



HAL
open science

Ethique et pratique de la relation : l'oeuvre poétique de Lorand Gaspar

Jean-Baptiste Bernard

► **To cite this version:**

Jean-Baptiste Bernard. Ethique et pratique de la relation : l'oeuvre poétique de Lorand Gaspar. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2016. Français. NNT : 2016GREAL033 . tel-01690654

HAL Id: tel-01690654

<https://theses.hal.science/tel-01690654>

Submitted on 23 Jan 2018

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Littératures française et francophone**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Jean-Baptiste BERNARD

Thèse dirigée par **Daniel LANÇON**

préparée au sein du **Laboratoire Litt&Arts**
dans l'**École Doctorale de Langues, littératures et sciences
humaines**

Éthique et pratique de la relation : l'œuvre poétique de Lorand Gaspar.

Thèse soutenue publiquement le **30 septembre 2016** devant le jury
composé de :

Mme Catherine MAYAUX

Professeur des Universités à l'Université de Cergy-Pontoise, Présidente et
Rapporteur.

Mme Aude PRÉTA DE BEAUFORT

Professeur des Universités à l'Université de Lorraine, Rapporteur.

M. Dominique COMBE

Professeur des Universités à l'École Normale Supérieure, Paris, Membre.

M. Daniel LANÇON

Professeur des Universités à l'Université Grenoble Alpes, Membre.

M. Maxime DEL FIOLE

Maître de conférences à l'Université Montpellier 3, Membre.



Résumé.

L'œuvre de Lorand Gaspar manifeste constamment le souci de proposer une approche poétique du fait de vivre fondée sur la non-discrimination, du corps aux idées, des cultures à la nature. L'objet de cette thèse est d'analyser les modalités de cette approche comme correspondant à un ensemble de relations, afin de dégager certains principes, poétiques mais aussi éthiques, en tant que cherchant à promouvoir une conception exigeante et heureuse de l'individu en prise avec le réel. Pour cela, une lecture des œuvres poétiques qui ont paru les plus représentatives a dans un premier temps été privilégiée, afin de dégager, par l'étude des textes, en particulier philologique, un cheminement de l'ensemble de l'œuvre comme mettant en place des représentations évolutives de l'existence. Ces représentations reposant sur des relations, entre le sujet locuteur, son environnement et des figures d'altérité, il a semblé dans un deuxième temps utile de revenir sur certaines relations particulières dans la pratique poétique elle-même, aux arts visuels, à des disciplines telles que les sciences naturelles, l'histoire de la médecine, l'histoire et l'ethnologie, enfin à d'autres poètes, notamment Georges Sèféris et Rainer Maria Rilke. En s'attachant toujours à lire les textes dans leur détail, avec une attention particulière portée aux polysémies possibles et aux intertextes, ces lectures, s'appuyant sur certaines œuvres poétiques et récits, ont cherché à mettre en évidence les enjeux éthiques de la représentation des figures d'altérité. Enfin, un troisième volet de la réflexion, articulant la lecture philologique à une approche thématique, en examinant le traitement dans des œuvres de poésie et des essais de questions telles que la violence et le sens de l'histoire, l'Orient et ses habitants, et la poésie comme engagement humaniste, vise à étudier dans l'œuvre l'élaboration d'une éthique à la fois poétique et existentielle, et à souligner son importance dans des débats d'idée contemporains.

Mots clés :

Lorand Gaspar - Poésie - Existence - Relations - Pratique - Éthique - Pluridisciplinarité - Intertextualité - Humanisme - Cultures - Altérité

Abstract.

The work of Lorand Gaspar shows a constant concern about proposing a poetical approach of the fact of living founded on non-discrimination, from the body to ideas, from cultures to nature. The purpose of this dissertation is to analyze the modalities of this approach, in order to clarify some of its main principles, poetics but also ethics, as aiming to promote a both demanding and harmonious conception of the individual facing reality. For this, a reading of the poetic works which have seemed the most representatives has first been chosen, in order to identify, through the study of texts and especially philological study, a global progress of the work as performing dynamical representations of existence. Those representations being based on relations, between the subject, his environment and figures of otherness, it has seemed relevant, in a second time, to study more specific relations in the poetical practice itself, relations to the visual arts, to disciplines such as natural sciences, history of medicine, history and ethnology, and finally to other poets, particularly George Seferis and Rainer Maria Rilke. Always as much as possible focused on the detail of the texts, with a particular attention to the possible polysemies and intertexts, those readings, based on both poetical and narrative writings, have tended to highlight the ethical purpose of representing the otherness. Lastly, a third step of the reflection, joining the philological reading to a thematic approach, through a review of the treatment in some poetic writings and essays of questions such as violence and the meaning of history, Orient and its inhabitants, and poetry as a humanist commitment, aims to study in the work of Lorand Gaspar the process of an ethic both poetical and existential, and to point out its importance in contemporary debates.

Key words.

Lorand Gaspar - Poetry - Existence - Relations - Practice - Ethic - Multidisciplinarity - Intertextuality - Humanism - Cultures - Otherness

Remerciements

À Lorand et Jacqueline Gaspar pour leur bienveillance, et plus particulièrement pour le beau séjour à Gammarth au printemps 2012.

À mon directeur de recherches, le professeur Daniel Lançon, pour son soutien constant et sa patience, ainsi que pour la mise à disposition de ses exemplaires personnels d'œuvres devenues rares.

Enfin, je tiens à remercier le père Jean Calloud, à qui je dois ce que je sais de la Bible.

Introduction générale

L'œuvre poétique de Lorand Gaspar, lorsqu'on la considère dans son ensemble, peut au premier abord sembler remarquable pour au moins deux de ses aspects : sa diversité, et sa relative longévité. Du premier recueil en langue française, *Le Quatrième état de la matière*, publié en 1966, à la plus récente parution, *Derrière le dos de Dieu* en 2010, l'œuvre couvre une vaste période, et renvoie à de multiples réalités. Jamais détachée des contextes dans lesquels elle s'élabore, l'œuvre poétique est ainsi liée à plusieurs régions du monde, la Palestine, la Tunisie et le Sahara, les îles de la mer Égée, Patmos en particulier, la Transylvanie dans laquelle l'auteur a passé son enfance, et la France dans laquelle il a régulièrement séjourné et habite à présent, et dont il a adopté la langue – mais aussi l'Asie centrale, le Yémen, Athènes ou, plus anecdotique, New York. Par ailleurs, les lieux ne sont jamais abordés comme des entités intemporelles, même si leur représentation peut dépasser le cadre du séjour de l'auteur, et les événements contemporains se manifestent à de nombreuses reprises dans l'œuvre, que ce soient des conflits comme celui qui oppose Israël et les Palestiniens ou la Seconde Guerre mondiale, ou des découvertes, archéologiques comme celle des manuscrits de Qumran ou des fresques du Sud algérien, ou scientifiques comme les avancées des neurosciences, ou encore les mutations économiques et sociales de la Tunisie et de Patmos. Cela dit, les lieux sont aussi abordés dans toute la richesse de leur réalité physique, de leurs histoires, de leurs cultures, et des hommes qui y vivent. Enfin, la biographie et la personnalité de l'auteur, poète également chirurgien et chercheur, grand connaisseur des religions et des philosophies, voyageur se faisant à l'occasion ethnologue, botaniste, ornithologue ou géologue, se couplent à une poétique marquée par le renouvellement constant des pratiques d'écriture et la diversité des référents abordés.

Ces quelques éléments préliminaires sont déjà une invitation à interroger la diversité de l'œuvre poétique comme l'ensemble des relations qu'elle établit avec et entre ces référents, mais aussi à tenter de saisir sa logique interne, la cohérence qui fait se succéder, et souvent cohabiter au sein d'une même œuvre, des réalités si nombreuses. Cette cohérence a déjà été démontrée pour ce qui est sans aucun doute un des apports les plus significatifs de l'œuvre, la formation d'une pensée immanentiste¹. S'il y a ainsi une profonde

¹ Nous pensons aux travaux de Maxime Del Fiol, en particulier à son ouvrage : *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence*. Hermann Éditeurs, collection « Vertige de la langue », 2013, 572 pages.

cohérence dans cette dernière, il semble d'autant plus pertinent d'aborder l'œuvre dans une perspective complémentaire, attentive au premier chef à la diversité des référents et à leurs rôles dans les évolutions de la poétique, notamment, mais pas seulement, parce qu'ils motivent en partie les configurations de la pensée immanentiste. On peut ainsi raisonnablement formuler l'hypothèse que la cohérence n'est pas absente des relations établies dans la parole poétique entre le sujet locuteur et les différentes instances avec lesquelles il entre en dialogue, que ce soient des lieux, des personnes, des idées, des textes, des “choses” – comme une pierre ou une fleur. En somme, cela suppose à la fois un ensemble de pratiques, et une ligne directrice, que nous postulons être une éthique, dans la représentation des relations. Pour vérifier cette hypothèse, l'œuvre poétique nous semble un champ d'étude privilégié.

Cela dit, il faut souligner que l'œuvre de Lorand Gaspar ne se réduit certes pas à un genre littéraire, et si les œuvres de poésie sont les plus nombreuses, en tout cas comme publications en volumes, et sans doute les plus connues, elle compte aussi des essais, des études, notamment sous la forme d'articles, des ouvrages historiques et politiques, ainsi que des récits de voyages et des carnets, ceux-ci comprenant aussi bien des ébauches d'essais que des poèmes et des passages de journaux. En cela, la diversité des genres pourrait sembler défier la clarté de l'étude dès la définition de son corpus de référence, notamment parce que les genres ne sont pas tenus pour des canons stricts, et qu'un essai peut parfois adopter momentanément la forme d'un poème, de même qu'un récit de voyage, et réciproquement : le poème peut correspondre, à certains moments, à un exposé de faits scientifiques, comme dans certaines pages de *Sol absolu*, ou à un récit, voire même à un récit de fiction, comme dans *Judée*. Le genre littéraire ne peut alors pas constituer un critère de sélection en soi. En revanche, une certaine définition, provisoire, de la poésie, ou plutôt d'un aspect de la poésie qui nous intéresse en particulier, pourrait en constituer un.

En tenant comme postulat de départ que l'œuvre de Lorand Gaspar est fondamentalement liée à des référents, c'est-à-dire aux réalités de ses contextes en tant que motivant la parole, incluant, outre les caractéristiques naturelles, sociales et culturelles du lieu d'écriture, les “centres d'intérêt” de l'auteur au moment de la rédaction – par exemple, une préoccupation religieuse ou philosophique, l'œuvre d'un autre poète, une pratique scientifique –, il nous semble falloir considérer l'œuvre d'abord comme en prise avec le réel, c'est-à-dire, sans que cela signifie exclure la métaphysique, peu encline à l'abstraction, et élaborant un discours qui n'a jamais uniquement lui-même pour objet. La poésie, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, nous semble alors répondre d'abord à l'injonction de la présence : le faire poétique est une réinvention d'une expérience de la présence au monde, ce qui signifie également la présence aux autres, aux “choses”, à l'environnement et à soi. En cela, la poésie, dans ses formes, change selon les expériences, constituées de relations à des référents, plus ou moins abouties, évolutives certainement, mais suppose également un travail permanent de remise en présence des instances déterminant les relations, et, par le recours à l'écriture, suppose aussi que l'acte poétique, en tant qu'acte impliquant un sujet à un moment et dans des conditions

particulières, peut changer celui qui s'y livre, au même titre, par exemple, qu'un échange oral peut changer ses acteurs en faisant évoluer leurs points de vue. En effet, dire une expérience, expérience d'être au monde, physiquement autant qu'intellectuellement, peut signifier une nouvelle expérience, dans la mesure où l'acte de langage, lorsqu'il cherche à "performer" un sens nouveau en approfondissant une expérience, est aussi une "déprise", une dépossession intellectuelle de celui qui l'accomplit par rapport à son objet ; l'acte de langage, notamment par le jeu des intertextes et des chaînes sémantiques, a en cela sa propre logique.

On pourrait en partie résumer la question en la paraphrasant à l'aide de la notion d'intention, en considérant que l'intention du texte s'exprime de façon privilégiée dans la poésie, parce qu'elle retrouve l'intention de l'auteur en ce qu'il cherche à faire sens d'une expérience, sans que celle-ci ne fasse nécessairement sens par elle-même – soit à expliciter une intuition, quand un essai, ou un ouvrage historique, par exemple, répondent d'abord à une élaboration rationnelle, qu'elle cherche à expliquer l'intuition ou à transmettre une connaissance. En cela, nous proposons d'entendre comme "poétiques" non seulement les textes répondant au genre de la poésie, notamment les textes en vers, mais aussi les textes, ou les fragments de textes, appartenant à des œuvres d'un autre genre mais rompant momentanément les règles du genre pour proposer une performance de sens ne répondant pas à une réflexion rationnelle de type argumentative, ou à un récit de faits, ou à un exposé. Cela signifie, outre les recueils de poésie, aborder ponctuellement les récits de voyages, mais aussi certains essais, et des œuvres par définition à la confluence des genres – en tout cas tels qu'ils sont pratiqués par Lorand Gaspar –, comme les carnets.

Une telle définition de la "poéticité" repose ainsi sur trois notions fondamentales : celle d'expérience, celle de relation et celle de "performance". L'expérience, la "pratique du monde", étant nécessairement basée, ne serait-ce que d'un point de vue cognitif, sur des relations – aux autres, aux "choses", à l'environnement, à soi –, cela implique un renouvellement constant des relations, mais aussi des représentations, aucune situation d'existence n'étant jamais tout à fait la même, surtout une fois que l'acte poétique la place sur le plan du langage. Penser, et vivre la poésie comme une façon d'approfondir et de prolonger une expérience pour vivre davantage, et avec plus de justesse, et fort de l'expérience du poème retourner à l'expérience du monde – ce que l'on peut résumer simplement par "du monde au poème et du poème au monde" – signifie ainsi une valeur performative de la parole poétique, un énoncé qui fait être son objet, plus qu'un sens une présence, dans la parole, à une autre configuration d'existence. Ce sont ces notions qu'il nous semble devoir vérifier en premier, à travers celle d'existence.

En effet, expérience comme "performance" reposent sur la relation, la capacité à mettre en rapport des réalités différentes, notamment physiques et métaphysiques – une chose et son sens possible et, parce que posé dans la parole poétique, au moins provisoirement réel. Mais tenir pour fondamentale la relation, en ce qu'on entend l'acte poétique comme une nouvelle expérience dans la langue, après une expérience dans les faits – faits du corps et du

cerveau, dans un lieu, avec sa configuration propre, ses habitants, son histoire et ses cultures –, revient à tenir pour acquis que la poésie de Lorand Gaspar est fondamentalement une poésie de l'existence, c'est-à-dire une parole motivée par la présence au monde, une parole qui “se tient au dehors”, comme interaction permanente à un lieu, à des figures d'altérité, et à sa propre conscience. Cela nécessite d'être réévalué à la lumière de l'œuvre poétique dans son ensemble, comme poésie réinventant constamment son approche de l'existence, selon des relations évolutives à ce qui compose sa réalité du moment. Cela devrait en outre permettre de prendre la mesure à la fois de la cohérence du cheminement de l'œuvre, et de la diversité de ses configurations, qu'elles soient de l'ordre de la poétique ou des relations grâce auxquelles elle s'élabore.

Ainsi, on ne peut répondre spontanément aux questions posées par la pratique poétique de la relation, avec ce que cela implique d'éthique de la représentation, sans établir d'abord que la poésie de Lorand Gaspar repose effectivement sur des relations, soit se situe sur le plan de l'existence, faute de quoi l'étude serait menée à partir d'un préjugé, tout valorisant qu'il soit. Il nous semble que la “relation” comme l'“altérité” supposent la présence effective d'une représentation du réel, de l'existant : lieu, personne, texte. Les questions de relation et d'altérité ne peuvent donc être abordées sans que l'on n'ait identifié au moins une partie substantielle des référents, ancrages du texte dans un contexte, physique et métaphysique, actuel et culturel. Identifier les référents, observer leurs manifestations textuelles, établir la référentialité des textes et ses modalités, est donc une étape nécessaire pour circonscrire les notions utiles à toute tentative d'interprétation plus avancée.

