840972**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00840972>**

Submitted on 3 Jul 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal – Grenoble 3

UFR LLASIC

\*

Symphonie des sens  
dans *Patmos et autres poèmes*  
de Lorand Gaspar

\*

Mémoire de master 1 PLC, spécialité « Lettres modernes »

Présenté par

Marine Lhermitte

Sous la direction

de M. Daniel Lançon

Année 2012/2013

# Sommaire

|  |    |
|--|----|
| Introduction .....   | 2  |
| <b>I- La mer : un creuset de sensations</b> .....                    | 4  |
| a) Valeurs des couleurs pures .....                                  | 4  |
| b) Les sons de la Méditerranée .....                                 | 6  |
| <b>II- Des sens porteurs de contradictions</b> .....                 | 8  |
| a) Entre chaleur et fraîcheur .....                                  | 8  |
| b) Va et vient entre l'ombre et la clarté .....                      | 9  |
| c) Le chant et la parole .....                                       | 11 |
| d) Les paradoxes du silence .....                                    | 12 |
| <b>III- Un corps à l'écoute</b> .....                                | 13 |
| a) La capacité d'émerveillement devant les êtres et les choses ..... | 13 |
| b) La main comme vecteur de poésie et de connaissance .....          | 14 |
| c) Un corps-paysage .....  | 15 |
| Conclusion .....   | 17 |
| Bibliographie .....  | 19 |

## Introduction

*Patmos, Egée Judée, Arabie heureuse, Carnets de Jérusalem...* comment ne pas être attiré par ces titres lorsque l'on est avide de contrées orientales ? Parce que le Proche-Orient y règne en maître et que l'essence sensorielle de ces régions est en grande partie transcrite par le poète, ces œuvres sont allées au-delà de mes attentes de lectrice. Une fois passée cette première vague d'impressions très positives et de surprises face à la nouveauté, j'ai été confrontée à une certaine confusion. En repensant à ma lecture, je n'en avais que des souvenirs imprécis, comme si tout se jouait au moment de la découverte des poèmes. Il me semble que la meilleure façon de les comprendre consiste à imaginer ce qu'ils décrivent, ce qui donne accès à de nouvelles sensations. Mais ces poèmes en vers libres soulevaient quelques difficultés de compréhension, puisqu'on ne trouve généralement pas de lien syntaxique entre les vers, qui sont parfois très elliptiques voire obscurs lorsqu'ils comportent des termes en langue étrangère ou dénués d'une référence claire. Autant d'éléments qui m'ont tout d'abord fait ressentir l'hermétisme de cette poésie, pour ensuite m'enchanter et m'enrichir d'une nouvelle expérience de lecture, qui est aussi nouvelle expérience de vie. Cette poésie ancrée dans le présent est très attrayante notamment parce qu'elle transforme notre façon de percevoir la beauté du quotidien. Alors m'est revenue à l'esprit une citation de Nathalie Sarraute, qui m'a paru être totalement en accord avec l'œuvre de Lorand Gaspar : « La poésie, dans une œuvre, c'est ce qui fait apparaître l'invisible ». En l'occurrence cet « invisible » apparaît principalement grâce aux transcriptions des sensations du poète. De la très grande densité de chaque poème découlait la nécessité de mener une réflexion pour comprendre ce que l'auteur a voulu transmettre. C'est pourquoi j'ai décidé d'aller approfondir l'importance des différents sens les uns par rapport aux autres. Il s'agit d'analyser comment s'exprime la symphonie des sens dans *Patmos*.

Quand un auteur souhaite peindre ses sensations, toute la difficulté est d'exprimer sa singularité avec des mots qui appartiennent à tous et servent par conséquent à dire le commun bien plus que le particulier. L'enjeu de cette écriture est non seulement de trouver son propre langage mais également de saisir ce qui relève de la perception, du corporel, du furtif, voire de l'invisible. Ce projet s'inscrit dans la lignée de certaines œuvres passées, tel le *Traité des sensations* de Condillac qui vient rompre avec le cartésianisme. D'après ce philosophe, toutes nos facultés proviennent de

nos sensations ; ce sont elles qui sont à l'origine de nos idées et non un quelconque acte de pensée. Dans un tout autre style, Baudelaire a lui aussi grandement contribué à développer l'importance du monde sensible et le rôle du poète dans son décryptage. Dans *Les Fleurs du Mal*, le sonnet « Correspondances » donne à penser une nouvelle idée selon laquelle « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». « Expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant d'une modalité sensorielle sont accompagnées de sensations relevant d'une autre modalité, en l'absence de stimulation de cette dernière » selon la définition du Larousse, la synesthésie connaît alors son essor et continuera d'être explorée, notamment par les Symbolistes et la génération décadente. A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, contre Schopenhauer et les contraintes morales et religieuses, Nietzsche prône la déculpabilisation des valeurs du corps. Le sport se développe en même temps que d'autres loisirs : c'est désormais la jouissance du présent qui compte. Comment dès lors ne pas penser à Proust ? 100 ans après la publication du premier tome de *La Recherche du Temps perdu*, il est intéressant de réaliser le chemin parcouru par les consciences depuis 1913 : à l'époque c'est en effet principalement la présence du corps et de ses sensations qui a choqué les esprits. Grand admirateur de Baudelaire, Proust adhère à sa théorie des correspondances et rend également compte de la complexité de son « moi » intérieur en insistant sur les sensations fines. Cette valorisation de l'infime se retrouve chez Lorand Gaspar. Elle est liée à un éloge de la vie immédiate qui dénote une certaine affinité avec le bouddhisme zen et la pensée extrême-orientale. Ce contexte littéraire et culturel a permis l'émergence d'œuvres comme *Patmos et autres poèmes*, dont l'écriture du poète reste fortement liée à sa pratique de chirurgien. Le fait que l'auteur soit un intellectuel mais aussi un manuel le distingue des écrivains voyageurs traditionnels et de la majorité des autres poètes français, chez qui le regard prime et introduit ainsi une distance par rapport à l'objet vu. Lorand Gaspar se démarque de cette puissante tradition de la poésie occidentale : certes la vue a sa place, notamment à travers l'observation de la lumière, des couleurs, des oiseaux ou du paysage. Mais l'ouïe s'impose également, aussi bien par la parole que par le silence. Les sens chez le poète s'avèrent en effet porteurs de contradictions : en témoigne l'« obscure clarté » qui émaille tout le recueil. Ce foisonnement de sensations révèle un étonnement perpétuel de l'écrivain devant le monde qui l'entoure, et en particulier devant ce qui relève du microcosme. Cet émerveillement se vit notamment par l'intermédiaire du toucher, qui s'avère être un vecteur de connaissance et de poésie essentiel. A l'image de la parole, la main annihile les frontières supposées entre corps et

cosmos, et permet à la philosophie du poète de se déployer par l'avènement d'un corps-paysage.