Notre travail correspond donc, dans un premier temps, à une forme d'“état des lieux” de l'œuvre poétique. À travers une description critique de certains recueils, nous visons ainsi à identifier des états des relations entre le procès scripturaire et ce que nous appelons provisoirement la “réalité” et sa mise en œuvre. En somme, il s'agit d'identifier la matière de chaque œuvre, et la manière avec laquelle elle est représentée, avant d'entrer dans une étude d'aspects plus spécifiques de l'œuvre. Cet “état des lieux”, afin de rester clair, procède en partie chronologiquement, abordant les deux premiers recueils, *Le Quatrième état de la matière* et *Gisements*, puis les grands ensembles que sont *Sol absolu* et *Égée* suivi de *Judée*, avant de tenter de définir une troisième configuration de la poétique avec des lectures de *Corps corrosifs*, *Patmos* et *La Maison près de la mer*, et se concluant avec une brève approche de *Derrière le dos de Dieu*. Ce faisant, nous tentons de restituer une progression thématique de l'œuvre, de dessiner, en quelque sorte, des phases, qui, toutes relatives qu'elles soient, sont autant des étapes de la construction toujours évolutive de la poétique que des infléchissements de la pensée qui se dessine dans les œuvres.

Tenter d'établir la référentialité des œuvres de poésie, la solidité des liens qui les unissent à une réalité physique, culturelle et métaphysique, suppose naturellement de mettre à jour ces liens eux-mêmes et leurs modalités, et pour cela, la lecture philologique est un instrument auquel nous recourons amplement : l'approche philologique, en effet, invite à approfondir les termes y compris dans leur polysémie possible, ce qui permet régulièrement de mettre

en évidence la multiplicité, la souplesse et la solidité des liens entre parole poétique et référent. Étendue à l'ensemble de notre travail, elle permet aussi de lui conférer occasionnellement une valeur documentaire utile pour des recherches ultérieures. Quoiqu'il en soit, mettant l'accent sur la richesse sémantique des textes, elle permet surtout de rendre compte de leur cheminement propre, tout en donnant accès, par le jeu des références, aux vastes ensembles, en particulier culturels, qui motivent la représentation.

S'en tenir au cheminement de l'œuvre poétique comme ensemble serait naturellement à la fois trop restrictif et trop généraliste. Pour réévaluer les hypothèses que celui-ci nous aura amené à formuler, il faudra dans un deuxième temps revenir à certaines configurations particulières de la relation, comme parties prenantes de la poétique. Si un itinéraire dans l'ensemble de l'œuvre peut en effet amener à considérer l'importance de la relation entre parole et réalité, dans le mouvement général d'une recherche de sens qui est une façon d'exister, interroger des configurations spécifiques de cette relation doit permettre à la fois de l'étudier comme pratique littéraire – soit d'esquisser une poétique de la relation – et d'en mettre en question la validité sur le plan métaphysique par l'examen de la dimension éthique de ces pratiques – à savoir l'usage que fait la parole poétique de sa liberté par rapport à son objet. Une telle étude est aussi un moyen privilégié de souligner certaines spécificités de l'œuvre de Lorand Gaspar dans le contexte littéraire du vingtième siècle et du début du vingt-et-unième, en appelant à examiner sa façon d'intégrer la relation aux arts picturaux, aux textes scientifiques, à l'histoire et à l'ethnologie, ou encore à d'autres poètes, affinités personnelles ou littéraires.

Pour ce faire, nous revenons sur certains aspects particuliers des œuvres poétiques, en particulier les pratiques intertextuelles, mais aussi le travail de traducteur mené par le poète. L'aspect technique de ces pratiques, comme par exemple l'intégration dans la parole poétique de notions ou de représentations liées aux arts picturaux, peut exiger de recourir à des textes issus d'œuvre qui ne sont pas strictement poétiques, telles que les récits de voyage, en particulier ceux qui ont trait aux fresques du Sud algérien. Ainsi, nous appuyons sur ce sujet notre lecture sur des œuvres de poésie, comme *Sefar*, et des pièces de *La Maison près de la mer* et de *Derrière le dos de Dieu*, et des récits, en particulier « Promenade chez les Bovidiens ». Dans la relation aux textes scientifiques, la définition de certains aspects de la poétique exige aussi de faire la part entre pratique intertextuelles et réflexion de l'auteur sur son activité de médecin, et nous privilégions à ce moment le premier aspect, notamment en exposant la relation à certaines sources des pages naturalistes de *Sol absolu* et de « Clinique », dans *Égée*. Le lien fort établi entre certains récits et des pratiques liées aux sciences humaines, en particulier l'histoire et l'ethnologie, nous semble aussi devoir prendre place dans une approche de la poétique comme mettant en jeu des pratiques autres que seulement poétiques, et pour cela, les récits d'*Arabie heureuse* et des *Carnets de Jérusalem*, notamment parce qu'ils adoptent ponctuellement le genre poétique, sont des œuvres particulièrement propices. Concevoir une poétique de la relation implique également d'adjoindre à l'approche philologique une approche comparatiste fondée notamment sur les similarités de style, notamment entre les œuvres de Lorand

Gaspar et celles d'autres poètes, comme Georges Sféris et Rainer Maria Rilke, afin d'explicitier la valeur que peut prendre la relation interpersonnelle dans l'élaboration de la poétique comme cheminement partagé, notamment à travers la traduction, et nous lirons sur cette question des pages d'*Égée* et de « Nuits ». Enfin, tout au long de cette partie de notre étude, ces modalités du discours doivent être interrogées à la fois comme pratiques et comme éthique, faute de quoi la parole poétique pourrait être rejetée dans l'ordre du fantasme projeté sur l'autre – d'une représentation n'obéissant qu'à sa propre logique.

Une telle étude constitue ainsi, outre sa teneur strictement poétique, une forme d' "anthropologie" : un discours sur ce qui fait l'homme, en tant que sujet interagissant avec des figures d'altérité, dans ce qui lui est le monde. Cela signifie dans un troisième temps de proposer une étude de ce discours comme porteur de proposition concrètes, littéraires, métaphysiques mais aussi comportementales, la poésie de Lorand Gaspar étant, nous semble-t-il, un cheminement dans le monde, dans la matière, avec les autres – et dès lors, si la représentation est à chaque fois une nouvelle expérience, cela n'en signifie pas moins qu'elle doit permettre de formuler certains principes, à la fois dans la pratique de la relation, et dans l'éthique qui doit y présider autant qu'elle préside à la représentation. Notre troisième partie propose ainsi d'aborder certains de ces principes, en confrontant l'œuvre à trois questions qui sont un défi autant pour l'homme d'aujourd'hui que pour le poète, et que l'œuvre prend en charge. La première est celle de la violence de l'histoire, qu'un ensemble comme *Judée* affronte avec autant de rigueur que de passion. La deuxième est celle du préjugé interculturel – que nous abordons sous l'angle de l'orientalisme, tant dans les écrits historiques et politiques de Lorand Gaspar, que dans l'œuvre poétique en général. Enfin, la troisième est celle de la valeur de l'humanisme, non seulement dans un monde soumis à des représentations souvent grossières, mais aussi comme façon de se prémunir contre des discours contemporains risquant de négliger l'homme, tout l'homme, au nom d'idéologies. Approcher ces principes exige ainsi régulièrement de dépasser le corpus strictement poétique, pour chercher dans certaines œuvres de Lorand Gaspar des points d'éclairage, en particulier dans ses courts textes autobiographiques, ses essais, et dans un ensemble plus ouvertement à la lisière des genres tel que *Feuilles d'observation*. En outre, chercher à définir des principes éthiques liés à la définition d'un humanisme mène également à dépasser occasionnellement l'étude des textes strictement stylistique et philologique pour faire participer ces textes à des débats d'idées contemporains, ce qui peut revêtir dans notre exposé une forme plus argumentative.

Dans ces trois étapes de notre réflexion autour de la pratique et de l'éthique de la relation dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar, comme permettant *in fine* d'établir des propositions de principes à la fois poétiques et inscrits dans l'actualité de l'existence, le risque est grand de glisser dans des propos vagues ou trop généraux. Pour tenter de prévenir ce risque, l'étude de texte est constamment placée au centre de notre réflexion, ce qui implique, afin qu'elle soit précise, un appareil de notes souvent important. Cet appareil nous a semblé nécessaire pour évoquer, par le jeu des références, des

polysémies et des intertextes, les référents des textes eux-mêmes, mais aussi ce qu'ils doivent à la biographie de l'auteur, à sa pensée en tant que telle et à tous les ensembles culturels qui peuvent l'informer, puisqu'il nous semble que si seul le texte doit guider l'étude, l'œuvre de Lorand Gaspar est souvent motivée par le dessein d'abolir les limites thématiques, poétiques et méthodologiques, cela ne signifiant d'ailleurs pas absence de rigueur. Quoi qu'il en soit, ne peut être que par le texte que nous voulons proposer une approche de l'œuvre comme représentant à la fois une poétique profondément originale, au sens le plus fort et le meilleur du terme, et un itinéraire existentiel porteur de propositions concrètes d'une exigence aussi grande qu'elles sont généreuses.

PREMIÈRE PARTIE

Une poésie de l'existence.

Dans le cadre d'une étude littéraire, deux façons d'entendre la "relation" peuvent être reçues : la relation comme acte de langage, soit une représentation, et, dans cette représentation, une interaction entre des instances personnelles, et d'autres d'ordre culturel – un texte, une idée, ou encore une personne abordée comme représentante d'une culture. Ainsi, avant de proposer une interprétation de la relation comme engagement éthique manifesté dans diverses modalités poétiques, il convient de mettre en évidence que celle-ci est bien présente, et active, dans les textes. De même, si la question des altérités culturelles s'impose comme une évidence à la lecture de l'œuvre de Lorand Gaspar, il convient d'observer leur diversité et la façon dont elles participent au procès scripturaire. Répondre à ces questions suppose d'identifier au moins certaines figures d'altérité, dans les occurrences les plus visibles, comme les citations, mais aussi, éventuellement, objets d'un traitement qui procède d'un principe qui guide la poétique dans son ensemble. Il semble ainsi nécessaire, dans un premier temps, de proposer une lecture de l'œuvre poétique dans sa durée, comme manifestant différentes configurations poétiques qui sont autant de façons d'aborder l'ensemble des relations qui constituent l'expérience du fait de vivre, tant sur le plan personnel que sur celui de la représentation.

Une telle lecture peut suivre la chronologie de l'œuvre, afin que l'on puisse distinguer l'ordonnement de son cheminement. Cependant, afin de consolider la cohérence de la réflexion, on peut doubler cette lecture en suivant une progression thématique, dont nous proposons de définir les contours à la lumière de la notion d'existence. Il n'est certes pas question de ramener le cheminement de l'œuvre à différentes modulations d'une notion strictement métaphysique – c'est-à-dire en entendant l' "existence" suivant la définition donnée par un philosophe en particulier –, dans la mesure où si l'œuvre poétique de Lorand Gaspar s'appuie régulièrement sur des travaux philosophiques, non seulement ceux-ci sont loin d'être les seules références intertextuelles, mais l'écriture poétique est en outre mise à l'épreuve et transformation des notions d'appui dans la perspective plus large d'une création. À ce stade de notre étude, il faut donc entendre l' "existence" comme une notion provisoire relativement lâche, dont la définition est appelée à être précisée par la lecture des textes poétiques. Il convient néanmoins de la circonscrire quelque peu, afin de montrer de quelle manière elle peut accompagner la lecture.

Deux façons d'entendre l' "existence" nous intéressent en particulier au commencement de la lecture de l'œuvre. La première est fortement liée à

l'étymologie du terme : *exsistere*, « ce qui sort, ce qui se manifeste »². Par extension, on atteint la seconde, acception la plus courante, le “fait d'être”, comme état d'un sujet présent au monde, sans présupposé essentialiste. Nous proposons d'entendre l'“existence” comme les deux à la fois : fait d'être qui est un fait du “dehors”, soit l'être comme phénomène, observable dans ses manifestations, lesquelles sont, dans le cadre de notre étude, le signe, le texte – ce qui revient à approcher le texte notamment dans la densité de ses réseaux référentiels. Il s'agit donc d'observer dans les textes la représentation de réalités, soit d'abord un sujet dans ses conditions de manifestation, sujet entendu comme “étant”, ou, plus précisément puisqu'abordé comme fondamentalement relatif dans la mesure où ce sujet ne suppose pas nécessairement une essence, comme une âme ou une identité immuable, comme “existant”.

Manifestation et relativité, “ce qui est là”. C'est à la fois la première partie de notre travail, étude de l'œuvre telle qu'elle se donne à voir dans certaines publications, et une indication méthodologique pour l'ensemble de notre étude, parce qu'étudier la poétique sous l'angle de l'existence lie à la notion telle que nous l'avons esquissée, comme “manifestation relative”, ou, du point de vue ontologique, “accident”, une approche précise des modalités qui sont les siennes, soit l'étude du détail, des occurrences particulières comme en elles-mêmes significatives, et ses implications les plus importantes sur le plan thématique, comme nécessitant une éthique et proposant d'élargir cette éthique à l'ensemble de la représentation, et au-delà, au fait de vivre.

L'existence, même dans son sens minimal, implique ainsi deux questions élémentaires, qui sont la nature du sujet présent, et celle de ses relations, à son environnement et aux figures d'altérité, soit les interactions de trois “pôles” identitaires, les deux derniers renvoyant au “dehors”. Ainsi, à défaut de postuler une essence, il faut observer celui qui existe, le sujet qui prend la parole dans les poèmes. Cette question identitaire amène la question de l'autre, que nous entendons ici au sens large de toute instance perçue par la conscience comme extérieure à elle, soit aussi bien un texte, une œuvre, qu'un geste, un corps, une parole entendue, et jusqu'à un lieu, afin de mesurer comment ces “autres” peuvent, et peut-être doivent, transformer le sujet, puisqu'ils sont les facteurs externes de son évolution.

Du point de vue de la poétique, cela suppose trois niveaux de discours, ou plus précisément trois intentions dans la prise de parole : parler de soi, parler du lieu, parler de l'autre. C'est donc à la fois interroger l'identité de l'instance locutrice et l'image qu'elle se donne, évaluer la façon dont elle se situe dans un contexte, temps et lieu, et les modalités de représentation de l'autre, culturel ou personnel. Mais il ne s'agit pas seulement de lire ces manifestations d'existence dans le texte, ou de lire le texte comme tantôt simple reflet tantôt interprétation d'expériences existentielles. L'acte de langage, acte fondamentalement existentiel dans la mesure où il est une

² Selon le sens étymologique : « ce qui se tient dehors ». Pour les définitions, nous nous appuyons en général sur le “grand Robert” : Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Société du nouveau Littré, Le Robert, 1981, sept volumes. En l'occurrence : volume 2, 893 pages, p. 752.

“sortie” du soi dans un acte de communication ou d'affirmation d'être, est par cela même un acte d'altérité : il va vers l'autre comme il fait autre – en le réinventant – celui qui l'accomplit. En cela, l'acte de langage, et, ici, l'acte littéraire, est lui-même un champ d'expérience, un lieu d'existence. Il faut donc aussi, en interrogeant ces trois dimensions de l'existence dans l'œuvre littéraire, identité, milieu, altérité, interroger cette dimension performative propre à l'œuvre, au-delà même des limites posées par la définition de ces trois pôles.

Dans l'œuvre de Lorand Gaspar, ces trois questions existentielles élémentaires que sont l'identité, le milieu et l'altérité, peuvent suggérer, en fonction de leurs combinaisons, quatre moments, ou quatre configurations de leurs relations, de façon assez significative pour dessiner le mouvement de la première partie de notre étude. Plus que de la succession strictement chronologique de ces questions, il s'agit de mettre en lumière leurs proportions, les “moments” de l'œuvre indiquant plutôt la prééminence de l'une ou de l'autre, ou plus simplement sa visibilité dans une œuvre particulière, qu'une succession organisée comme un système.

Ainsi, les débuts de l'activité littéraire française de Lorand Gaspar, soit le premier recueil, *Le Quatrième état de la matière*, publié chez Flammarion en 1966, et *Gisements*, publié chez le même éditeur en 1968, ainsi qu'une partie de *Sol absolu*³, paru chez Gallimard en 1972, permettent un examen de la question du sujet, du locuteur. La question des référents contextuels, lieux, époques et cultures, est néanmoins loin d'en être absente, de même que la question d'une approche des figures d'altérité, notamment dans certaines adresses amoureuses.