## **I- La mer : un creuset de sensations**

### **a) Valeurs des couleurs pures**

En intitulant son œuvre *Patmos*, référence à l'île grecque de la mer Egée, le poète suscite des attentes chez le lecteur qui voit celles-ci comblées dès les premières pages. Dans l'imaginaire collectif, « Patmos » évoque principalement des maisons blanches entourées du bleu de la mer et du ciel ; le recueil regorge justement de ces caractéristiques méditerranéennes.

Que ce soit pour noter la présence d' « un migrateur inconnu dans le bleu » (p.107, *Patmos*), d'« un bleu brodé de petites fumées » (p. 16), de « la mer » qui « bat dans le mur du bleu » (p. 37), ou encore du « bleu écaillé d'une barque » (p. 62), l'azur abonde dans *Patmos*. Il fait principalement référence à la couleur du ciel d'été et la mer ; il symbolise alors l'infini et la tranquillité. Dans les vers cités, on remarque que le poète évoque des entités indirectement en écrivant leur couleur, ce qui en souligne l'importance à ses yeux. Le bleu est souvent lié au gris ou au vert, eux-mêmes reliés à l'eau, tels « des gris-bleus et des verts délavés » (p.117). Il arrive que le bleu décrive une abstraction animée, idée inédite exprimant la sensation neuve du poète face à cette confusion : « Je ne sais où commence le ciel / où se termine la mer / Désirs bleus et gris / se croisent en haute étendue / et se boivent – » (p.47). Cette absorption du spectateur par le paysage vient une seconde fois renverser la relation entre l'homme et la nature, dans un vers où le pronom personnel « nous » est l'objet du ciel assimilé à un « carré bleu » : « Tout en haut des murs immobiles / un carré de bleu distraitement / nous boit – » (p.42).

Cette couleur se trouve également liée aux « murs blancs » (p. 60), et plus exactement à la chaux blanche, peinture méditerranéenne typique : « un peu de beauté / vivante encore dans la chaux » (p.62), « ombres blanches / qui passez dans la chaux » (p.18) « ainsi la chapelle chaulée frais des îles / et la craie fluide d'un dieu qui dessine » (p.81). Cette association peut s'expliquer par la signification commune de ces couleurs, qui peuvent toutes deux symboliser la fraîcheur et la pureté. Cette « écriture de chaux » (p.108) contribue à créer une couleur locale qui plonge le lecteur dans l'univers du

poète. Le blanc s'avère également source de contraste, lorsque « dehors la nuit est blanche » (p.141) ou encore « quand la nuit dévoile / sa blancheur au verger [...] et la nuit [peut-elle] écrire / avec des mots blancs ? » (p.75). Autre curiosité : la récurrence « des flocons de neige » qui « bougent / dans les blancs de nos livres » (p. 141) alors qu'il est généralement question de paysage d'étés : « flocons fondus d'images passées » (p. 146), « un flocon d'évidence est percé à blanc dans le visage qui voit tout à coup – » (p.86). L'idée du blanc est ici contenue dans le substantif « flocon » ; son complément « d'évidence » se matérialise au contact de « flocon » pour donner lieu à un type de synesthésie cognitive : une idée abstraite est liée à un élément tangible. La fraîcheur, la légèreté et le calme déjà symbolisées par le bleu et le blanc sont ainsi renforcées par l'évocation de la neige et des flocons ; l'idée « d'évidence » est quant à elle davantage perceptible, puisqu'elle acquiert une existence matérielle.

Il faudrait également évoquer la transparence qui traverse le recueil par le biais de la mer, « comme si l'œil pouvait déchiffrer / la dentelle de l'eau, la vapeur qui roule » (p.19). L'interprétation de cette présence peut aller dans la même direction que celle des « flocons » en ce sens qu'elle évoque aussi la légèreté, et s'oppose ainsi à l'opacité et à la pesanteur du monde. A nouveau s'opère une fusion entre ce que le poète voit et l'organe qui lui permet cela : « dans le jour mes yeux / une eau qui se brise – » (p. 72) « à la goutte d'eau claire dans mon œil / mémoire d'une aveugle fraîcheur » (p. 81). D'après Claude Debon<sup>1</sup>, « L'eau est également l'élément qui circule et relie. C'est du peu, du moindre, dans la philosophie chinoise, que jaillit le plus. ». Les liens du poète avec cet état d'esprit sont confirmés par les multiples références à l' « écriture d'herbe des Tchang Tche et des Wang / d'un trait souple de vive mélodie / truite qui remonte l'eau claire du torrent –» (p. 139).