Avec *Sol absolu*, les modes d'expression se diversifient de façon spectaculaire, et le cadre du poème prend une dimension telle que le questionnement sur la place du contexte, sur la référentialité du poème comme impliquant une réalité géographique et culturelle précise, devient centrale. Expérience poétique tellement aboutie qu'elle représente presque à elle seule un “moment” de l'œuvre, *Sol absolu* permet d'envisager au moins deux perspectives qui semblent motiver les écrits des années soixante-dix et quatre-vingt. On peut en effet observer, dans ce “moment” que l'on pourrait entendre comme un premier stade de maturité poétique, deux lignes parallèles. La première est celle des tentatives exhaustives, avec *Sol absolu* d'abord, puis *Égée* suivi de *Judée*, paru en 1980. La seconde, qui s'exprime déjà en partie dans *Le Quatrième état de la matière*, est celle d'une poésie plus intimiste, plus économe dans ses moyens, avec *Corps corrosifs* en 1978, *Amandiers* en 1980, *Genèse* la suivante et *Sefar* en 1983. C'est le moment par excellence qui invite à penser les relations de la parole poétique avec les référents qui lui sont autant d'autres, la provoquent, la transforment : les lieux, les temps, mais avec une importance au-moins égale les cultures, les textes, et les personnes.

Un troisième moment nous semble commencer en 1989, avec la parution de *Patmos*, et se poursuivre avec celles des deux volets de *La Maison près de la mer*, en 1991 et 1992. Restreint selon les termes très pratiques du

³ Les pièces qui apparaissent en italique dans le recueil, qui représentent souvent le *repons* personnel, sur un mode lyrique, aux pièces plus descriptives.

“volume textuel”, ce moment est d'une grande importance : à priori⁴ révélateur d'une sorte de prééminence de la ligne intimiste que nous évoquons plus haut, il est surtout le moment d'un profond équilibre, dans une forme marquée par la simplicité, entre les questionnements existentiels. C'est le moment où une parole resserrée prend en charge, dans un même mouvement, toutes les tensions préexistantes, du soi au lieu et à l'autre. L'histoire mouvementée de ces textes, maintes fois modifiés, publiés en revues en plusieurs versions, peut-être par ailleurs un indice de leur importance pour l'auteur.

Le dernier moment, compte tenu de l'état évolutif de l'œuvre, correspond aux volumes les plus récents : l'importante republication de *Patmos* chez Gallimard en 2001 et la parution du recueil *Derrière le dos de Dieu*, chez le même éditeur en 2010. Ces deux volumes, bien qu'espacés de plusieurs années, manifestent il nous semble un même mouvement de reprise et de réinvention. En effet, la republication de *Patmos* s'intitule *Patmos et autres textes* : non seulement *Patmos* paraît dans une nouvelle version, mais aussi *Sefar*, *La Maison près de la mer*, accompagnés de versions modifiées parues dans les années quatre-vingt dix d'*Amandiers*, de *Genèse*, et de poèmes inédits. Cet aspect anthologique du volume se prolonge dans *Derrière le dos de Dieu*, où certains poèmes sont des reprises de publications en revue, quoique beaucoup soient inédits et représentent de nouvelles recherches, dans la forme et l'idée. C'est le moment de la fixation de certaines œuvres polymorphes, comme en conclusion des perspectives passées, mais aussi d'une réaffirmation, par exemple, de la première personne. Un moment d'apaisement des recherches passées, et de repositionnement des termes existentiels selon de nouvelles expériences, notamment dans les « Neuropoèmes » de *Derrière le dos de Dieu*.

⁴ Nous écrivons “à priori”, tenant la locution comme pleinement intégrée à la langue française.

Chapitre I. Sujet parlant et mission de la parole poétique.

Le “moment” de l'œuvre que nous avons esquissé autour des trois premiers recueils peut représenter une série d'expériences qui construit, au fil du procès scripturaire, un état de la poétique de Lorand Gaspar comme attentive d'abord, quoique non exclusivement, aux tentatives d'affirmation du sujet locuteur, comme faisant l'expérience, ou cherchant à la faire, d'une parole poétique efficace sur le plan ontologique. Certes, s'il est un état, il est nécessairement mouvant, évolutif, et repose ainsi davantage sur une suite de formules poétiques que sur une équation fixe. Ce sont plutôt les termes qui ordonnent la perspective de notre lecture qui visent à une certaine stabilité : le sujet parlant, le contexte de la parole, les problématiques engagées autour de la relation à la matière, à la connaissance, à l'efficace de la parole.

En 1966, *Le Quatrième état de la matière* constitue l'entrée de Lorand Gaspar sur la scène poétique française⁵, et est d'emblée salué par l'attribution du Prix Guillaume Apollinaire l'année suivante. On sait par ailleurs que l'activité littéraire de Lorand Gaspar est, déjà, de longue date : des écrits de jeunesse en hongrois, ainsi qu'un premier recueil, lui-aussi en langue hongroise et publié dès 1953, en témoignent⁶.

Le “moment” que nous nous proposons d'aborder dans un premier chapitre couvre ainsi le premier recueil de langue française et le deuxième, *Gisements*, paru en 1968⁷. Période relativement brève, les publications tenant sur peu d'années, mais qui couvre des événements d'importance dans la vie de l'auteur. En effet, si ces deux recueils marquent l'entrée en littérature française de Lorand Gaspar, ils correspondent davantage, sur le plan biographique, à une période de transition, surtout si l'on inclut dans cette période certains éléments de *Sol absolu*. Quoique le contexte de la genèse soit relativement discret dans les deux recueils, et par ailleurs bien connu des lecteurs familiers de l'œuvre, il faut en rappeler quelques aspects.

Lorand Gaspar s'est installé en Palestine en 1954, avec son épouse et leurs enfants, afin d'exercer la chirurgie dans les hôpitaux français tenus par les religieuses de la congrégation de Saint-Joseph-de-l'Apparition, à Bethléem et à Jérusalem. Le poète résidait à Sheikh Jarrah, au nord de la Vieille ville de

⁵ Il faut cependant signaler une publication, mais relativement confidentielle, dans la revue bruxelloise *L'VII* en décembre 1965, de huit poèmes dont certains sont ultérieurement repris dans des recueils. Nous renvoyons à la bibliographie de référence établie par Daniel Lançon dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*. Cognac : Le Temps qu'il fait, « Cahier seize », 2004, 413 pages, p. 357.

⁶ Des écrits de jeunesse, nous n'avons qu'une connaissance indirecte. Il s'agit d'abord de poèmes et de récits, signalés par Lorand Gaspar dans l'« Essai d'autobiographie » qui ouvre la version de 1982 de *Sol absolu*, et dans la « Petite biographie portative » écrite par lui pour le volume des actes du colloque de Cerisy qui lui était consacré. Voir : Lorand Gaspar, *Sol absolu et autres textes*. Gallimard, 1982, 227 pages, p. 10 (nous utilisons la réédition de 2006, la pagination reste la même). Pour le second texte : Madeleine Renouard (dir.), *Lorand Gaspar, transhumance et connaissance*. Éditions Jean-Michel Place, collection « Surfaces », 1995, 357 pages, p. 13. Quant au recueil, il s'intitule *Igy szól a Csend*, et fut publié par Várta-Kiadás à Hambourg. Le titre peut se traduire par « Ainsi parle le silence », c'est, semble-t-il, tout ce qui en a été traduit à l'heure actuelle.

⁷ Il pourrait aussi couvrir une première entrée dans *Sol absolu*, qui d'un mouvement clôt ce moment et ouvre le suivant, mais, par souci de clarté, nous préférons restreindre l'étendue de ce premier chapitre, d'autant que nous aurons régulièrement l'occasion de revenir sur *Sol absolu*, beaucoup moins sur *Le Quatrième état de la matière* et *Gisements*.

Jérusalem, une fois achevée la construction de l'hôpital Saint-Joseph en 1955 – l'hôpital Saint-Louis, siège historique des sœurs de Saint-Joseph en Palestine, s'étant trouvé du côté israélien de la ligne de partage des territoires établie en 1948. Sheikh Jarrah, comme toute la Cisjordanie, est alors annexé au Royaume hachémite de Jordanie : l'état des frontières, tout comme l'état relativement peu avancé des infrastructures et de l'urbanisation qui constituent souvent un obstacle pour le voyageur solitaire, rendaient possibles des expéditions dans le désert de Judée, la vallée du Jourdain, et au-delà, dans les montagnes de l'ouest du plateau transjordanien et dans les déserts des confins de la Syrie, de l'Arabie saoudite et de l'Irak. La résidence de Lorand Gaspar à Jérusalem s'étend jusqu'à la fin des années soixante, une période qui constitue donc une partie de l'arrière-plan des recueils que nous allons lire dans ce premier chapitre. Années de découverte puis de familiarité avec la région, années, aussi, de profond travail sur la langue française, qui trouve son aboutissement dans les recueils en question⁸. Il faut également signaler, à la même époque, l'exploration des îles de la mer Égée que mènent Lorand Gaspar et sa famille, à bord d'un caïque, avec notamment la découverte déterminante de Patmos. Sauf pour la Grèce, cette période prend fin en 1970 avec l'installation du poète à Tunis, due notamment aux suites de la guerre des Six Jours. Ce changement, s'il n'est pas encore d'actualité dans *Le Quatrième état de la matière*, ni peut-être dans *Gisements*, a sans doute son importance dans *Sol absolu*, écrit semble-t-il essentiellement à Jérusalem mais publié en 1972⁹.

Ainsi, les débuts de Lorand Gaspar sur la scène poétique française, de 1966 jusqu'à sa confirmation comme poète de premier plan avec la parution de *Sol absolu*, sont aussi la fin d'une longue période d'acclimatation à un lieu, et – outre l'apprentissage de l'arabe – à la langue française. Si dans *Le Quatrième état de la matière* et dans *Gisements* l'empreinte du lieu dans l'écriture n'est pas toujours facile à discerner, l'entrée dans la langue s'y exprime remarquablement, par le truchement d'un travail rigoureux autour des possibilités offertes par la parole poétique dans l'exploration des problèmes ontologiques que sont la définition d'une identité, d'une présence au monde qui se dit.

⁸ Nous renvoyons à l'article de Daniel Lançon, « La naissance de l'auteur français », dans : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe*, n°918, octobre 2005, 377 pages, p. 69-83, voir en particulier dès la page 69.

⁹ Pour les données biographiques, outre les deux textes de Lorand Gaspar mentionnés plus haut, voir : Jean-Yves Debrouille, *Lorand Gaspar*. Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2007, 259 pages.

1) *Le Quatrième état de la matière : une poétique de l'iconostase.*

Le *Quatrième état de la matière* permet d'aborder une question essentielle dans l'ensemble de l'œuvre de Lorand Gaspar : l'expérience de la langue comme expérience existentielle, soit la parole poétique entendue comme moyen légitime et efficace d'investir une expérience charnelle de la présence au monde dans une recherche ontologique. Pour ce faire, point n'est besoin encore de tenter des expérimentations formelles, comme dans *Sol absolu* ou les jeux de résonance avec les arts visuels que l'on peut observer dans certaines éditions de *Patmos*, d'*Amandiers* ou de *La Maison près de la mer* : avant d'explorer la multiplicité des langages, il convient sans doute de trouver *un* langage. Le recueil est ainsi constitué de poèmes en vers libres, d'une facture à priori simple permettant d'abord une élocution unie. Les poèmes sont distribués en quatre parties et, avant de lire quatre poèmes qui nous semblent représentatifs de la question du rapport au langage dans le recueil, l'étude du titre et des quatre sous-titres, notamment parce qu'ils constituent le premier niveau de texte que peut rencontrer le lecteur, peut permettre de formuler quelques hypothèses de lecture.

a. **Le choix d'une parole ancrée dans la matière.**

Au premier abord, le titre du recueil peut sembler d'une objectivité déconcertante, pareil à celui d'un chapitre de quelque manuel de physique¹⁰. Cela dit, tout lecteur qui a un tant soit peu prêté l'oreille à ses cours de secondaire peut reconnaître immédiatement une anomalie : dans la physique classique, la matière n'a que trois états, solide, liquide, ou gazeux. La question d'un « quatrième état » soulève donc quelques interrogations. Il y a, nous semble-t-il, au moins deux hypothèses pour l'interpréter, qui ne sont, au final, pas contradictoires.

La première serait de vouloir entendre ce « quatrième état » de façon métaphorique : la matière, prise en charge, explorée par la parole poétique, pourrait connaître un état non encore théorisé, un état, peut-être, de « sublimation », une forme de fructification spirituelle dans l'acte créateur, en somme de « poéticité ». En ce sens, il s'agit d'une hypothèse à la fois littérale et métaphorique : la matière, matière des corps, des choses et des lieux, vit, existe, se transforme réellement dans l'exercice de la parole, dans une perspective logocentrique assez proche de l'acte créateur de la Genèse¹¹, qui renvoie aussi, plus simplement, à l'idée que la conscience, de soi, des autres et du monde, est inséparable de la parole – et inversement¹². De façon plus

¹⁰ Comme l'a déjà fait remarquer Dominique Combe, dans son article « Lorand Gaspar et le poème scientifique », dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », *op. cit.*, p. 218.

¹¹ Dans le premier récit, bien connu, du livre Genèse, l'acte créateur est acte de langage dans lequel l'énonciation fait être, ou fait advenir dans la conscience (ici divine) des réalités potentielles : « Dieu dit : « Que la lumière soit. » Et la lumière fut. » (chapitre I, verset 3. Voir : *La Bible de Jérusalem*. Desclée de Brouwer, 1975, 2022 pages, p. 17).

¹² Ce qu'approfondissent les réflexions développées dans *Approche de la parole* et les *Fenilles d'observation*, qui insistent sur la cohérence des liens unissant l'acte de parole et le monde, le *continuum* du langage et des choses, réunies par le corps qui est *dans* la nature. Voir par exemple, dans *Approche de la parole*, le

métaphorique, ou dans l'ordre de l'herméneutique, cela suggère aussi que la matière, dans la parole, *signifie* ou, au-moins, *prend sens* – et l'on reste, à ce stade, dans la lignée thématique du “*Liber mundi*”¹³.

Une deuxième lecture du titre, plus littérale, est possible, et consiste à prendre le titre pour ce qu'il semble être : un énoncé scientifique. En effet, dès la fin des années 1920, la typologie tripartite des états de la matière est remise en question, notamment par le chimiste et physicien américain Irving Langmuir, prix Nobel de chimie en 1932, qui introduit un « quatrième état de la matière » en parlant le premier de « plasma » pour l'état des gaz ionisés, depuis considéré en physique comme l' « état de plasma ». Il correspond, pour résumer brièvement des notions qui ne sont pas de notre champ de compétence, à l'état de fluide adopté par un gaz soumis à une forte tension électrique ou à une présence élevée d'ondes électromagnétiques¹⁴. Il est loin d'être impossible que Lorand Gaspar, ayant étudié la médecine à Paris pendant neuf ans, ait eu connaissance de cette théorie, notamment du fait des exigences interdisciplinaires de la médecine¹⁵. En cela, dans une perspective poétique, l'idée d'un « état de plasma » peut conduire, par analogie, à celle d'une transformation de l'expérience existentielle par l'intensité de l'acte créateur, tout comme un gaz, élément généralement considéré comme électriquement neutre et bon isolant à une température normale, peut devenir très conducteur et adopter une texture de fluide, soumis à un stimuli extrême. Analogie sans doute excessive, mais qui peut être intéressante surtout si l'on considère que pour certains scientifiques, l' « état de plasma » est aussi tenu pour l'état originel de la matière¹⁶. Dans cette perspective, la parole poétique pourrait consister en une opération, non de retour à l'origine entendu comme point temporel, mais de restauration de la matière, dans laquelle se déploie

long chapitre « L'ordre improbable » (dans : Lorand Gaspar, *Approche de la parole* suivi de *Apprentissage*. Gallimard, collection « Blanche », 2004, 318 pages, p. 19-95).

¹³ Soit à l'idée que l'observation du monde permet d'en déduire un sens, une logique, ou un discours – on sait par exemple que pour un grand nombre de théologiens et de mystiques chrétiens, jusqu'à Pascal exclu, le monde, entendu comme la “Création”, est aussi une “révélation”. Pour des approches relativement récentes, on peut naturellement citer l'œuvre de Pierre Teilhard de Chardin, ou celle d'Hélène et Jean Bastaire, qui ont beaucoup contribué à une nouvelle conception de cette notion, notamment du point de vue écologique. Voir par exemple : Hélène et Jean Bastaire, *Le Chant des créatures – Les chrétiens et l'univers d'Irénée à Claudel*. Éditions du Cerf, 1996, 152 pages.

¹⁴ Sur l'état de plasma, voir par exemple : Thierry Lehner, *L'État de plasma – Le feu de l'univers*. Éditions Vuibert, 2004, 268 pages.

¹⁵ On sait par ailleurs la diversité des domaines auxquels l'auteur s'intéresse, notamment dans les sciences exactes. L'œuvre entière en témoigne, et l'inventaire des bibliothèques du poète constitué par Maxime Del Fiol donne une belle idée de son étendue et de sa cohérence. Voir : Maxime Del Fiol, « La bibliothèque de Lorand Gaspar », dans : Marie-Antoinette Bissay, Anis Nouary (dir.), *Lorand Gaspar et la matière monde – Actes du colloque international de Tunis*. L'Harmattan, 2015, 396 pages, p. 349-380.

¹⁶ Dans sa préface à l'ouvrage de Thierry Lehner, Jean-Pierre Pharabod, physicien longtemps membre de l'École polytechnique, considère ainsi l'état de plasma : « Cet état très étrange, gazeux, électrique, lumineux, impalpable, mais souvent plus brûlant que l'Enfer, reste le plus exotique et le plus inattendu. Il a donné naissance aux trois autres états, puisque à l'exception des éléments ultra-légers que sont l'hydrogène et l'hélium, tous ceux qui constituent notre monde, carbone, oxygène, fer, etc., sont apparus dans ces fourneaux gigantesques, ces monstres de plasma qu'étaient les premières étoiles. La vie elle-même en découle par ricochet, ce qui a permis de dire que nous ne sommes que des “poussières d'étoiles” Déjà, Héraclite faisait du feu l'élément primordial, et la substance du mouvement et du devenir du monde. Vision que l'on peut maintenant qualifier de prophétique. » (dans : Thierry Lehner, *L'État de plasma*, *op. cit.*, préface page VI).

l'expérience existentielle, dans sa potentialité première : une façon de retrouver l'énergie des origines dans les configurations présentes de la matière, pour la faire participer au cheminement de la parole comme force motrice, principe vital.

L'intérêt de cette lecture du titre réside dans l'indication thématique qu'elle contient : l'idée que la parole, centrée sur la matière, c'est-à-dire sur l'aspect le plus tangible de l'expérience existentielle, les corps, les objets, les environnements, est en soi un état de cette matière et donc de l'existence qu'elle suppose. En effet, si l'on exclut les interprétations ontologiques ou plus généralement idéologiques¹⁷, la matière, ses lois, ses manifestations auxquelles chaque être, pensant ou non, est confronté à chaque instant y compris dans son propre corps, constitue le “degré zéro” de l'expérience existentielle. Pour l'être pensant, conscient, et surtout pour l'être parlant qu'est l'homme, les procès de cognition passent nécessairement par la matière, y compris, en tout premier lieu, par la chimie du cerveau¹⁸. Idée à priori simple, mais qui correspond pourtant à une importante distance prise avec le procès de la parole initié par les linguistes et repris par nombre de poètes¹⁹, qui a un rôle primordial au moment d'aborder une œuvre de poésie : la poésie que nous allons lire n'est à ranger ni dans les rêveries inoffensives de poète sentimentaux, ni dans les jeux de langue des derniers avatars du surréalisme, ni dans le conceptualisme autotéliques de certains groupes “expérimentaux”, trois façons toujours en faveur en fonction des publics. La parole de poésie est d'emblée placée sous l'égide de la matière, et donc de l'expérience nue du vivre, ici, et tel que l'on est, circonscrit par les lois de la matière, et néanmoins infiniment libre dans l'exercice du verbe qui à la fois en procède et la transforme.

Cet aspect revendicatif du titre pourra peut-être paraître excessif à la lecture des poèmes, il faut néanmoins s'en souvenir comme d'une déclaration d'intention, ou d'une tension poétique, qui se perpétue et trouve de nombreuses manifestations dans l'ensemble de l'œuvre de Lorand Gaspar. Ce d'autant plus que cette approche de l'existence comme expérience ancrée dans la matière correspond à une première indication sur l'éthique du poème, et l'établissement d'une relation éthique à l'expérience de vie qui motive le poème, en ce que cette approche se veut directe, privilégiant l'expérience avant les interprétations et les idéologies.

b. Le recueil comme cheminement herméneutique.

La lecture des titres des quatre parties du recueil pourrait tempérer ce que celle du titre semble avoir de rigoureusement matérialiste. Ces titres sont,

¹⁷ Nous entendons, sauf mention contraire, “idéologie” au sens d'ensemble d'idées et de valeurs construit de façon systématique par un penseur ou un groupe, que ce soit au niveau métaphysique ou politique.

¹⁸ Idée forte de la pensée de Lorand Gaspar, développée notamment dans *Approche de la parole et Feuilles d'observation*. Nous y revenons surtout dans le troisième chapitre de notre troisième partie.

¹⁹ Sur cette question, nous suivons Maxime Del Fiol, « La poésie est la circulation la plus immédiate de la vie dans le langage », dans : *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence, op. cit.*, p. 295-311.

dans l'ordre : « Connaissance de la lumière », « Iconostase », « Précisions de l'absence » et « Le Quatrième état de la matière ».

Marques d'une progression dans la structure du recueil, moments qui scandent l'avancée de la lecture linéaire, ces titres proposent aussi un itinéraire dans la motivation du poème, comme une suggestion de signification, voire une grille de lecture, propre à montrer le cheminement logique du recueil. Ces titres peuvent aussi être les premiers éléments du recueil à être lus : après le titre proprement dit, ils se “donnent à voir” de façon évidente, par la mise en page et dans le sommaire, et constituent donc un élément liminaire qu'il faut prendre en compte avant d'entrer dans le détail des poèmes, tout autant qu'ils rythment la suite de ceux-ci.

Le titre de la première partie, « Connaissance de la lumière », peut indiquer deux aspects de la démarche poétique développée dans le recueil, en apparence peut-être contradictoires. Le premier aspect serait celui d'une certitude, d'une confiance dans les moyens du poème : pris comme une assertion, ce titre invite à considérer les poèmes comme procédant d'un savoir tenu pour acquis, dans une posture d'initié.

De fait, le recueil est écrit dans le contexte de la résidence de Lorand Gaspar à Jérusalem : le poète y étudie de façon rigoureuse les cultures du Proche-Orient, les religions, les sectes et leurs histoires – étude dont les fruits s'exprimeront remarquablement dans *Sol absolu* et *Judée*. On ne peut pas ne pas penser à tous les mouvements de gnose qui, des Esséniens jusqu'à l'installation du christianisme comme religion officielle de l'Empire au début du quatrième siècle, agitèrent si fortement la région. Par ailleurs, la découverte des manuscrits de Qumran s'échelonne de 1947 à 1956, et l'étude des Esséniens mobilise alors un important contingent d'intellectuels, au premier rang duquel se situent les pères de l'École Biblique et Archéologique Française de Jérusalem, que fréquentait Lorand Gaspar. Or, le mouvement Essénien, en cela semblable à la plupart des mouvements ultérieurs aujourd'hui qualifiés de gnostiques, et correspondant probablement à une expression juive du continuum dualiste qui existe entre certaines religions sémitiques et les cultes perses, peut-être jusqu'aux Indes, polarise sa spiritualité autour du clivage entre “lumière” et “ténèbres”²⁰. La lumière est alors l'expression symbolique de l'absolu, de la perfection, qui sont l'apanage de la divinité. Elle est à la fois la justice divine qu'il faut servir et la connaissance ultime réservée aux élus. Le titre de « Connaissance de la lumière » introduit alors un rapport ambivalent à cette « lumière » : symbole de vérité, elle est doctrine, mais le fait de la

²⁰ Sur les gnostiques et les prouesses des “êtres de lumière” contempteurs du monde que furent certains pères du désert, on peut lire les deux essais bien connus de Jacques Lacarrière, *Les Gnostiques* et *Les hommes ivres de Dieu*, encore que leur qualité d'essai nuise parfois, surtout pour le premier, à la clarté documentaire. Sur le “continuum dualiste”, on peut lire la synthèse de Fernand Niel dans les premiers chapitres de son ouvrage *Albigéois et Cathares*, dans lesquels il présente les religions zoroastriennes, le manichéisme, certaines sectes gnostiques et les Bogomiles, comme véhiculant un même fond dualiste (bien qu'il conteste le terme) à partir d'un fond de « vieilles traditions, venues des rives de l'Indus » (dans : Fernand Niel, *Albigéois et Cathares*. Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1967, 127 pages. Voir notamment p. 11-44, p. 13 pour la citation). Pour Jacques Lacarrière, nous utilisons : *Les hommes ivres de Dieu*. Librairie Arthème Fayard, collection « Points – Sagesse », 1975, 286 pages ; *Les Gnostiques*. Éditions Albin Michel, collection « Spiritualités », 1994, 193 pages.

« connaître » ne signifie ainsi pas nécessairement une adhésion, ou au-moins ne signifie pas l'exclusion de ce qui n'appartient pas à la « lumière » et qui, dans les traditions dualistes, correspond à la matière, à l'ordre d'un créé imparfait – la chair en premier lieu, ainsi que ce qui dans la vie intérieure relève de l'ordre du “nocturne”, le désir, le rêve, l'amour enraciné dans le siècle, dans l'impermanent. Reste dans la posture ce qui pourrait sembler une certaine arrogance : ce qui est connu est maîtrisé²¹. Le recueil débiterait donc sous l'égide d'une forme de révélation, indiquant une écriture tournée vers le savoir dans une dynamique d'ontologie.

Pourtant, si la suggestion d'une posture d'ordre gnostique semble évidente en lisant le titre dans une perspective culturelle, un autre aspect de celui-ci peut indiquer une démarche poétique différente : il s'agit tout simplement de lire le titre de façon littérale. La lumière dans un sens neutre, lumière du jour, du feu, d'une lampe, n'est rien de plus que le phénomène physique qui rend visible à l'œil humain les êtres, les objets et les lieux qui l'entourent. « Connaître » ce phénomène, dès lors, revient à connaître la façon dont le réel devient perceptible : quoi de plus logique, dans la perspective d'une poésie enracinée dans la matière telle qu'elle est suggérée par le titre du recueil, que d'adopter dans l'écriture la démarche de la lumière, rendre perceptible ce qui, bien qu'immédiat, et peut-être parce que trop immédiat, n'est pas toujours vu ? « Connaître la lumière » indiquerait donc une démarche poétique herméneutique, mais d'une herméneutique mise au service de la présence réelle au monde, dans la chair, dans le lieu, dans le temps. À cet égard, il n'est pas dénué d'intérêt de revenir au contexte d'écriture : la lumière du Proche-Orient, et particulièrement celle de la Judée, est chère au poète et participe significativement à la relation intense qu'il développe avec la région, et qui s'exprime par exemple remarquablement dans *Judée*. Apprendre à vivre dans cette région est aussi approfondir l'émerveillement de cette lumière, la connaître, sans pour autant pouvoir en aucune manière s'en faire maître, ce qui serait une idée absurde dans la mesure où il est ici question de la lumière physiquement. Connaître cette lumière, c'est donc connaître son prix, sa beauté, la façon dont elle bouleverse la perception. Commencer le recueil sous cet égide, c'est promettre une poésie immédiate, émerveillée, dans le vivant.

Une ligne de lecture probable se situe à la jonction des deux aspects de la démarche poétique suggérés par ce titre de la première partie du recueil. Le poème trouve sa motivation aussi bien dans la redécouverte de l'immédiat dans toute son intensité que dans une progression du savoir d'ordre

²¹ Bien avant le mot attribué à Francis Bacon (« La connaissance est pouvoir »), on connaît le lien ancien entre connaissance, en particulier capacité à reconnaître en nommant, et pouvoir, ne serait-ce que parce que la nomination suppose un objet, ou parce qu'elle peut permettre l'établissement d'une hiérarchie de valeur. On peut lire en ce sens les versets génésiaques dans lesquels Adam nomme les créatures (Gn II, 19-21), ou la légende de Faust, ou encore celle du Golem, dans laquelle la connaissance des mots de vérité (en particulier le nom véritable de Dieu) permet au Maharal de Prague de donner vie à la matière inerte. Sur le Golem, on peut lire le court essai de Gershom Scholem, « Le Golem de Prague et le Golem de Rehovot » (originellement une allocution prononcée en 1965 pour l'inauguration d'un ordinateur conçu par l'Institut Weizmann de Rehovot), dans : Gershom Scholem, *Le Messianisme juif – Essais sur la spiritualité du judaïsme* (Bernard Dupuy, trad.). Les Belles Lettres, 2016, 501 pages, p. 471-478. Pour une version narrative relativement récente, voir par exemple : Élie Wiesel, *Le Golem*. Éditions du Rocher, éditions Bibliophane, 1998, 147 pages.

ontologique : écrivant, on découvre, on se redécouvre, on s'apprend comme on apprend. Il ne faut pour autant pas écartier trop vite la dimension gnostique, affirmative et presque positiviste, de ce titre.

En effet, celui de la deuxième partie du recueil se situe dans la même ligne logique, tout en apportant une importante inflexion : « Iconostase ». C'est là, nous semble-t-il, le deuxième maillon d'une chaîne signifiante, l'« iconostase » se situant dans la lignée de la « connaissance de la lumière » aussi bien au niveau du rapport au contexte de l'écriture qu'à celui d'une herméneutique de la parole poétique.

Nous avons abordé la présence d'un substrat culturel gnostique dans la région où fut écrit *Le Quatrième état de la matière* ; le terme d'« iconostase » renvoie lui aussi à une réalité évidemment bien présente dans le contexte de Jérusalem, celui du christianisme oriental. Qui voyage ou réside à Jérusalem et dans sa région ne peut ignorer cet élément du mobilier liturgique désormais étranger au christianisme occidental – le jubé des églises catholiques, qui le rappelle sans doute, n'ayant tout à fait ni la même apparence ni la même destination liturgique et ne subsistant plus, après la Contre-réforme, qu'à de rares exceptions²².

L'iconostase est une cloison à l'intérieur du chœur, qui sépare du reste de l'église, où se tient l'assemblée et où l'on célèbre la liturgie, l'espace où a lieu le sacrement de l'Eucharistie. Sa spécificité, au regard des traditions occidentales, est double : séparation du lieu le plus saint où a lieu la transsubstantiation, qu'elle cache aux yeux des profanes, et support d'images saintes, d'icônes, qui reçoivent en tant que telles la vénération des fidèles. L'iconostase est présente dans toutes les églises des traditions orthodoxes, aussi bien chez les orthodoxes dits « des trois conciles », coptes orthodoxes égyptiens et éthiopiens, syriaques orthodoxes et arméniens apostoliques, que dans les églises dites « de communion byzantine », orthodoxes grecs, russes, roumains, etc., ainsi que dans les églises orientales rattachées au Siège de Rome. Toutes les églises que nous avons nommées, avec bien d'autres, sont présentes à Jérusalem, dans la Vieille ville ou dans les environs, comme sur le Mont des Oliviers, ou à Bethléem, toutes zones qui, de 1948 à 1967, se situaient du côté jordanien de la ligne de partage des territoires. Remarquons aussi l'importance, évidente, de l'orthodoxie représentée par le Patriarcat de Constantinople sur l'île de Patmos, découverte à cette même époque par le poète.

Ces précisions sur l'iconostase sont importantes : elles marquent à la fois une relation, dans la genèse de l'œuvre, entre le lieu d'écriture et la motivation de la parole, et permettent de penser le parti d'écriture par un réseau d'analogies. Si la relation entre le lieu et la prise de parole poétique reste, à ce stade, encore assez lâche, représentant peut-être simplement un réservoir d'images permettant de concrétiser des idées ou des désirs, les analogies sont plus significatives.

²² Le jubé sépare le chœur de l'assemblée, il n'est pas nécessairement recouvert d'images, et sert par ailleurs d'ambon, lieu de proclamation des Écritures. En revanche, l'iconostase est généralement située à l'intérieur du chœur et constitue une cloison chargée d'images, qui ne sert pas d'estrade.

En effet, l'iconostase, tout en se situant dans la proximité culturelle et contextuelle des mouvements gnostiques, par ce qu'elle est, une séparation, relativise l'aspect très affirmatif du premier titre. La certitude que pouvait exprimer la « Connaissance de la lumière » se heurte ainsi à la paroi couverte d'images, qui rompt avec la connaissance immédiate. Du point de vue du parti poétique, c'est un changement d'importance : la parole poétique, malgré toute son audace, n'accède pas au lieu le plus saint, au lieu du mystère, théologique ou philosophique. Mais ce n'est pas là constat d'échec, et pour plusieurs raisons.

La première est très simple : encore que cela soit laissé à l'appréciation de chacun, une iconostase est en général belle. Toute la sophistication liturgique des traditions orthodoxes s'y exprime, dans le travail des matières, pierre, bois, ors, tout comme leur tension à l'ascétisme se retrouve dans la sobriété stylistique des images elles-mêmes²³. Ainsi, que la parole poétique se contente d'être une iconostase, un ensemble d'images, et d'images *saintes*, ne peut être en soi considéré comme une défaillance.