Il arrive que les teintes précédemment décrites soient vues à la lueur du « feu de ces grands ciels rouges du soir » (p.148) ou des « ocres levées dans la brume / du matin » (p.94). Dans le recueil, « la rougeur de l'aube » (p.98) voire « le vert ferment d'une aube sur terre – » (p. 81) et « la rougeur du soir » (p.159) sont récurrents et toujours magnifiés. L'expression « le pain de l'aube se mit à rougir –» (p.159) comporte une métaphore nominale qui assimile la forme du soleil levant à celle du pain, lui conférant ainsi une dimension spirituelle. Les termes mélioratifs empruntés lorsqu'il est

---

<sup>1</sup> DEBON, Claude, « *Patmos et autres poèmes : approche du trait* » [Daniel Lançon]. Cognac : Le temps qu'il fait, 2004, p. 333.

question de l' « or de l'aube minérale » (p.197) indiquent la valeur de ce moment aux yeux du poète. Celui-ci semble ressentir le besoin impérieux d'assister à cet instant fugace : « rares sont les jours où l'aube ne m'appelle » (p. 120). A nouveau, les rôles traditionnels sont inversés : c'est la nature qui agit sur l'homme et non le contraire.

Dans la section « Amandiers », le poète détourne l'usage habituel du terme « aube » en le mettant au pluriel et en le liant à un élément sonore. Une synesthésie surgit alors, accompagnée d'une perception nouvelle, décrivant un paysage sonore ou une sonorité aux allures de crépuscule : « quelque part c'est toujours le même / bruissement d'aubes dans les pierres. » (p. 33). Toutes ces occurrences soulignent l'intérêt du poète pour le commencement, comme le suggère l'emploi récurrent des tirets ou l'absence courante de majuscules. J.-Y. Debreuille<sup>2</sup> remarque en effet « un éloge constant de l'aube, vécue comme un mouvement de surgissement. [...] un monde qui était avant eux [les premiers rayons] dans l'indistinction, et qui soudain naît à la visibilité de la vie ». Ces multiples notations laissent deviner le regard du poète portant au loin, ce qui introduit une distance par rapport à l'objet vu, distance à relier au fait qu'il est photographe.

### ***b) Les sons de la Méditerranée***

La situation du poète sur le littoral se ressent également par « le bruit continu de la mer / musique où le silence aussi s'entend / – celui qui étoffe le moindre son – / tant de langues dans les arbres, les vents / tant de sons clairs qui déploient l'étendue / tiou-tiou-tiou-ti... tchrrr tac-tec tsi... » (p.123), c'est-à-dire les sons qui proviennent principalement de l'eau et des oiseaux, dont le chant est ici retranscrit par des onomatopées permettant au lecteur d'imaginer concrètement cette musique. Celle-ci se superpose à plusieurs reprises au son de l'eau, révélant ainsi toute la réceptivité de Lorand Gaspar, qui « écoute les purs propos de la mer / et la brûlure des battements / d'ailes décousues du cœur / – chuintement étrange / de la chouette effraie –» (p.162).

La beauté de « ce bruit de source sans origine » (p. 84) semble donner naissance chez le poète à une certaine envie de s'appropriier ce son. Pour lui, « la rumeur liquide

---

<sup>2</sup> DEBREUILLE, Jean-Yves. *Lorand Gaspar*. Paris : Seghers, 2007. – 258p. – (Poètes d'aujourd'hui), p. 74-75.



qui se déverse dans l'ombre » (p. 20) est aussi une « rumeur de sens que murmurent les eaux » (p. 160), ce qui le conduit à proférer ce souhait : « si je pouvais faire entendre des sons / si justes et si simples → » (p. 160). En caractérisant cette musique à l'aide de noms ou d'adjectifs relatifs à l'humain, tels que « le mutisme soudain des eaux » (p.205) ou « la pensée décousue dans les bruits de la mer » (p. 20), le poète personnifie l'eau et l'élève au rang de matière animée voire réfléchie. Ses réflexions finissent même par se confondre totalement avec les sons qui l'entourent : « j'écoute longuement dans le noir/ le bruit de l'eau, ma seule pensée → » (p.153). La juxtaposition des deux derniers groupes verbaux par parataxe tend d'autant plus à les rapprocher, tout comme dans « le bruit de l'eau qui roule dans les pierres / sons brodés par nuit calme sur la mer / ces langues que j'ignore et qui me parlent » (p.126).

Mais les oiseaux se font encore plus entendre que l'eau, ils semblent de fait exister seulement à travers leur chant : « silence [...] le « tsiou » très haut longuement étiré / [...] d'un merle de l'année qui cherche infatigable / la voix vraiment sienne dans le concert → » (p. 127), « j'écoute l'appel des guêpiers / qui se rassemblent pour partir- » (p. 119), « au rire / de la sterne au bec d'acier » (p. 182).

Le poète associe parfois ces mélodies à un instant précis de la journée, comme si elles constituaient un repère sonore : « mais j'entends déjà le jour que pétrit / dans sa gorge la fauvette orphée- » (p.66) « dans le poumon que fore un cri / d'oiseau dans la grisaille d'aube » (p.201), « j'entends les guêpiers c'est l'heure » (p.182), « le cri nocturne de l'effraie. » (p.200).

Quelques occurrences mettent en relief le regard vers le ciel du poète, également sensible à la trajectoire des oiseaux : « léger sillage d'un oiseau / qui rompt le cercle du regard / tes yeux verront-ils la clarté encore ? » (p.152) ; « source vive d'oiseaux / que les yeux adultes égarent → » (p.144). A. P. Coutinho Mendes<sup>3</sup> explique en partie cet attrait : « Chacun des éléments embrasse une double présence : celle de sa réalité particulière et celle aussi de ses potentialités symboliques [...] la présence des oiseaux produit un parallélisme constant avec le travail poétique, dans la mesure où ils sont la conjugaison d'éléments aériens et de vibrations sonores qui, comme la poésie, « créent

---

<sup>3</sup> « Lorand Gaspar et le retour aux éléments primordiaux », [Daniel Lançon]. Cognac : Le temps qu'il fait, 2004 , p.266

une excitation au vertical et à la clarté » ». Par leur trajectoire circulaire et infinie, les oiseaux peuvent de plus être reliés à l'eau qui possède des particularités similaires.

Les quelques mots étrangers disséminés dans le recueil permettent de deviner le littoral dont il est question. Ainsi « les voix très hautes » du « chœur antique » (p. 9) saluent le poète, puis « chantent les Erinyes », les déesses de la vengeance. Page 16 est mentionnée « Hélène » au discours direct libre suivie quelques pages plus loin de la formule « *kalo khimona !* » (p.18) signifiant « bon hiver » en grec. Toutes ces références contribuent à créer le décor de Patmos, l'île où Lorand Gaspar a longtemps séjourné.