La deuxième tient au rôle de support des images : l'iconostase est en elle-même un lieu de vénération, pour les images qui la couvrent. Les icônes sont saintes : elles représentent des personnages essentiels de la tradition chrétienne, en général la Vierge et l'Enfant, les apôtres, en particulier saint Jean, ou les saints sous le vocable desquels sont placées les églises. Ces images sont consacrées, et proposées à la piété des fidèles qui, dans les églises orthodoxes bien davantage que dans les églises issues de la tradition latine, est volontiers tactile : on salue les icônes, on se prosterne devant elles, on les touche, on les embrasse. L'icône est une actualisation de l'histoire sainte, de ses acteurs, et une manifestation de ses mystères. L'icône incarne, physiquement, la présence divine dans le monde des hommes. Si, métaphoriquement, la poésie revêt ce rôle, y compris dans une perspective non chrétienne comme c'est ici le cas, c'est qu'elle se veut moyen, présent, concret dans sa lisibilité, de fréquenter sinon une « vie divine », du-moins une plénitude de l'être, qu'elle seule peut suggérer. Image de la vérité qu'elle actualise, l'icône, comme la poésie, permet, sinon de posséder cette vérité, du-moins d'en être proche, d'être en sa présence, physiquement, comme le fidèle orthodoxe, touchant la matérialité de l'image, le bois, la peinture, de ses mains et de ses lèvres, est proche de l'action divine dans l'histoire des hommes. C'est aussi, par ailleurs, un indice de la valeur accordée au signe dans le recueil : si, à partir de *Sol absolu*, le mot sera régulièrement relativisé par la présence d'autres formes de langage, ériger une « iconostase » poétique revient à réaffirmer la valeur du signe comme celle d'une manifestation de l'absolu, comme l'icône manifeste la divinité. Cette confiance dans la valeur du signe se retrouve dans *Gisements*, et

²³ Encore que cela soit à relativiser : si sobriété il y a, elle est d'abord dans les lignes, dans les visages des personnages représentés, la simplification de la mise en espace des figures. Les fonds sont en revanche souvent de matières précieuses, or, argent, voire très colorés, comme chez les Orthodoxes éthiopiens – le Saint-Sépulcre abonde en exemples, et il ne fait pas de doute que Lorand Gaspar connaît très bien le lieu, comme en témoigne par exemple le passage dédié à l'édifice dans les *Carnets de Jérusalem*. Nous utilisons l'édition de 2009 : Lorand Gaspar, *Carnets de Jérusalem*. Cognac : Le Temps qu'il fait, 2009, 155 pages. Voir aux pages 29 à 35.

même si elle n'est jamais à ce point catégorique, correspond sans doute à une étape nécessaire, liminaire, dans l'économie de l'œuvre en général.

La dernière raison pour laquelle le passage de la « connaissance » à l'« iconostase », passage de l'ordre de l'affirmation à celui de la représentation, ne doit pas être entendu comme un mouvement de retrait, une perte de confiance dans les possibles du langage, tient à la fonction de l'iconostase dans la liturgie. En effet, s'il est juste que l'iconostase sépare le lieu de la transsubstantiation de la partie « ouverte » de l'église, où tout un chacun peut assister à la liturgie – proclamation des textes sacrés, prêche, pénitences, louanges –, et qu'en cela elle retranche du commun des vivants le mystère le plus saint des chrétiens orientaux, son rôle n'en est pas pour autant négatif. L'iconostase n'est pas, du point de vue théologique, la concrétisation, dans le bois et les ors, de la supériorité d'une caste sacerdotale sur le reste de l'humanité : elle est à la fois une protection de la sainteté du dieu qui se rend vulnérable en s'incarnant dans les espèces, et le lieu du passage par où ce dieu, une fois accompli le sacrement, vient à la rencontre du peuple à qui il est distribué. Ériger la parole poétique en iconostase peut donc revenir à affirmer deux principes : d'une part le poème participe d'une redistribution du divin au commun des hommes, comme l'icône sur l'iconostase participe de ce lieu de passage du sacré au profane, marquant la relativité de ces catégories, et, d'autre part, le poème ne prétend pas à la vérité comme absolu, au contraire, par la définition, précise et unique, de ses termes, il écarte toute ambition de vouloir saisir, en un mot ultime, en une clé, une vérité absolue qui n'aurait, en tant que tel, aucun effet dans la réalité vivante et vécue que celui de l'annihiler. C'est à la fois une préservation du mystère, quel qu'il soit, et de la valeur de la vie fragile et transitoire qu'expérimente tout homme.

La confiance dans le signe que nous évoquions est alors ambivalente : affirmation, certes, de la valeur du mot, de l'efficace du poème, comme actualisation effective de l'intensité du vivre, il est aussi relatif, en ce qu'il n'exclut pas du signe une certaine fragilité, en tant que cristallisation unique d'un mouvement existentiel, d'une suite d'expériences qui, elle, ne se cristallise jamais, sinon dans la mort. Il nous semble que le titre de la troisième partie du recueil fait admirablement écho à cette tension qui se dégage de la mise en regard des deux premiers titres : « Précisions de l'absence ».

C'est là, sans doute, le titre à priori le moins « facile ». Rompant avec les connotations culturelles qui renvoient au contexte de l'écriture, il semble davantage orienté vers une forme d'abstraction que dans la continuité d'une chaîne signifiante liée aux spiritualités orientales et à la valorisation du signe. Néanmoins, la ligne thématique n'est pas rompue. Ce titre invite à penser à la fois une poursuite de la mise en balance du rapport à l'absolu, et un approfondissement de la relation ambivalente au pouvoir de la parole. Certes, la formule peut sembler paradoxale : ce qui est absent, et plus encore l'absence elle-même, peut difficilement être défini, « précisé » de façon autre qu'aporétique. C'est pourtant tout l'enjeu, et c'est même à ce titre que l'on peut considérer que se poursuit la construction d'une chaîne signifiante.

En effet, si nous suivons le réseau d'analogies esquissé avec les deux premiers titres de parties, ce troisième peut apparaître comme une relecture de

l' « iconostase ». Dans cette perspective, la métaphore de l'iconostase se poursuit, vidée de tout sens religieux, dans les « Précisions ». Le mur chargé d'images matérialise la dramatisation de l'acte sacramentaire, médiatise la dynamique d'une "vie absolue", et en « précise » les modalités, par les images elles-mêmes et par la signification théologique de l'iconostase en soi. Faire du poème un ensemble de « précisions » relève du même ordre. Il est important de relever que le terme est au pluriel : attacher à un mot un sens qui échappe aux définitions globales, c'est réduire, et donc détruire ce sens. La pluralité des « précisions », sans nécessairement prétendre à l'exhaustivité, étend le prisme de la perception, comme les images, sur l'iconostase, tout en étant singulières, manifestent dans leur ensemble la même geste ontologique, dans ce cas religieuse. Passer de l'« iconostase » aux « précisions » a donc deux conséquences : d'abord la neutralisation de la dimension dogmatique, religieuse, de la démarche poétique qui se dégage de l'analogie, ensuite la disparition de l'idée d'unité que suppose l'iconostase, qui ordonne ses éléments pluriels dans une perspective univoque. Les « précisions » ne reposent pas, contrairement aux images sur la paroi, sur un support unificateur, un discours. Si cohérence il y a, elle semble davantage de l'ordre de la suite, de la poursuite de la parole dans un même mouvement, de précision à précision, sans que cette cohérence soit celle d'un cadre, d'une structure, de matière ou de discours.

Cette "déconstruction", presque littérale, de l'iconostase est d'autant plus sensible à l'examen de l'objet des « précisions » : là où l'iconostase donne à voir une présence sacramentaire, une "vérité", sa neutralisation, logiquement, ne donne plus à voir qu'une « absence ». Absence de vérité, de discours, de certitude absolue : le poème n'est pas le mystagogue d'un Unique, théologique ou philosophique. Quel est alors l'objet du poème ? La lecture des textes en dira davantage, mais on peut dès à présent remarquer la réversibilité de la formule. « Précisions de l'absence » peut en effet se lire aussi bien comme l'annonce d'un ensemble de "remarques" approfondissant cette absence de l'absolu, dans une perspective éventuellement athée ou au-moins matérialiste, mais aussi comme un ensemble de manifestations, concrètes, préhensibles, de cette absence, qui est, dans le mouvement suggéré auparavant, l'état d'un absolu, voire d'un dieu, intangible en soi mais lisible dans le présent transitoire de l'expérience humaine. L' « absence », en effet, ne suppose pas l'inexistence de ce dont elle est un état, d'ailleurs relatif à la polarisation choisie, au contraire, elle implique une affirmation d'existence, mais pas d'unité dans l'*ici*.

Nous rejoignons ainsi le titre du recueil, le même que celui de la dernière partie : « Le Quatrième état de la matière ». État originel ou conducteur de la matière, ou état encore non théorisé de la matière dans sa dimension verbale, poétique, l'idée centrale reste celle d'une parole ancrée dans la présence concrète au monde, dans l'expérience, physique, voire strictement scientifique, d'une vie manifestée dans les éléments circonscrits du réel immédiat. C'est la réponse à l'absence : l'absolu, quel qu'il soit, ne peut en tant que tel être saisi, mais ses éclats sont manifestes, dans le lieu, dans le corps, dans l'esprit et le temps. On songe évidemment au titre de *Sol absolu*, qui sonnera comme un approfondissement de ces hypothèses. Pour l'instant,

considérons seulement la façon dont ces titres se suivent et se répondent, esquissant une chaîne signifiante qui, par analogie, peut décrire le parti poétique : écartant un certain nombre de tentations, la connaissance absolue, la vérité du dogme, il s'épure progressivement pour s'attacher à l'ordre de la matière, c'est-à-dire à l'expérience première de toute perception.

Se dégagent ainsi un certain nombre de points qui seront comme des repères dans la lecture, sans cesse à discuter, à interroger, et à voir évoluer. La question de l'herméneutique, d'abord, d'une parole poétique capable de mener à la connaissance. La question théologique, ensuite, celle d'un poème pouvant représenter et fréquenter un absolu, qu'il soit ou non une personne, un "dieu". La question existentielle, qui est celle de la matière, de l'expérience sensible placée au cœur de la pratique poétique, comme un nouvel apprentissage, une rééducation de la perception. La question éthique, suggérée par les dépouillements successifs de la chaîne signifiante ici dessinée : dépouillement des discours idéologiques ou religieux, mais aussi des influences culturelles qui pourraient absorber le propos du poème – question qui est au cœur de la lecture de *Sol absolu*, mais aussi de *Patmos*. Enfin, la question poétique, et plus précisément celle de la pratique du langage : valeur des signes, affirmée mais relativisée, qui occupe d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre.

c. Valeur du langage et expérience de la fragilité.

Dans la perspective de la définition d'un état de la poétique comme correspondant à un moment du cheminement existentiel de l'œuvre, les relations aux trois "pôles identitaires" – soi, l'autre, l'environnement –, sont donc à priori, dans *Le Quatrième état de la matière*, indissociables d'un examen de la valeur, notamment ontologique, du langage. À ce titre, le premier poème du recueil demande une attention particulière, en particulier parce qu'outre son statut de véritable "entrée en matière", il peut constituer une mise en perspective des thèmes qui nous occupent.

Nos rivières ont pris feu !
Un oiseau parfois lisse la lumière
Ici il fait tard.
Nous irons par l'autre bout des choses
Explorer la face claire de la nuit.²⁴

L'aspect le plus aisément remarquable de ce poème semble être l'opposition qui le sous-tend, entre le champ sémantique de la lumière et celui de la nuit. Adoptant une structure en deux temps, le poème passe de trois vers à priori descriptifs aux deux derniers, plus personnels²⁵. Le vers central, « Ici il

²⁴ Lorand Gaspar, *Le Quatrième état de la matière*, Flammarion, 1966, 115 pages, p. 9. Nous reproduisons l'interligne et la typographie de cette première édition.

²⁵ Il s'agit presque de la structure d'un tanka japonais, dans lequel la première partie, le *hokku*, consiste généralement en une description de trois vers, quand les deux derniers vers, *shimo-no-ku*, peuvent exprimer un sentiment personnel, comme ici un désir ou un projet. Cela dit, la profonde dissemblance

fait tard » joue ainsi à la fois le rôle d'une première opposition à la thématique de la lumière et d'une transition vers une parole plus circonscrite, plus concrète en quelque sorte, l' « Ici » amenant le « Nous ». Ce dernier point est essentiel : par le resserrement de la situation d'élocution, il évacue en partie ce que les deux premiers vers pouvaient avoir d'abstrait.

En effet, ce poème, premier du recueil, est donc le premier de la séquence « Connaissance de la lumière ». Nous avons signalé ce que ce titre peut impliquer de dualisme et de principe abstrait. Sans rien enlever à la valeur métaphorique du poème, l'ancrage du texte dans un « ici » et un « maintenant » (« il fait tard »), invite à une lecture liée à un référent bien réel, le crépuscule. Le miroitement de la lumière crépusculaire peut en effet donner l'impression d'un embrasement des eaux, ici de rivières, tout comme le vol tardif d'un oiseau peut contribuer à l'harmonie des teintes. Enfin, la dimension péremptoire de la lumière, renforcée par l'exclamation du premier vers, appuie le basculement du troisième vers, d'une façon quasi-mimétique du mouvement du regard de qui contemple le crépuscule, du ciel à la terre. Les deux derniers vers se font l'écho de ce mouvement, dans une élocution plus personnelle, comme la décision, puisqu'il « fait tard », de sortir d'une posture passive et de lutter contre l'obscurité.

Cela dit, cette lecture a aussi ses limites. S'il est en effet probable que la scène décrite dans les trois premiers vers soit un crépuscule, il est difficile d'en dire plus, on peut même plutôt retrancher la possibilité d'un ancrage dans le contexte de rédaction : dans quelle rivière pourrait en effet se refléter la lumière du soir, en Judée ? Dans le Jourdain, dans le torrent épisodique d'un oued ? Le pluriel des « rivières » n'encourage guère ces hypothèses. On peut éventuellement proposer un réseau de thalwegs comme on en rencontre aux environs du Jourdain²⁶, mais ils ne sont que très rarement en eaux et constituent davantage des ruisseaux que des rivières. De même, si le vol d'un oiseau peut en effet renforcer l'aspect harmonieux d'une lumière, la force de l'image, de son vocabulaire, parce qu'elle insiste sur les rapports de matière dépasse l'ordre de la pure description : la lumière est « lissée » par l'oiseau, impliquant un rapport de frottement, une rugosité abrasive physiquement impossible. Il y a donc un rapport double au référent : il est exprimé en même temps qu'il est brouillé.

Une autre lecture est donc possible, à mi-chemin de la littéralité et de la métaphore, qui trouve son dénouement dans les deux derniers vers. Le troisième vers, charnière du poème, effectue en effet une transition de l'ordre d'une lumière absolue, dévorante (un « feu », assez puissant et proche pour qu'on doive et puisse le « lisser »), à celui, plus ambivalent, d'une discussion de la dualité : un renversement s'opère, concrètement, « par l'autre bout des choses », qui mène à un ordre du mélange, peut-être de l'imprécis, la « face

de style semble éloigner la possibilité d'une référence. Sur le tanka, voir par exemple : Jean Guillemaud, *Histoire de la littérature japonaise*. Éditions Ellipses, collection « Histoire », 2008, 159 pages, p. 12 sur le tanka, voir aussi p. 58-60 sur le *waka*.