Dans le recueil sont également présents, plus implicitement, d'autres littoraux. Grâce à la biographie du poète et au titre de l'une des sections du recueil « Poèmes d'été à Sidi-Bou-Saïd », on peut avancer l'idée que « l'appel à la prière / *Allahou Akbar* » (p.151) (traduction de « Dieu est grand » en arabe) a été entendu en Tunisie.

*Patmos* comporte donc des vers inspirés par les différents littoraux méditerranéens où le poète a habité. La Maison près de la mer est à la fois réelle et imaginaire, elle fait référence à Sidi-Bou-Saïd et à Patmos. Ces quelques termes étrangers engendrent une polyphonie. Selon Daniel Lançon<sup>4</sup>, « Par ce lexique importé (souvent en italiques ou entre guillemets), l'auteur installe un univers inter-vocal – cher à tout poète [...] comme si le mot étranger dans le texte français avait plus de présence qu'une périphrase s'essayant à la signification et non au *sens* comme chemin. ». De fait, ces mots étrangers peuvent aussi bien créer une relation de connivence avec le lecteur que provoquer chez ceux-ci un sentiment d'exclusion. Mais derrière ces remarques plutôt attendues sur l'éveil des sens en Méditerranée se cachent tout un foisonnement de sensations davantage reliées à la philosophie de l'écrivain qu'au contexte de ses écrits.

## II- Des sens porteurs de contradictions

### a) *Entre chaleur et fraîcheur*

Le poète évoquant le littoral qui l'entoure, l'eau s'impose comme l'élément primordial du recueil. Peut-être parce qu'il est question de « l'été frileux » (p. 11), le feu occupe lui aussi une certaine place. Paradoxalement, « la chaleur, les rochers »

---

<sup>4</sup> « La Maison près de la mer » - *Nu(e)*, Lorand Gaspar. Nice : association nu, 2002. – 188p. – (n° 17) p.

(p.122) avoisinent « un frisson nocturne parfois ». Alors « frissonne la mémoire d'un feu » (p.9), et dans ces derniers vers l'on remarque l'attention particulière que le poète porte aux petites sensations, à l'infime, comme dans « les flocons brûlants de leur souffle ! » (p.10). Au fond le paradoxe n'est qu'apparent : le froid appelle une « chaude étoffe arrachée / à l'hiver – » (p. 34) de même que « les braises et la flamme » (p. 98) ne prennent tout leur sens que si elles proviennent « du feu / bâti dans la fraîcheur – » (*ib.*). Cette concomitance des contraires est explicitée par Richard Stamelman<sup>5</sup> : « le poète cherche à ouvrir son dire à l'état foncièrement *double* de l'existence humaine : d'une part à ouvrir ce dire à la *plénitude* [...] et au *manque* » « A partir de ce va-et-vient, entre [...] la musique et le silence, [...] la clarté et l'ombre, ne persiste et ne perdure qu'une réalité unique [...] cette réalité dynamique de circulation et d'ouverture », fortement présente par le truchement de l'eau, des oiseaux, du souffle et de la parole.

### **b) Va et vient entre l'ombre et la clarté**

Le leitmotiv du recueil –et peut-être même de l'œuvre entière– est indubitablement la lumière. Dans *Patmos*, on remarque que celle-ci apparaît le plus souvent aux côtés de l'obscurité, ce qui donne naissance à un contraste récurrent, comme si les contraires coexistaient toujours : « vêtues de noir / éclairées du blanc d'un mur » (p.9), « le combat obscur, la lueur clouée » (*ib.*), « au bout du cheminement obscur ! / Comme ces minces pellicules donnent corps à la lumière ! [...] Les amandiers dans la nuit ! / O les dents de clarté ! » (p.30). L'« obscur » si présent réfère au sens figuré à l'opacité du réel qui engendre l'opacité du regard, comme si tout ce qui existait baignait « dans l'ombre / où monte la lumière. » (p.41), « comme à midi au désert toute ombre brûlée– » (p. 168).

Dans ce contexte grec, il est difficile de ne pas penser à Héraclite et à son célèbre fragment « *Polemos pantôn men pater esti* », généralement traduit par « la guerre est mère de toute chose ». Au sens figuré, cette « guerre » comprend également des dichotomies comme celle de l'ombre et de la lumière. Ce conflit est *a priori* nécessaire, il faut qu'« un clair de corps / regarde les ténèbres » (p.74) pour que ces deux entités puissent exister et être fécondes. Lorsque « sur les pierres noires de la nuit / la seule lueur est ce battement » (p.110), la lueur est lueur parce qu'il fait nuit et,

---

<sup>5</sup> STAMELMAN Richard, « Le plein chant du réel : parole, respiration et lumière chez Lorand Gaspar », [Daniel Lançon]. Cognac : Le temps qu'il fait, 2004, p. 297