²⁶ Le « thalweg » correspond à la ligne la plus basse d'une vallée, où se rencontrent les pentes. Nous l'entendons ici, à défaut d'autre terme, comme réseau de micro-vallées creusé par le ruissellement, et la plupart du temps hors d'eau. On rencontre ces formations à proximité du Jourdain, elles ont l'apparence d'un estuaire à sec, réseau dense de petits oueds profonds d'à peine quelques mètres.

claire de la nuit ». Que reste-t-il de la « connaissance de la lumière », expression à priori si pleine de certitudes ? Le poème opère un reflux, de la « connaissance », y compris physique, dans l'observation d'un crépuscule, d'une lumière entière, vers un projet, une annonce, qui se détache de cette unité de la lumière triomphante. De fait, l'idée est en germe dès le premier vers ; ce ne sont pas « des rivières » qui ont pris feu, mais « *Nos rivières* »²⁷. Quelles que soient ces rivières qui appartiennent au sujet locuteur, symbole des émotions, des tensions de l'esprit, des forces de l'âme ou des fluides vitaux, la « lumière » prend possession d'elles, de façon potentiellement autant génératrice que destructrice (le « feu »). C'est bien une mise en balance de la lumière telle que nous l'avons évoquée à propos du titre de la séquence : force en lutte dans les systèmes dualistes, comme nous en retrouvons l'écho dans les réseaux sémantiques, ici, de la lumière et de la nuit, elle est aussi l'absolu, du savoir ou du dieu, qui, en tant que tel, lorsqu'elle s'invite dans les procès humains, les annihile en se les incorporant. C'est déjà dire la nécessité d'une médiation, d'une « iconostase ». Les deux derniers vers prennent acte de ce danger de l'absolu : il faut bouleverser la perception, aller « par l'autre bout des choses », trouver un compromis – c'est-à-dire une vie possible, une existence, à mi-chemin des certitudes de la lumière et de la perte de la nuit complète. Dans cette perspective d'une lutte ontologique dont le poème serait la manifestation, restent deux constats d'importance : un premier adieu à la totalité, à la puissance unificatrice, et en cela destructrice, de la lumière, du dogme, de la vérité, et une affirmation volontariste du projet humain, « Nous irons » « explorer », donc non pas recevoir d'une source absolue, mais découvrir et construire la connaissance. Le pluriel du locuteur est d'ailleurs significatif : ce « nous » peut être autant un pluriel de majesté, affirmant le pouvoir de l'homme sur son évolution d'être pensant, que la foule des hommes, appelée, dans son ensemble et en chacun, à construire elle-même son devenir.

Pour terminer cette lecture du premier poème du recueil, il semble possible d'élargir la lecture ontologique à la poétique. L'adieu à la puissance simplificatrice de la seule « lumière », le volontarisme du locuteur, l'union des contraires (la « face claire de la nuit ») et, enfin, l'ancrage référentiel, sinon contextuel du moins matériel (les « rivières », l'« oiseau », et surtout les « choses »), peuvent s'interpréter comme une déclaration d'intention poétique. Ces points représentent déjà la rupture avec l'absolu apportée par l'« iconostase », la parole poétique semble devoir refuser la pleine lumière pour être au plus près de l'expérience humaine, expérience mélangée, expérience des nuances et non de la plénitude d'une vérité ou d'un dogme. Ils représentent aussi une certaine confiance dans les moyens du dire, dans le signe, propre à faire entrer la parole, et l'expérience qu'elle véhicule, dans une réalité complexe, multiple, et parfois paradoxale. C'est aussi le refus d'une abstraction complète, qui, si la dimension régulièrement métaphysique du poème n'en est pas exempte, est sans cesse rediscutée par le choix, dans le vocabulaire, de l'expression d'une matérialité, ou d'une incarnation au sens stricte du terme, de l'expérience poétique. C'est bien toute la valeur du « moment » du poème, « il fait tard » : il *n'est* pas tard, mais la lumière absolue

²⁷ Nous soulignons.

place l' « Ici » dans le « tard », à l'entrée de la nuit. Le parti poétique est donc urgent et nécessaire, puisque la pleine lumière précipite l'*ici*, le *maintenant*, et celui qui en participe, dans l'obscurité. En cela, l'urgence existentielle de la poésie est liée à une dimension éthique, et même possiblement politique, du parti poétique exprimé ici : changer les ordres établis par les structures traditionnelles, culturelles, de représentation du monde, bouleverser la perception comme un crépuscule la bouleverse, ouvrir une “voie médiane” de liberté immédiate, et de savoir à saisir. Pertinence, donc, du signe, relativité de l'expérience qu'il transmet, et tout autant humanisme renouvelé des valeurs qui le motivent, dans la mesure où il s'agit d'abord d'obéir à une injonction de vivre davantage et mieux la condition d'être fini.

Le mouvement de renversement des polarités, de la lumière à la nuit, de la nuit à sa « face claire », accompagné d'une déclaration d'intention (« Nous irons »), semble faire sentir ses effets dans la suite du recueil – autant qu'il esquisse une sorte de “méthodologie” de la démarche poétique qui concerne l'ensemble de l'œuvre. Un autre poème peut manifester la continuation de ce mouvement, et le moduler.

Lenteur aveuglante

Du minéral à la mer

de longs voyages troués dans le temps,

se retrouver dans une plante ou un cilié

la fraîcheur de ses nuits

Toutes ces portes où l'on se trouve et s'abandonne.²⁸

Davantage que le premier poème, à cause peut-être de ce qu'il peut avoir de programmatique, celui-ci illustre le processus réflexif du recueil, mais aussi ses procédés poétiques. On peut y retrouver l'ambivalence du rapport au contexte d'écriture : la simplicité du style invite une fois de plus à tenter dans un premier temps une lecture littérale, rapidement contrebalancée par les interprétations possibles.

Ainsi, la « Lenteur aveuglante », en particulier si on la lie au deuxième vers, « Du minéral à la mer » peut être une expression du rapport du poète aux paysages de la région. Une sensation de cohérence, d'espace harmonieux, à laquelle invite la « lenteur », dans le parcours du regard, des crêtes du Wadi Araba à la mer Rouge, ou des collines désertes de Judée à la mer Morte, semble dominer. Les trois premiers vers, d'ailleurs, sont nettement connotés du côté de la longueur du temps, comme voulant transmettre la perception d'un souffle intemporel : la « lenteur » pourrait bien être autant celle du regard que celle des évolutions physiques, du « minéral » à la « mer », deux éléments qui suggèrent l'immutabilité apparente du paysage comme les mouvements presque imperceptibles de la géologie. Il en va de même pour les « longs

²⁸ *Le Quatrième état de la matière*, op. cit., page 25.

voyages » « dans le temps ». Ces premiers vers esquissent un décor, très vaste, un survol, sensible au déroulement géologique du paysage, mais aussi à son grand âge, et peut-être à son histoire, les « voyages [...] dans le temps » pouvant renvoyer aux nombreux sites archéologiques, parfois isolés, de la région. De cette longueur du temps, de cette largeur de l'espace, la perception est néanmoins troublée par les adjectifs : « aveuglante », « troués ».

La thématique de la lumière est toujours présente, et toujours liée au temps et à la connaissance. La lecture du paysage dans la première partie du poème, lecture de ses lignes et de son âge, correspond bien à ce parti annoncé par le titre de la séquence du recueil, à la nuance près que la connaissance n'est pas une brusque révélation mais vient à travers les choses, la géologie et le temps, desquels irradie la lumière. Néanmoins, cette connaissance est aberrante, puisqu'elle « aveugle » : une connaissance qui perturbe l'observation, l'acte ou au-moins le désir de perception. En outre, de même que la lumière tranche dans les choses et par les choses, les voyages sont « troués dans le temps ». Le rôle de cet adjectif est par ailleurs ambivalent : on peut en effet le lire comme le strict épithète des « voyages ». Ceux-ci sont donc, ou des « trous » faits dans le temps, incursions ponctuelles jusqu'à une réalité passée, comme une expédition archéologique, ou en eux-mêmes des expériences lacunaires, « longs », certes, mais pas complètement cohérents, ou au-moins pas strictement logiques.

Quoi qu'il en soit, cette première partie du poème exprime la grandeur de la vision suggérée, paysage et temps, réunis, dans un geste, un mouvement du regard à la fois porté au-delà de la surface des choses et neutralisé par l'« aveuglement » provoqué par la vision. Elle indique aussi la poursuite de la discussion latente de la notion de lumière et de ses ramifications culturelles : la connaissance est à nouveau insupportable, et si elle existe bien, dans la lecture, ici, des lignes géologiques et du temps, elle n'en est pas moins trop grande, trop absolue, pour s'inscrire dans le cheminement parcellaire d'une existence. C'est donc tout le contraire d'un chemin de Damas : non seulement l'absolu ne jaillit pas brutalement, puisqu'il sourd de la « Lenteur », mais encore ne permet-il pas de réelle vivification de l'expérience première, élémentaire, d'être ici. Au contraire, la seconde partie du poème semble plutôt inviter à renoncer à ces vastes mouvements, à ces vastes idées, à ces représentations globales et unificatrices.

L'expression du sujet, en effet, intervient non dans le vaste mouvement évoqué mais dans de petites choses : « se retrouver dans une plante ou un cilié ». Cela ne signifie d'ailleurs pas nécessairement une rupture : le resserrement de la parole sur le « petit » peut procéder du vaste, comme la suite d'une énumération qui se dépouille peu à peu, jusqu'à l'intimité d'une expérience immédiate. Après le sentiment d'aveuglement, de perte, on se « retrouve », rétablissement nécessaire du sujet dans son expérience, et dans son milieu. Il faut d'ailleurs remarquer le choix de ces éléments dans lesquels on se retrouve : « une plante ou un cilié ». La « plante » évoque la simplicité d'un organisme qui se doit d'être en parfaite osmose avec son environnement pour vivre, tout en étant connotée de fraîcheur et de joie dans le contexte d'un pays souvent désertique, synecdoque évoquant une oasis. Le « cilié » est plus

insolite : microorganisme unicellulaire, on le retrouve essentiellement dans les milieux aqueux, où il se nourrit d'autres microorganismes, comme des bactéries. Caractérisé par la présence de cils vibratiles à sa surface, servant généralement à le mouvoir ou à agiter son milieu pour faciliter la captation de nourriture, ce type de microorganisme peut donc représenter une forme d'équilibre entre une extrême simplicité, presque une nullité, dans ses dimensions et sa structure biologique, et déjà une forme de multiplication des fonctions relatives au vivant (la nutrition, la reproduction, intervenant par le dédoublement du noyau de la cellule et par l'interaction avec le milieu)²⁹. Le choix de cet élément rappelle, tout comme le titre du recueil, les compétences scientifiques du poète, sans que cela ne rompe le propos du poème : après les vastes mouvements de la perception annulée par la puissance de son objet, le sujet poétique apparaît, se « retrouve » dans deux organismes aux fonctions précises, deux formes de vies aux dimensions modestes voire microscopiques, dont l'existence, comme pour tout organisme, tient à l'équilibre établi entre la structure interne et le milieu. C'est suggérer l'importance de la relation entre le sujet et son environnement, et moduler le thème ontologique du poème : *je* ne devient ni ne perdure que par un jeu complexe de relations à ce qui est autre, extérieur.

Il est d'ailleurs remarquable, pour revenir à la question de la lumière, que quand la parole s'attache aux mouvements les plus vastes et les plus longs, elle souffre d'aveuglement, mais qu'elle, et le sujet locuteur avec elle, se « retrouve » dans la plante, qui s'assimile la lumière pour vivre, par la photosynthèse, non la lumière comme ensemble, mais comme phénomène sujet à une captation circonscrite aux organes dédiés, les feuilles. Ainsi, contrairement à la philosophie, aux religions, ou à leur commun extrême, l'illusion d'une connaissance absolue, immédiate, de la vérité, la parole poétique retrouve son propos, comme le sujet poétique redevient lui-même, dans une relation partielle, utilitaire mais pas moins belle pour autant, et profondément intime, à la lumière, qu'on veuille l'entendre au sens strict de phénomène physique ou comme représentation de la connaissance.

Le poème peut ainsi être lu comme structuré soit par une opposition entre les trois premiers vers et les trois suivants, matérialisée par la virgule, auquel cas, il y a bien une forme d'affrontement entre le vaste paysage géologique et temporel duquel se dégage la « Lenteur aveuglante » et le « petit » avec lequel on peut vivre, soit comme une énumération, un itinéraire, de la lumière aveuglante des vastes mouvements du monde à l'intimité bienfaisante de la présence partielle au monde, circonscrite par les lois physiques qui régissent le corps tout comme les processus cognitifs. Il n'est pas possible de trancher entre ces deux progressions sans être partisan : la première étant plus revendicative, plus directement opposée à l'idée de « lumière », d' « absolu », la seconde représentant peut-être un processus plus humble, une trajectoire de dénudement des idées. Quoi qu'il en soit, la « Lenteur aveuglante » mène, à

²⁹ Les ciliés sont néanmoins divers, certains « nageurs libres », d'autres fixés par un pédoncule, on n'en compte pas moins de huit mille espèces. Voir : Guillaume Lecointre, Hervé Le Guyader, *Classification phylogénétique du vivant*. Éditions Belin, 2001, 543 pages, p. 122-123.

l'avant-dernier vers, à « la fraîcheur de ses nuits » qui fait suite à « une plante ou un cilié ».

Tout comme le sujet poétique se « retrouve » dans les deux organismes décrits plus haut, il se retrouve aussi dans l'ombre et la « fraîcheur » qui répondent manifestement à l'impression d'écrasement, d'excès de lumière, laquelle, dans la région d'écriture, est aussi souvent excès de chaleur, qui se dégage de la première partie du poème. Comme au vers précédent, le sujet n'est pas directement exprimé, ce qui rend difficile la définition claire de l'instance à laquelle renvoie le déterminant possessif : « ses nuits » sont peut-être autant celles du pays que celles de l'individu, que l'on peut entendre aussi bien comme le temps d'obscurité qui, dans le rythme de l'existence, appartient à l'intimité, à la liberté du sujet, qui n'est plus soumis ni au travail ni aux conventions sociales, ou comme, de façon plus métaphorique, la part intime et secrète de l'existence, parfois inconsciente. Le sujet, dès lors, ne se retrouve pas seulement dans les éléments concrets, circonscrits, de son milieu, mais aussi dans son intimité, dans l'acceptation de ses désirs, la connaissance de soi, mais aussi dans la part de l'identité qui échappe à la définition.

Le dernier vers du poème semble englober l'ensemble des éléments énumérés.

Toutes ces portes où l'on se trouve et s'abandonne.³⁰

Une forme de réconciliation s'opère dans ce vers : les oppositions, ou, au moins, les tensions que nous avons pu relever entre le vaste et le petit, entre la lumière et l'ombre, sont gommées dans la récapitulation induite par le terme « toutes ». Aussi bien le lent passage « du minéral à la mer » que les « longs voyages », aussi bien la retrouvaille du sujet dans « une plante ou un cilié » que la « fraîcheur » des nuits, tous ces divers état de la tension poétique sont résumés dans les « portes ». Lieux de passages, au pluriel, lieux où les expériences multiples décrites dans le poème se retrouvent synthétisées dans une formule à priori paradoxale : « où l'on se trouve et s'abandonne ».

Il s'agit bien, encore, de connaissance. Le vers suggère la fin d'une initiation : la connaissance que l'on trouve, c'est la connaissance de soi, « l'on se trouve »³¹. C'est donc à la fois admettre la valeur herméneutique de l'expérience et celle du poème, puisque la connaissance est à son terme, mais aussi en discuter la teneur ontologique : cette connaissance n'est plus un absolu, ce n'est plus « la lumière ». Ce que l'absolu avait à transmettre, il l'a transmis : le résultat est individuel, intime, et donc relatif. Les vastes mouvements géologiques et temporels, l'aveuglement qui découle de la contemplation de ces forces absolues, n'ont d'autre valeur que la relation intime à une plante ou un microorganisme : tout concourt à la découvert du soi. Mais cette découverte coïncide avec un mouvement de perte, d'abandon. Cela dit, la perte n'est plus subie, comme l'effet annihilant de la fréquentation de l'absolu : c'est un don.

³⁰ *Le Quatrième état de la matière, op. cit.*, p. 25.

³¹ Nous soulignons.

Le mouvement d'abandon est difficile à interpréter : ce peut-être aussi bien le don de soi à un autre, dans une relation, par exemple, amoureuse, qu'à une tâche, comme se dédiant à participer de ce monde complexe à la mesure de ses moyens, ce qui peut signifier aussi bien écrire de la poésie que manier la bêche, cela peut, enfin, manifester une position métaphysique, un "laisser-faire" proche de la position taoïste sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Il s'agit, en tout cas, d'une déprise partielle de la volonté sur le devenir.