inversement, l'on peut dire qu'il fait nuit parce que la lumière existe. Tout comme l'aube, celle-ci donne corps à ce qui apparaissait alors comme inexistant, telles « des ombres blanches » (p.207). La redondance des termes « clarté » et « lueur » invite le lecteur à se questionner sur le sens de ceux-ci, et surtout à approfondir lui aussi « son obscur désir de clarté – » (p.16). Ce paradoxe de « l'obscur clarté » provoque une réflexion sur la lumière au sens métaphorique, c'est-à-dire notre lumière intérieure ici invoquée : « parle-nous clarté vêtue de mille images, / ombres profondes, claviers de nos âmes, / que ta voix brille au cœur même du néant » (p. 89). Malgré sa lamentation « ô toujours insuffisante clarté » (p.137), « ma page est claire et les mots obscurs » (p.76), le poète garde espoir car il sait qu' « une poignée d'ombre / seulement te sépare / de la lumière – » (p.108). Ces deux réalités sont généralement concomitantes, en partie parce que l'existence de l'une dépend de l'autre. En effet, « (N'est-il pas vrai cependant que le peu / de clarté que l'esprit peut entrevoir / est nécessaire pour connaître l'obscur ?) » (p.149). Mais il arrive que l'esprit ne perçoive pas cette lueur, alors naît une autre contradiction : le fait « Que nous puissions voir et souvent être aveugles », comme si p.128 « ni les mots / ni les rayons / ne suffisaient / pour voir vraiment –» (p. 195), il peut donc arriver que même « les yeux fermés [...] la lumière monte » (p.128). Le poète sacralise et convoite cette lueur essentielle à notre compréhension du monde, puisqu'il considère « qu'il faut / peu à peu tout donner à la lumière –» (p. 136), notamment pour « aimer avec plus de clarté / jusqu'au fond jamais atteint de la nuit » (p.136). Dans l'un de ses articles, Suzanne Allaire<sup>6</sup> développe le sens de ce contraste : « cependant il faut écrire, s'obstiner à fouiller « les coins où le noir est usé et ne résiste pas », aller jusqu'à « l'extrême limite de l'obscur » pour dire le poids de la nuit et de l'opacité au fond de soi, l'exorciser peut-être, tenter à tout le moins d'y voir plus clair : « construire laborieusement, patiemment, la lumière qui nous appartient. » ».

La lumière occupe donc une place primordiale dans l'œuvre de Lorand Gaspar : c'est elle qui relie le monde au regard du poète ; celui-ci peut l'atteindre notamment par la poésie, puisqu'il note que la clarté « bondit dans l'obscur mêlée / de corps de mots de couleurs » (p. 14) ; cependant « personne ne sait jusqu'où / sera sienne ce peu de clarté / qui se montre dans le toi et le moi / des gestes et des mots — » (p. 119), « comme s'il avait compris / que ni les mots / ni les rayons / ne suffisaient / pour voir

---

<sup>6</sup> « Poésie et lumière dans l'œuvre de Lorand Gaspar », [Daniel Lançon]. Cognac : Le temps qu'il fait, 2004, p. 254

vraiment — » (p. 128). La poésie constitue donc pour lui un chemin vers la connaissance, censée éclairer le monde comme soi-même. Suzanne Allaire : « Ainsi lira-t-on ici l'œuvre de cet auteur : [...] comme un appel, plusieurs fois modulé, au partage d'une quête de clarté. Car la lumière fait partie, comme la musique, de « l'essaim » des mots qui ouvrent « un passage », qui font comprendre quelque chose »<sup>7</sup>.

### ***c) Le chant et la parole***

Utilisant à nouveau un procédé qui lui est familier, Lorand Gaspar métaphorise la parole en un élément concret. Comme précisé précédemment, il est souvent question de « parole brisée, flocons de voix dans le gel » (p.20), et « Des voix de neige [qui] tournoient dans la nuit » (p.175). Ces exemples parcourent non seulement la section « Nuits et Neiges » mais également tout le recueil.

Que penser de cette tendance à assimiler les mots à des flocons ? Serait-ce une habitude née de l'idée que les discours sont comme des « cailloux / paroles d'un jour près du jasmin, / des mots vieux, oubliés, frileux / qui neigent doucement sur le monde, dans le jaillir sans nom de l'étendue » (p. 85), c'est-à-dire des termes qui refroidissent la pensée et ne l'éclaire nullement, par opposition à « – des notes qui brûlent / par-delà leur temps dans la musique » (p.60), au feu qui réchauffe et éclaire en même temps ? Si l'on en croit des expressions telles que « or pâle, brumes de paroles dans le froid » (p. 59) et « le chant est un tortueux labyrinthe » (p. 206), les mots ne semblent en effet pas nécessairement constituer un gage de clarté pour le poète. Toujours liée à l'eau mais sous d'autres formes, la parole est également métaphorisée en « algues emmêlées de nos voix » (p.208), rejoignant ainsi l'aspect sinueux et en un certain sens obscur du « labyrinthe », comme si « tout ce que ta parole avait pouvoir de lier se délite, se fragmente, se sépare » (p.12). Même si celle-ci apparaît comme porteuse de lumière grâce à une nouvelle métaphore, « chant levé dans l'essor du chant / essaim de lueurs que rien n'interrompt / mots et gestes brefs tissés dans l'ouvert – » (p. 81), par une expression péjorative le poète semble contredire cette idée : « nous reste à présent l'humble labeur d'épeler / ce qui de plus simple s'échange dans nos vies – » (p. 84). C'est sans doute pourquoi il invoque à nouveau la lumière ici personnifiée en être

---

<sup>7</sup> « Poésie et lumière dans l'œuvre de Lorand Gaspar », [Daniel Lançon]. Cognac : Le temps qu'il fait, 2004, p. 242

suprême dont la parole semble alors essentielle : « parle-nous clarté vêtue de mille images, / ombres profondes, claviers de nos âmes, / que ta voix brille au cœur même du néant, / que l'écho sans fond tourne nos visages / lavés de la peur vers plus d'acquiescement – » (p. 89).

Plus élaboré qu'une simple voix, le « chant » apparaît à plusieurs reprises, « appelant sans nom le silence / qui cimente les sons de la musique -/ ô pure douleur du chant de naître [...] / et nous-mêmes nuages et paroles » (p.32), « algues et sables mêlés à la voix / Cris tout au fond des chambres sans mémoire / où des corps cherchent l'unique fenêtre / fleuve dans le fleuve, chant dans le chant » (p. 206). En quoi cette autre modalité de la voix rejoint-elle les interprétations déjà esquissées ? Selon Richard Stamelman<sup>8</sup>, « Le chant est la présentification même en formes sublimées et musicalisées du corps *dans* le monde. C'est le corps fait monde, c'est-à-dire la mise *en* monde du corps en tant que voix. » « Le chant n'est pas la parole, n'est pas le poème, n'est pas le langage, n'est même pas le corps, mais, les incarnant tous, les dépasse tous. ».

#### ***d) Les paradoxes du silence***

Par le biais de métaphores verbales (« le silence a neigé toute la nuit / des vergers de silence en fleur – » (p. 133) ; « le même enfant regarde le silence [...] neigez silence, neigez idées » (p.175)) et nominales (« ou le simple / froissement de nos silences » (p. 141)), le silence et les idées sont assimilés à des flocons de neige, c'est-à-dire à une réalité à la fois audible (ou tout du moins qui tend à l'être, comme le suggère l'expression « l'homme qui cherchait à entendre le silence » (p.157)), visible et tangible.

La dialectique de la parole et du silence émaille tout le recueil et, tel « un cri de silence / dans l'idée d'infini – » (p. 67), elle finit par persuader le lecteur de la fécondité du paradoxe. Ainsi, avec un goût prononcé pour les synesthésies, « des voix naissent et passent / sur des dalles de silence, légères » « dans la masse insensée de nos bruits / il y a toujours un flocon [...] de silence étouffé par / tant de peur et besoin de crier – / parfois il emprunte les voyelles d'un mot / feuillages de nos corps » (p.107), « comme si le silence d'être ici savait / se savait porteur bref de clarté indivise – » (p.88). Vecteur

---

<sup>8</sup> « Le plein chant du réel : parole, respiration et lumière chez Lorand Gaspar », [Daniel Lançon].

Cognac : Le temps qu'il fait, 2004, p. 292

de calme, plus péjorativement le silence peut également symboliser l'opacité du réel, l'impossibilité de trouver les mots justes, telles des « dissonances que tu ne peux résoudre » (p. 67), « tant de rumeurs de ton corps que tu n'as su dire / tant de pensées qui furent sans mots » (p.89). De « Ce qui se tait d'un silence infini / dans l'ajustement un jour des syllabes – » (p.88) surgit alors « un si grand mutisme – » (p. 93). Si toutes ces perceptions sont retranscrites avec tant de minutie, c'est principalement grâce à toute la disponibilité et la sensibilité dont fait preuve le poète.

### **III- un corps à l'écoute**

#### **a) La capacité d'émerveillement devant les êtres et les choses**

De toutes ces sensations émane l'une de ses particularités : son immense attention à l'infime et à la beauté de l'instant, à « la force tranquille d'être là des choses » (p. 85). L'important consiste à « se laisser de part en part / de l'infime à l'inconnaissable / traverser de ces ors d'odorantes icônes » (p.113). Pour cela, l'auteur se conditionne et tente de se rendre totalement disponible par le biais d'une invocation : « pensée arrête-toi et accueille cet instant de fraîcheur / que ton corps compose avec la terre » (p. 113). La condition *sine qua non* pour être « attentif / seulement au remous qui se creuse » (p.69) semble être de se délester du carcan de la réflexion, ainsi le poète « ne pense à rien – / laissant déposer / dans l'œil le pollen / de tant de musique / de l'immense, de l'infime » (p.132). Lors d'un entretien avec Madeleine Renouard<sup>9</sup>, Lorand Gaspar confirme ce penchant : « La poésie chez moi a besoin d'une longue et profonde écoute –qui est aussi regarder, sentir – de ce qu'il y a au fond de moi-même, des autres et du monde. ». L'essentiel est de capter « l'être-ici cinglant des choses touchées » (p.83).

Que ce soit par la vue, le toucher, ou l'ouïe, le poète cherche à saisir l'imperceptible, « comme si l'œil pouvait déchiffrer / la dentelle de l'eau, la vapeur qui roule » (p. 19). Une importance toute particulière est accordée au plus petit fragment d'une entité, au minuscule et au léger, tel « le duvet des ailes dans les cailloux » (p.87), les « flocons fondus d'images passées », « la paille jetée dans la lumière » (p.146) ou encore les « flocons, pétales, duvets / d'une pensée indivise... » (p.175). Cette prise en

---

<sup>9</sup> « Lorand Gaspar : l'intelligence du sensible », [Daniel Lançon]. Cognac : Le temps qu'il fait, 2004, p.

compte de la fragilité la met en valeur et incite le lecteur à attacher à son tour davantage d'attention aux (p.75) « miettes du voir », aux « pétales d'un jour précoce – » (p. 93), ou encore à « l'édredon de nuages / ah, les flocons brûlants de leur souffle ! » (p. 10). Sa sensibilité est également touchée par les sonorités moindres, dans des synesthésies dont on ne sait plus si elles décrivent un son ou un paysage, tel « un chuchotement de verdure » (p.97) ou un « bruissement d'aubes dans les pierres » (p.33). Claude Debon<sup>10</sup> abonde elle aussi dans ce sens : « Tout dit la fragilité, la légèreté, l'amenuisement, jusqu'à la dissolution. Reviennent aussi les expressions marquant les quantités les plus petites : goutte, un peu, des lambeaux [...] Tout se passe comme si le toucher de ces fragments donnait accès à ce qui n'a pas de nom, révélait quelque chose du mystère du monde ».

### **b) La main comme vecteur de poésie et de connaissance**

A la lecture de l'œuvre de Lorand Gaspar, il est bon de garder à l'esprit que son métier de chirurgien influence directement son rapport à la matière. L'omniprésence de la main dans *Patmos* conduit à s'interroger sur ses multiples significations. Elle est ce qui permet au poète un rapport concret au monde qui l'entoure : « la main a besoin et le corps / de ces blocs vigneux, difformes / de grès exhibant des tumeurs – » (p. 118). Cette relation au monde sensible, ces « forces inconnues de nos mains » (p.15) qui « jouent avec l'encre de la nuit » (*ib.*) peuvent également être perçues métaphoriquement comme le lien qui unit l'écrivain au langage. Dans « l'intelligence du sensible »<sup>11</sup>, Madeleine Renouard explique que selon le poète l'écriture équivaut à une sculpture, ce qu'elle développe ainsi : « Les mots ont bien pour Lorand Gaspar des qualités tactiles. De matériau brut et sauvage, ils deviennent par la « taille » et le « polissage », poétiques, lisibles. La main est pour le sculpteur comme pour le chirurgien l'agent de cette métamorphose. ».