C'est là tout l'intérêt, dans notre réflexion, de ce poème. Il met en œuvre, d'une part, l'esthétique des contrastes qui définit ce recueil : collision entre la description de mouvements, de phénomènes, vastes, voire universels, et l'expression d'une intimité avec des éléments, objets, organismes, clairement circonscrits, matériels, et mise en tension d'une parole tantôt portée vers des principes métaphysiques, ou au moins des notions culturelles, tantôt située dans un registre intime, expérientiel. Il manifeste, enfin, la progression du questionnement identitaire. Au-delà de la simple discussion de termes métaphysiques, de notions religieuses, comme ceux de lumière, de connaissance, de vérité, ce poème, comme tout le recueil, met ces termes en acte, les invite dans la parole subjective, intime, de l'énonciation poétique. On est alors non plus dans la controverse intellectuelle, mais dans l'expérience : expérience vécue, questionnement personnel, qui s'élargit au terrain du poème. Le pouvoir de la parole poétique est alors réaffirmé, puisqu'il est à même de prendre en charge un questionnement d'ordre ontologique. Mais il est aussi relativisé, puisque l'expérience, résumée dans un acte verbal, aboutit à une diminution de l'ambition à connaître et à la possibilité de faire de soi l'objet d'un don, dans le service de l'autre, aimée, ami, voire patient, ou de la terre. C'est donc un moment important dans l'itinéraire poétique et métaphysique de l'œuvre en général : à l'instant même où le langage est réaffirmé comme moyen pertinent de qualifier les expériences, de les comprendre, et donc de les maîtriser, il est aussi mis en perspective, orienté vers d'autres expériences non qualifiées autrement que par leur absence de maîtrise, l'abandon, le don de soi.

d. L'acte de poésie comme seule affirmation existentielle.

Le dernier poème de la séquence « Connaissance de la lumière » peut représenter une remarquable synthèse des tensions qui animent en partie *Le Quatrième état de la matière*.

Et pourtant il nous reste de cette chair les arêtes
de tant d'élancements.
Que faire d'une lumière
qui ne peut rien être que lumière ?³²

Les deux derniers vers posent la question qui a orienté une partie considérable de l'œuvre de Lorand Gaspar, jusqu'à *Patmos* au moins. Dans ce dernier recueil, comme dans *Sol absolu* encore que selon des modalités

³² *Le Quatrième état de la matière*, op. cit., page 32.

poétiques bien différentes, le rôle de premier plan des références culturelles, en particulier religieuses, dans la motivation de la parole poétique, invite à penser le propos du poème notamment comme une réflexion sur les relations possibles à l'absolu. Parole engagée dans une recherche de sens, parce qu'elle procède d'une interrogation constante des grandes notions existentielles, comme la valeur du sujet, la relation aux autres et à une éventuelle divinité, la poésie de Lorand Gaspar ne pouvait évacuer l'urgence de la question religieuse. Si ces deux vers sonnent déjà comme une question rhétorique à laquelle la réponse attendue est "rien", l'interrogation n'en est pas pour autant close. Dans *Sol absolu*, dans *Patmos*, dans certains poèmes comme « Genèse » ou « Monastère », la réponse se construit lentement, dans la recherche, par exemple, de relations personnelles, façonnées par l'expérience de la matière, aux différentes figures culturelles de la divinité, jusqu'à finalement renoncer à une représentation de la divinité comme personnelle et transcendante.

À ce stade de l'œuvre, la question est ouverte des relations possibles à l'absolu, d'ailleurs relativisé en tant que tel : une lumière « qui ne peut rien être que lumière », une connaissance qui n'est rien d'autre que pur savoir, est sans pertinence dans le champ de l'expérience humaine. Sans nier l'existence de la « lumière », puisqu'elle est spécifiée, et donc possiblement des notions philosophiques et religieuses qu'on peut y relier, acte est pris, déjà, de la nécessaire relativité de toute représentation voulant prendre en charge le sens, le discours sous-jacent qui pourrait justifier les expériences constitutives d'une existence. La question essentielle étant désormais d'ordre pour ainsi dire utilitaire : « que faire » ? Il ne s'agit donc déjà plus seulement de savoir, mais de pouvoir intégrer le savoir à l'existence. En somme, déjà, tout "en-soi" est stérile : ce qui ne peut être communiqué dans l'immédiat de l'expérience humaine, que ce soit une science, ou une divinité, est sans objet.

En effet, l'essentiel est désormais centré sur l'humain, pour la simple raison exprimée dans les deux premiers vers du poème : malgré la fréquentation, usante, de l'absolu, de la lumière, malgré même la dissolution de la chair, de la substance, restent « les arêtes / de tant d'élancements ». Douleurs, mouvements, désirs, les « élancements » peuvent représenter les aspirations élémentaires à la connaissance, ou au moins à la compréhension des phénomènes subis dans l'existence : l'âge, la douleur, le désir, le manque de sens. Si ces tensions, ces questions, restent sans réponse certaine, leur constance use l'esprit et fatigue le corps, poussent à fréquenter l'absolu aberrant qui n'est rien que lui-même, autotélique³³. Usure existentielle que se mesurer sans cesse à l'essence stérilisante puisque sans partage. Mais, au-delà de l'usure, reste le "tranchant" et ce qui est à la fois le plus mince et le plus solide du corps, selon la façon dont on entend les « arêtes », et ainsi la culmination du désir humain de vivre et de vivre en sachant, au-delà de la pauvreté à laquelle est réduite un être fini. Cette tension primale de l'être pensant procède, ici, de la chair, notamment de ses épreuves. C'est bien dans la

³³ Représentation qui pourrait être un refus opposé à saint Jean, pour qui « Dieu est Lumière » (première épître de Jean, I, 5), mais non pas enfermée dans sa nature, "ne pouvant être autre chose" pour paraphraser le poème, au contraire, incarnation dans le Christ et effusion par nature (*agapè*, amour qui se donne, selon la formule célèbre « Dieu est amour », dans la même épître de Jean, IV, 8). Voir par exemple : *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1807 et 1812.

chair, dans la matière, que débute désormais le processus de motivation de la parole poétique. Du plus transitoire, du plus vulnérable, mais aussi du seul certain de l'expérience humaine, peut surgir la recherche la plus exigeante parce que la plus aisément portée à l'erreur, celle du sens. La suite du recueil est naturellement infléchie par cette confrontation initiale à la « lumière ». Il s'agit bien, par la suite, de proposer une parole centrée sur la vie de l'homme, dans sa chair, dans son milieu, dans ses relations à l'autre, mais aussi, encore, dans ses représentations du monde, dans la représentations des figures plus ou moins abstraites qui prennent en charge, historiquement ou culturellement, la signification du procès existentiel. Ce dernier aspect concerne néanmoins davantage *Sol absolu* que *Le Quatrième état de la matière*, ou que *Gisements*.

La question de l'absolu provisoirement évacuée, le recueil ne se concentre donc pas pour autant sur la seule intériorité d'un sujet locuteur cherchant à évaluer les moyens et les illusions qui s'offrent à sa capacité à faire sens. La question de la relation reste au cœur du travail d'écriture, en particulier par la place importante prise par une forme d'adresse amoureuse. Nouvelle configuration, donc, de l'expérience mise en scène dans le recueil : le sujet, pour avoir momentanément repoussé le rapport direct à une forme d'absolu, n'en est pas plus seul, au contraire. Néanmoins, la difficulté de la relation immédiate à l'altérité n'a pas disparu, comme pourrait en témoigner un poème de la séquence « Iconostase ».

Je te serre très fort

A travers des chambres, des paravents et des nuits

Posés entre nos mains et nos bouches

Lingerie d'or et de bruits quand je te touche

Je suis

Et déjà tu t'endors.³⁴

La dimension charnelle de la relation, dans le toucher notamment, certes existe, mais se fait par le truchement d'objets et d'images. Tout le poème est de fait motivé par la tension entre la relation directe, par les « mains » et les « bouches », et les représentations de la médiation, « chambres », « paravents », « nuits », et jusqu'à l'aboutissement du rapprochement des sujets, le toucher, est médiatisé par une image : « Lingerie d'or et de bruits ». Il s'agit d'une médiation comparable à celle, théologique, de l'iconostase : séparation et lieu de passage, matérialisation, actualisation, mais aussi représentation, et donc limitation, de l'altérité. Les deux derniers vers manifestent remarquablement la tension contradictoire de la relation : le sujet locuteur, par le jeu des médiations, arrive à l'autre, et ce faisant arrive à l'affirmation existentielle ultime, « Je suis ». Au même moment, l'autre, par qui tout arrive, tombe en sommeil.

Ce poème prend en charge plusieurs aspects centraux de ce que nous avons brièvement qualifié de « premier moment » existentiel de l'œuvre. Certes,

³⁴ *Le Quatrième état de la matière*, op. cit., page 39.

il est toujours possible de se livrer à une lecture littérale du poème, alors strictement lié à la relation amoureuse, dont on peut détailler les étapes, clairement sensuelles. Cette lecture littérale, toute valide qu'elle soit, est néanmoins également la première étape d'une lecture herméneutique – phénomène quasiment constant dans l'œuvre de Lorand Gaspar. Dans la définition d'un premier “moment existentiel” de l'œuvre, cette lecture s'impose, notamment parce que ce poème trace les contours d'une configuration essentielle de la représentation du sujet dans ses relations, y compris parce qu'elle prend en charge une première formule de la poétique.

L'enjeu le plus évident de ce poème est l'affirmation existentielle : « Je suis ». Le sujet s'affirme existant, non à la manière “autocentrée” de Descartes, mais en aboutissement d'un processus de constante mise en relation. Relation à l'autre, amoureux ou plus virtuel, comme l'absolu, la « lumière », qui est marquée non par la possession, mais par le désir – dont la satisfaction temporaire, dans ce poème en particulier, ne fait que relancer la poursuite. Ce constat permet de synthétiser une première notion fondamentale de “l'anthropologie” de l'œuvre poétique de Lorand Gaspar : le sujet ne peut se dire sujet qu'à l'épreuve de sa relativité, par exemple face aux phénomènes naturels ou aux représentations culturelles de l'absolu, et par son rapport de proximité et de tendresse avec les éléments de son milieu, par exemple les plantes, les oiseaux, la terre, et avec l'autre sujet. Rapport exempt de maîtrise, de possession, rapport davantage de sympathie que d'empathie dans la mesure où il s'agit davantage de la possibilité à partager une expérience que de la prétention à savoir tout de l'autre et de ce qu'il sait ou ressent.

Reste néanmoins, malgré cette relativité du sujet, ou plutôt grâce à elle, l'affirmation existentielle : le sujet est. La parole poétique, dès lors, n'est pas seulement le lieu où le sujet est mis en procès, est expérimenté dans ses diverses dimensions, c'est aussi le lieu de son succès, quand bien même ce succès appelle à redéfinir la place du sujet dans son environnement, comme c'est dans ce premier recueil le cas. Appauvri, relativisé dans sa dimension autocentrée, le sujet est enrichi, vivifié, par sa relation à l'altérité, celle d'un autre sujet ou celle de son milieu. Il est, en tout cas, permis de dire « je » sans uniquement dire la perte, l'échec ou le malaise existentiel – ce qui n'allait pas nécessairement de soi dans les grands courants littéraires de l'époque.

Ainsi, il s'agit bien d'une formule préliminaire de la poétique. Concrètement, dans la “manière”, on peut noter certaines tendances: l'usage du vers libre, d'abord, comme moyen privilégié de créer des effets de rupture dans le rythme, permettant d'une part de syncoper la parole et d'autre part de faire saillir des éléments, syntagmes ou chaînes syntagmatiques, au-delà de la linéarité de l'élocution. La structure parfois elliptique de l'énonciation, notamment dans le statut du sujet, permet elle aussi une grande souplesse dans le propos et le registre. De même, le choix du vocabulaire, par la mise en tension constante entre des substantifs très spécifiques, comme des noms d'objets, de plantes, et des représentations parfois imagées ou cryptées de vastes phénomènes naturels, climatiques ou géologiques par exemple, ou de notions métaphysiques ou culturelles, permet de jouer constamment sur les registres et d'exprimer l'expérience poétique en variant sans cesse les points de

vue et les angles interprétatifs. Enfin, le rôle de l'image est primordial : tantôt écran, tantôt médiatrice, l'image permet d'exprimer aussi bien les culminations de l'expérience existentielle sans avoir recours à la spécification du concept, que d'en relativiser la portée universelle.

Au niveau de l'herméneutique de la poétique, on remarque une confiance certaine dans le recours au langage. La parole poétique peut effectivement, dans ce recueil, prendre en charge les différentes dimensions de l'expérience existentielle, y compris les ruptures, et jusqu'aux contradictions. En évitant le caractère démonstratif d'un discours, en laissant leur place aux inaboutissements, aux échecs dans la relation, cette première "manière" de Lorand Gaspar est celle d'une parole flexible, formellement libre, qui conserve au *logos* sa pertinence comme moyen privilégié de structurer, ou du moins de prendre en charge l'expérience humaine. Si le questionnement de l'efficace du langage est plus pressante dans *Gisements* et connaît à la fois sa culmination et une forme de résolution dans *Sol absolu*, ce premier recueil témoigne déjà de l'importance de la réflexion sur le langage, comme moyen d'expression de l'expérience, mais aussi comme lui-même lieu d'expérience.

Ainsi, dans la perspective existentielle qui est la nôtre, ce premier recueil représente à la fois une définition du sujet, comme étant, mais aussi comme se structurant déjà dans l'autre, d'une façon phénoménologique relativement classique, et une affirmation épistémologique, la confiance dans le langage et donc dans la validité de l'expérience qui le motive. Le rôle de l'environnement et de l'autre sujet, dans cette première configuration, sans être marginal, est à ce titre surtout de l'ordre du moyen : par l'autre, et par le milieu, le sujet locuteur peut devenir, changer, et accéder à l'affirmation de son existence. Le rôle de l'altérité, bien que décisif, n'est peut-être pas encore complètement au cœur de l'écriture, en tant que but. La relation, dans ce premier recueil, est sans doute d'abord relation du sujet à lui-même, et du sujet au langage par lequel il advient, même si les altérités sont des médiatrices indispensables et valorisées. En cela, dans *Le Quatrième état de la matière* se constitue, en quelque sorte, le socle ontologique à partir duquel élargir le champ d'expérience que constitue la poésie.

2) *Gisements*, la pensée à l'épreuve de la poésie.

Le deuxième recueil de Lorand Gaspar, *Gisements*, peut globalement être lu dans une perspective comparable à celle qui a été la nôtre pour *Le Quatrième état de la matière*, les questions entourant les thèmes du soi, du langage, d'une possible ontologie, y occupant une place prépondérante – d'ailleurs souvent plus explicitement que dans le précédent recueil. Cependant, la façon d'aborder ces questions est radicalement différente, en particulier dans le style : les poèmes sont parfois plus démonstratifs, et liés à des références philosophiques et littéraires plus facilement repérables, notamment grâce à une série d'exergues. Les références au contexte d'écriture y sont, quant à elles, toujours relativement discrètes. Avant d'analyser certains aspects de cette œuvre, quelques éléments contextuels peuvent néanmoins être rappelés.

La publication de ce recueil intervint en 1968, soit peu après les événements de la guerre des Six Jours, qui affectèrent personnellement l'auteur – sa maison ayant été pillée alors qu'il opérait à l'hôpital de Sheikh Jarrah, littéralement situé au milieu d'un combat entre forces israéliennes et jordaniennes³⁵. Si le départ de Lorand Gaspar pour la Tunisie en 1970 est une conséquence indirecte du conflit, celui-ci a eu naturellement nombre d'autres effets alors plus immédiats, notamment la modification des frontières, qui peut apporter quelques éléments dans le cadre de notre réflexion.

En effet, avec l'inclusion *de facto* de la Cisjordanie dans le territoire israélien, l'arrière-plan géographique de l'œuvre change considérablement. L'espace d'écriture, en résidence comme en voyage, s'inverse : quand de 1954 à 1967 le poète pouvait voyager sans autres interruptions que topologiques de Jérusalem-Est aux déserts de l'Est et du Sud jordaniens, la frontière nouvelle s'arrête au Jourdain, devenu zone militaire – ce qu'il est toujours. De même, quand, résident à Sheikh Jarrah, le poète n'avait accès qu'à la partie de Jérusalem annexée par la Jordanie, à partir de 1967 l'occupation de la Vieille ville et de Jérusalem-Est par Israël l'inclut dans un territoire qui va jusqu'à la Méditerranée et les confins du Sinaï. L'espace auparavant ouvert à l'est est donc désormais fermé, quand l'ouest s'ouvre jusqu'à la mer, l'espace hellénique et, au-delà, tout le monde occidental.

Dans une perspective historique, on pourrait considérer que *Sol absolu* est rétrospectivement le poème des déserts du Proche-Orient d'avant 1967, espace quasi-continu dans lequel les frontières, à l'est, sont relativement poreuses ; pourrait-on alors tenir *Gisements* pour son pendant orienté vers l'Europe ? Par les références à la philosophie grecque antique, à certains textes bibliques et à la pensée européenne, *Gisements* peut sembler mettre en scène un continuum culturel méditerranéen vers l'Occident³⁶. La forme des poèmes, parfois rigoureusement logiques, d'autres fois aphoristique, tendrait à

³⁵ Voir dans le chapitre « Guerre des Six Jours », dans : Lorand Gaspar, *Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 113-122.