Mais cette partie du corps est aussi dotée d'autres facultés. Le poète considère que « l'esprit tout entier dans la main / peu à peu construit la chaleur » (p.26), c'est-à-dire que la main permet la rencontre entre l'âme et le monde : « oui, oui, tant d'esprit

---

<sup>10</sup> « *Patmos et autres poèmes : approche du trait* », [Daniel Lançon]. Cognac : Le temps qu'il fait, 2004, p. 330

<sup>11</sup> « Lorand Gaspar : l'intelligence du sensible », [Daniel Lançon]. Cognac : Le temps qu'il fait, 2004, p. 316



dans les doigts, / l'abîme muet du toucher / cueilli sur les choses et les corps – » (p.69). Parfois liées à la « chaleur », il arrive cependant que « les mains torturent et les mains tuent / elles griffent à clair les ténèbres / et retournent à l'obscur. » (p.35). Comme si, de la même manière que la parole, « la seule lumière des mains » (p. 25) ne suffisait pas à éclairer l'opacité ambiante, mais constituait malgré tout une source de clarté non négligeable : « mes doigts rencontrent le secret / ce savoir qu'ils sont et celui qui est / des tonnes infinies de lumière » (p. 44). On remarque en effet que les autres sens, tels des « symboles peut-être à lire au toucher, / musique en braille pour les doigts de l'âme – » (p.150) sont à plusieurs reprises subordonnés au toucher, comme si le contact physique était un moyen de connaissance supérieur à la vue ou à l'audition : « j'ai sur ma table à portée de la main / des cailloux longuement travaillés par la mer / les toucher, c'est comme si les doigts / pouvaient parfois éclairer la pensée – » (p.126). L'hypothèse « Si tu peux toucher ce rien de clarté / lisible parfois au creux de la main – » (p. 208) confirme cette idée : dans les multiples synesthésies entremêlant le tactile, le visible et l'audible, c'est bien souvent la main qui domine, puisqu'elle est considérée comme un vecteur de connaissance. Dominique Combe<sup>12</sup> précise le sens du « geste qui touche un instant / le sombre jardin du corps – » (p. 16) : « Le geste, qui suppose un « projet », appelle la main, de sorte que la relation active de la main avec le monde est essentiellement dynamique, et qu'on pourrait affirmer que le corps *devient* le monde (et réciproquement) plus qu'il ne l'est. De ce point de vue, la poésie est une méditation sur le processus de *l'incarnation*, [...] comme la double inscription du corps dans le monde et du monde dans le corps. ». Cette fusion entre ces deux entités constitue l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre du poète.

### **c) Un corps-paysage**

La traduction la plus évidente de cette philosophie n'est pas la présence du « geste » mais la récurrence du paysage personnifié. Pour lui donner naissance, l'auteur dote des objets inanimés de facultés humaines, telles que le sang, la chair, les sens, le visage, mais aussi les organes vitaux, ainsi « la barque au large écoute ses racines / où bat le sang d'une nuit sans visage » (p. 88), « dans la chair / d'une longue leçon de ténèbres » (p. 167). Lorsqu'il personnifie des éléments non tangibles mais bel et bien

---

<sup>12</sup> « Poétique et poésie », [Madeleine Renouard]. Paris : Jean-Michel Place, 1995, p. 72

réels, ce procédé donne corps à l'impalpable : « le vent » peut alors être perçu comme des « grands coups d'aile du corps invisible » (p. 116) et la « chair d'ombre » (p.10) gagne le droit d'exister, tout comme le « désir de dessiner l'air transparent » (p.153). Qu'il s'agisse du « pouls furtif des flammes minuscules » (p. 206), de « la respiration d'à peine une couleur » (p. 85) ou des « battements de braise de nos vies –» (p.141), tous ces vers informent le lecteur de l'importance aux yeux du poète de « cette musique où chaque note est un cœur / au rythme, harmoniques et timbre singuliers –» (p.186).

Les différentes caractéristiques du corps se mélangent, y compris entre elles : « la pulsation claire / d'une voix qui cherche / encore dans les pierres » (p.131) ; d'une sensation physique découle alors un rythme. L'influence du médecin est ici évidente : témoignages d'un être en vie, ces battements symbolisent sans doute pour lui un espoir en même temps qu'un élan vital universel. Mais derrière le « souffle » qui « froisse l'air immobile » (p.134) se cache très probablement une métaphore de l'inspiration poétique, ce qui confère à ses poèmes une dimension métapoétique et pourrait justifier en partie l'aveu suivant : « quelqu'un en moi écoute sans relâche / l'inaudible battement dans les choses » (p.146). Ce nouveau paradoxe traduit la volonté de l'écrivain de creuser derrière les apparences et prouve ainsi son besoin de clarté, malgré tout ce qui s'y oppose : « les yeux de nuit un instant grand ouverts / regardent chaque son ou battement brûler / d'un insoutenable qu'il faut soutenir –» (p. 23).

Personnifier l'univers rend celui-ci moins étranger, et, réciproquement, ôte un peu d'humanité à l'être humain. En effet le corps est parfois transformé en « blé des corps » (p.124), lorsque « la barque de nos mains dérive » (p. 34) ou alors quand il est question « d'être la peau et d'être la pierre » (p. 44). L'enjeu n'est pas de déshumaniser l'être humain mais de réunir *anthropos* et *cosmos* en une seule entité, par opposition à la croyance selon laquelle l'homme constitue le centre de l'univers. Cette fusion s'établit notamment par la parole, puisqu'il arrive que « le duvet des ailes dans les cailloux / nous parle à bout de souffle du malheur / et la voix à jamais étonnée perfuse / l'épaisseur de sa trame décousue. » (p.87). L'expression « le tracé des doigts d'une mélodie – » (p.85) suggère que ces sonorités peuvent exister par l'intermédiaire du toucher, et l'on retrouve alors la primauté de ce sens précédemment évoquée.

Toujours dans cette perspective de valorisation du minimal, le « chuchotement des eaux » (p.160) et les « chuchotements d'odeurs au fond des années » (p.66) troublent le lecteur, qui ne sait plus si ce sont les « eaux » et les « odeurs » qui

chuchotent métaphoriquement ou si, inversement, ce sont de réels « chuchotements » qui transmettent des « odeurs ». Ces synesthésies permettent donc de traduire stylistiquement cette confusion entre macrocosme et microcosme. Quand « le ciel est nu un homme écoute / les bruits de son cœur emportés par la mer – » (p.67), l'influence de la nature sur l'homme se fait sentir, et alors se pose la question suivante : « Comment séparer ce qui danse / dans ta vue et le frisson ou la paix / d'un muscle de lumière ? » (p. 47).

Le poète ne cesse de créer du lien entre tout ce qui existe, imitant ainsi le mouvement de circulation de l'eau et des oiseaux, tel un « corps de liquide musique à jamais – » (p.44), mais « ce qui augmente ainsi, prend corps, n'est pas / quelque chose qui puisse être touché / c'est comme à certains moments la présence / inimaginable de l'infini / dans les corps, dans toute pensée » (p.171). Comme l'explique A. P. Coutinho Mendes<sup>13</sup>, « peut-être retrouvons-nous ici l'esprit de la poésie cosmologique des présocratiques, où le visible et l'invisible, le limité et l'illimité coexistaient ».

## Conclusion

*Patmos* recueille les impressions du poète ressenties lors de ses longs séjours au bord de la Méditerranée. Nécessairement, le recueil regorge du bleu des étendues du ciel et de la mer, du blanc de la chaux et de l'eau qui relie toutes ces entités entre elles. Le chant de celle-ci lié à celui des oiseaux ainsi qu'à la parole humaine et au chuchotement des sensations traversent tout *Patmos* : le poète confère à l'ouïe une très grande place, tandis que le goût et l'odorat sont plutôt laissés de côté. Mais le silence s'avère également essentiel. Principalement évoqué dans l'entourage du chant, le « mutisme » fait émerger un ensemble des contradictions dont témoignent encore davantage la clarté associée à l'obscurité. La singularité de ces perceptions réside en particulier dans leur finesse : elles sont généralement décrites par leur plus petit fragment ; cette sensibilité à l'infime est en grande partie rendue possible par le toucher. Comme la parole, « la main » abolit les frontières entre l'homme et le monde. « non, non n'éteignez jamais la soif/ de porter l'obscur vers plus de lumière / d'y voir, d'y toucher d'y entendre mieux, / laissez-moi ouverte à jamais la porte / où respire ensemble dedans et dehors – » (p.163) s'exclame le poète, résumant ainsi ses préoccupations majeures : la quête de clarté vers

---

<sup>13</sup> « Lorand Gaspar et le retour aux éléments primordiaux », [Daniel Lançon]. Cognac : Le temps qu'il fait, 2004, p.265

laquelle doivent tendre tous les sens. Ceux-ci se mêlent au monde qui les entoure ; cette unité entre le corps et le cosmos constitue l'un des éléments qui vise à « laisser passer à travers les mots agencés et montrés une figure lisible et sensible de notre « participation » souvent aveugle aux mouvements de l'univers, à tous les niveaux de la perception, et de la compréhension. »<sup>14</sup>. « j'écoute encore ce que tire un instant / l'oreille, la voix les doigts le cerveau / du fleuve en mouvement sans fin des choses / [...] de main en main, de bouche à oreille / brin de clarté et de deuil nous passons – » (p.146) écrit Lorand Gaspar, et les écrits de Pessoa sur le « sensationnisme »<sup>15</sup> éclairent tout particulièrement cette symphonie des sens qui irradie l'œuvre du poète : « Sentir c'est créer. Sentir, c'est penser sans idées [...] Sentir, c'est comprendre [...] Fait de ton être une religion athée ; de tes sensations, un rite et un culte. ».

---

<sup>14</sup> DEBON, Claude, « *Patmos et autres poèmes* : approche du trait », *ib.*, p. 333

<sup>15</sup> PESSOA, Fernando, *Le Chemin du serpent*. –N° 1004. Christian Bourgois, 1991. – p. 73.

## **Bibliographie**

### **Ouvrages et articles d'appui :**

DEBREUILLE, Jean-Yves, *Lorand Gaspar*. Paris : Seghers, 2007. – 258p. – (Poètes d'aujourd'hui)

GASPAR Lorand, *Égée Judée*, Gallimard, 1993, – 203 p. – (Nrf)

GASPAR Lorand, *Patmos et autres poèmes*, Gallimard, 2004, – 219 p. – (Nrf)

LE BRETON, David : « Nicolas Bouvier », Un écrivain du voyage, *Études*, 2009/5, tome 410, p. 651-662.

PESSOA, Fernando, *Le Gardeur de troupeaux*, Gallimard, 2009, – 277 p. – (Nrf)

PESSOA, Fernando, *Le Chemin du serpent*. –N° 1004. Christian Bourgois, 1991. – 412p.

SEGALEN, Victor, *Les Synesthésies et l'École symboliste* (1902), Fata Morgana, 1981 – 64 p. – (Explorations)

### **Ouvrages collectifs sur Lorand Gaspar :**

RENOUARD Madeleine (dir.). *Lorand Gaspar, Transhumance et connaissance*. Colloque de Cerisy, biographie, bibliographie. Paris : Jean-Michel Place, 1995. 360 p.

RENOUARD Madeleine (dir.). *Europe*. 2005. – 377p. – (n° 918)

LANÇON, Daniel (dir.), *Lorand Gaspar*, Cognac : Le temps qu'il fait, 2004. 413 p. – (Cahier seize).

LANÇON Daniel (dir.), *Nu(e) Lorand Gaspar*, Nice : association nu, 2002. – 188 p. – (n° 17).