³⁶ Même si à l'occasion il les dépasse, avec par exemple une citation de Lao-tseu. Voir : Lorand Gaspar, *Gisements*. Flammarion, 1968, 121 pages, p. 27. Par ailleurs, nous précisons que nous écrivons « Lao-tseu » selon une graphie traditionnelle – nous utilisons rarement le système *pinyin* mis au point par la République populaire de Chine, normalement en vigueur, parce qu'il est malaisé d'usage, et parfois franchement obscur pour les non-spécialistes (en *pinyin*, Lao-tseu devient ainsi « Lǎozǐ »).

confirmer cette approche. L'idée aurait de quoi séduire, mais il faut certes observer qu'il s'agit davantage d'une représentation plutôt que d'analyse, finalement peu pertinente à la lecture. Il n'est pas inutile, néanmoins, d'avoir à l'esprit ces quelques indications contextuelles, pour elles-mêmes et pour les pièges qu'elles peuvent tendre au commentateur.

Enfin, pour clore les considérations liminaires, s'il est vrai que *Gisements* semble moins directement lié au contexte d'écriture, cela est probablement dû davantage au propos du recueil qu'aux conditions immédiates de sa création. La place de *Gisements* dans l'économie de l'œuvre en général est en effet particulière : plus centrée sur le questionnement personnel, philosophique et linguistique notamment, on peut considérer le recueil en partie comme une tentative de poésie métaphysique, plus conceptuelle que le recueil précédent, et qui n'a plus eu de pareil avant les plus récentes expérimentations, dans *Derrière le dos de Dieu*.

a. La valeur démonstrative de la poésie.

Comme *Le Quatrième état de la matière*, *Gisements* est découpé en séquences, chacune ayant un titre. La lecture de ces titres peut ici aussi informer en partie la démarche poétique, de façon à priori très différente. En effet, là où les titres de séquences du *Quatrième état de la matière* pouvaient indiquer la construction d'une chaîne signifiante à portée herméneutique, ceux de *Gisements* esquissent un parcours géologique qui, s'il n'est certes pas exempt d'une valeur explicative, est moins directement propice à l'interprétation. Il convient néanmoins de s'y arrêter dans un premier temps, ne serait-ce que pour avoir une première approche de la spécificité du recueil.

Les cinq titres des séquences sont, successivement : « Gisements », « Expansions », « Pléistocène », « Escarpement » et « Érosions ».

Le parcours esquissé par ces titres est à la fois géologique et temporel. Les fonds originels, les « gisements », constituent des réservoirs de matière, roche, minéral, fossiles. À ce titre, ils sont soumis aux pressions des mouvements géologiques, ainsi, alors même qu'ils constituent la matière ensevelie et donc préservée en l'état d'origine, ils supposent nécessairement un mouvement, une « expansion ». Ce stade d'expansion, on peut le qualifier de moment de compensation de la pression des mouvements géologiques : la pression verticale, celle, par exemple, du magma, se compensant par une expansion horizontale, en surface. C'est donc le moment où les « gisements » arrivent en surface, commencent à occuper l'espace où la vie est possible. Le « Pléistocène » semble aller dans ce sens. Le terme est plus spécifique que les précédents : il désigne une ère géologique s'étendant d'environ deux millions et demie d'années à une douzaine de milliers d'années avant nos jours. Durant cette ère, les continents prennent à peu près leur visage actuel, et, sous l'effet de glaciations successives, la faune et la flore prennent elles aussi un aspect proche de celui qui est le leur à présent. C'est donc une ère de stabilisation, qui définit peu ou prou les conditions dans lesquelles l'homme s'est développé : en effet, le Pléistocène prend fin avec le début de l'ère actuelle, l'Holocène, à partir du moment où l'homme entre dans la période mésolithique, qui le voit

abandonner peu à peu la vie de chasseur-cueilleur nomade pour celle de l'agriculteur sédentaire. Ère de stabilisation, le Pléistocène est donc à son tour une ère de préparation : mettant en place les conditions propices au développement humain, il suppose la mise en mouvement de celui-ci. Les deux titres suivant continuent le phénomène esquissé, tout en revenant à une forme d'imprécision qui les détache de la perspective historique suggérée par le « Pléistocène ». En effet, ils semblent indiquer la continuation du mouvement géologique proposé par les deux premiers titres : ainsi, « Escarpement » semble rejoindre le mouvement de croissance géologique, en signifiant la continuation de la poussée et la friction des plaques tectoniques (par ailleurs limite des « expansions ») qui président à la formation des reliefs terrestres tels que globalement nous les connaissons. Dans cette perspective, le dernier titre, « Érosions », fait figure de conclusion : tout étant formé, il n'est plus maintenant qu'à subir les effets du climat et du temps.

Évidemment, les possibilités d'interprétation, surtout dans une perspective existentielle, sont limitées, et peut-être trop faciles. En effet, si on simplifie le parcours dessiné par les titres, en le vidant de sa dimension strictement géologique, on distingue alors un phénomène, de l'origine à la croissance, puis à la maturité, enfin au déclin. L'interprétation par analogie peut dès lors concerner aussi bien l'histoire, que l'existence humaine, physiquement, psychologiquement, et du point de vue des capacités cognitives. Ainsi esquissées, ces possibilités d'interprétation n'ont qu'un intérêt limité. Cela dit, elles ont le mérite de rappeler, par ce jeu d'analogies, la correspondance que le poète a systématiquement soulignée entre les phénomènes généralement conçus comme propres à l'homme et ceux qui président à son environnement.

Dans nombre de textes, des relations sont ainsi proposées, autour d'un axe allant du paysage, de sa géologie, à l'esprit humain, notamment en passant par la musique³⁷. Qu'elles procèdent d'une intuition fondamentale du poète ne fait pas de doute. Il s'agit, dans un second temps, d'un choix esthétique, celui d'une forme d'harmonie, d'une beauté intime en tout comprise. Il s'agit enfin d'un choix métaphysique : si harmonie il y a, elle ne réduit pourtant pas les éléments qui la composent à une unité intellectuelle et *a fortiori* doctrinale. Ainsi, cette identité de phénomènes dans des éléments multiples invite-t-elle à penser à la fois la question de l'existence, l'homme participant de son environnement, et ne fonctionnant pas autrement que lui, devant nécessairement envisager son devenir dans une perspective existentielle, autour des questions de présence et d'immanence, et la question d'un schéma anthropologique s'élaborant dans l'ensemble de l'œuvre de Lorand Gaspar, et dont nous avons ici un état.

Cette problématique, sinon d'une possible identité, du moins de proximité entre les phénomènes existentiels et géologiques, entre devenir humain et devenir de la terre, ne résume pas l'ensemble du recueil. En effet, si l'ancrage contextuel est difficile à établir, la dimension culturelle du recueil,

³⁷ Mentionnons à titre d'exemple le récit de l'arrivée en avion au-dessus de la vallée du Jourdain en 1954, première vision du désert perçue par le poète, comme une épiphanie où vocabulaire du corps, de la géologie et de la musique se mêlent. On peut trouver deux versions de ce récit, dans les *Carnets de Jérusalem* (p. 64 et suiv.) et dans l'« Essai d'autobiographie » de l'édition de 1982 de *Sol absolu* (*Sol absolu et autres poèmes, op. cit.*, p. 14 et suiv.).

notamment par le jeu des citations en exergue des séquences, contribue à élargir l'interprétation en croisant les réseaux sémantiques. Ainsi, les relations entre ces références culturelles et la perspective d'un faisceau de phénomènes, de l'expérience humaine aux temps et aux mouvements de la terre, permettent-elles d'aborder l'œuvre de façon plus complète, et il faut, au seuil de la lecture, en garder la possibilité à l'esprit.

La question de l'origine, par exemple, supposée par le titre du recueil et de la première séquence de celui-ci, « Gisements », est actualisée tout au long de l'œuvre.

L'homme est perdu
Tu disais cela avec la pesanteur des fins de nuits
et de petits rires brodés de fumée.
Tout d'un coup les lampes se sont mises à pâlir
et les vitres déshabillées
devinrent parois d'aquarium.

Fluidité prune et aubergine
avec tant d'hésitations derrière les brumes
comme s'il y avait quelqu'un derrière tout cela qui s'obstinait à voir
clair

puis brusquement il voit
tout est déjà dur, émaillé et cuit
« tiens, tu es là »
et ma voix me fait rire bêtement
elle remue des poissons fossiles au soleil
après trente mille ans de doux chez soi
il faut partir vers la capitale du jour
être vu et s'endormir debout
émaillé et cuit
dans le ventre gonflé
d'huiles odorantes et de bruits.³⁸

Dans ce poème, dernier de la première séquence du recueil, se manifestent trois tensions importantes : l'actualisation de la présence au monde, la relation au temps, le rapport à la lumière. Toutes trois s'articulent dans un développement du poème que l'on pourrait qualifier de "fugue" dans la composition des voix, dans la perspective d'une réflexion sur la notion d'origine. Les trois strophes du poème peuvent ainsi être signes à la fois de la progression de la réflexion et de la succession des voix.

La première strophe met en scène un dialogue, entre deux locuteurs difficiles à identifier, encore que les marqueurs d'intimité puissent suggérer un dialogue entre proches, amants ou amis³⁹, sans exclure un dialogue intérieur.

³⁸ *Gisements, op. cit.*, page 23.

³⁹ On peut ainsi remarquer l'usage de la deuxième personne du singulier, mais aussi la « pesanteur » qui suggère la fatigue du corps, et le moment, « fin de nuit », que l'on peut associer, dans une représentation stéréotypée, à l'intimité des amants ou à la fin d'une nuit de discussion entre amis proches. Dans le même ordre d'idée, la « fumée » peut évoquer une nuit de débat passionné dans une chambre close, ou encore renvoyer au cliché de la "dernière cigarette".

Ce dialogue est mis d'emblée sous le signe d'une conclusion : « l'homme est perdu ». Fin d'un débat qu'on peut imaginer celui de toute la nuit, cette conclusion est évidemment pessimiste, avec une certaine complaisance (« de petits rires »), qui semble l'invalider au moins dans sa dimension définitive. L'arrivée de la lumière bouleverse la quiétude de ce pessimisme confortable : les « vitres », « déshabillées » des ombres de la nuit, retrouvent leur transparence et inversent la polarité du discours, la parole d'intimité est réorientée vers l'extérieur, dans une position d'observation, comme le savant ou le visiteur, protégé par les parois de verre d'un aquarium, peut plonger son regard dans un monde qui ne lui appartient pas.

La deuxième strophe semble renforcer ce changement d'orientation, qui est aussi une transition vers un registre plus descriptif : les signes exprimant le sujet locuteur s'estompent, alors que l'accent est mis sur le spectacle du lever du jour et le questionnement qu'il soulève. Il est, nous semble-t-il, significatif que le vocabulaire lié à la lumière s'élargisse à la couleur : dans la première strophe, la pénombre de l'intérieur, protecteur et satisfait, s'oppose à la clarté neuve du dehors. L'opposition disparaît dans la deuxième strophe : ce « dehors » qui met en péril la conclusion de la discussion, n'est pas une lumière verticale, blanche, pas une « connaissance », mais une substance. Les adjectifs de couleur suggèrent en effet non seulement des teintes pleines, chaudes, mais des fruits, de la chair. De cette substance colorée, savoureuse, mais aussi mouvementée, « fluide », parce qu'elle se manifeste dans les « brumes » et leurs « hésitations », procède l'interrogation qui est en même temps une hypothèse : « comme s'il y avait quelqu'un derrière tout cela qui s'obstinait à voir clair ». De l'autre côté des brumes, de l'horizon, « quelqu'un », peut-être, « voit clair » : au-delà du monde tel que nous le percevons, peut-être y a-t-il un sujet qui sait. L'expression « derrière tout cela » peut suggérer deux lectures : le lieu, au-delà de la ligne d'horizon, d'où vient le jour, et la causalité. Cela invite de toute évidence à poser la question d'un dieu personnel. L'on retrouve ici une des interrogations du *Quatrième état de la matière* : la lumière du jour naissant suggère l'omniscience d'un dieu, et peut-être le manifeste, la « fluidité prune et aubergine » de l'horizon pouvant jouer le rôle d'une iconostase, expression dans la lumière colorée à la fois de la connaissance et de la substance du dieu. Les deux interprétations possibles de l'obstination de ce « quelqu'un » à « voir clair » favorisent néanmoins la transition vers la dernière strophe, qui semble écarter cette hypothèse. En effet, l'obstination peut être la lutte pour la continuation, ce qui inciterait à concevoir ce sujet comme une instance maintenant sa connaissance malgré les erreurs de jugement des hommes, mais elle peut aussi être la persistance dans un projet. Le premier vers de la troisième strophe confirme cette lecture : « puis brusquement il voit ».

La « brusquerie » de cette accession à la vision invite à assimiler ce sujet, ce « quelqu'un derrière tout cela », au soleil, franchissant la ligne d'horizon. Cela peut d'ailleurs suggérer un retour de l'ancrage contextuel, les levers de soleil en Judée, du fait du passage du soleil au-dessus de la crête du plateau transjordanien, pouvant dégager l'impression d'un basculement soudain de la pénombre confuse qui précède l'aube à la pleine lumière. De même, ce que ce sujet voit : « tout est déjà dur, émaillé et cuit ». Si le soleil levant est cet « œil »

accédant à la vision en franchissant l'horizon, le fait est que la première chose qu'il voit en franchissant la crête transjordanienne, c'est le désert de Judée, la végétation et la densité d'habitation humaine, à l'époque de la rédaction du recueil, commençant au-delà de la ligne culminante des collines qui entourent Jérusalem vue de l'est – à l'exception notable du fond de la vallée du Jourdain. Le troisième vers, présenté entre guillemets, déplace à nouveau la parole vers un locuteur personnel, qui remarquerait l'arrivée du soleil :

« tiens, tu es là »
et ma voix me fait rire bêtement⁴⁰

Il y a bien, dans ce poème, retour du thème cher au *Quatrième état*, de la méditation sur la lumière, de sa relation à la connaissance. Mais quoi qu'il en soit de ce rôle de la lumière dans cette accession à la vision, la reconnaissance du locuteur intervient sous la forme de l'énoncé d'une présence : être là. La reconnaissance peut cela dit être attribuée à plusieurs figures : celle de cette altérité qui vient avec la vision, peut-être le soleil, peut-être un dieu qu'il manifesterait, celle du locuteur poétique, qui, parlant, reconnaît sa propre voix, et en rit, ou celle d'une autre personne, que la lumière rend à nouveau directement perceptible. L'adverbe « bêtement » ne semble pas péjoratif : il implique l'absence de réflexion, et donc la primauté de la sensation, autant qu'une forme de joie innocente.

C'est l'ultime alternance entre les niveaux de locution, les voix, qui confirme l'analogie de la fugue : le locuteur personnel du début du poème revient, après la voix plus distanciée de la deuxième strophe, mais transformé par l'intervention de cette dernière. C'est en outre bien de voix qu'il s'agit dans cette dernière partie du poème : c'est « ma voix » qui agit, c'est elle qui « remue des poissons fossiles », les sort de leur sommeil, leur « doux chez soi » et les pousse de ce fait au départ « vers la capitale du jour ». Il s'agit bien, aussi, d'exhumer des gisements : les fossiles sont mis en mouvement, ils doivent s'orienter vers l'expansion, puisqu'ils ne peuvent rester au lieu de l'origine, le « doux chez soi », ce qui suggère aussi une naissance d'homme. Ce départ marque d'ailleurs l'identification de la voix personnelle à cette matière d'abord inerte qu'elle pousse au mouvement. L'injonction « il faut » réunissant par sa neutralité le sujet locuteur et l'objet qui lui est soumis, le « je » et les « poissons fossiles » : le gisement est tant chez l'un que les autres, et mettre les autres en mouvement c'est se mettre en mouvement soi-même.

Le choix des « poissons » pour exprimer le fossile, le gisement au profond de la terre que vient mouvoir la voix du poème, est un autre indice du parcours existentiel décrit par ce poème. La venue du jour inversait la polarité du regard, et donc de la parole poétique qui l'exprime, des certitudes limitées de l'intimité aux découvertes à venir de l'extérieur, par les « vitre » devenues « parois d'aquarium ». La résurgence de cette image, aquatique, va dans le sens d'un mouvement en tout présent, à l'état de gisement, donc de potentialité originelle, mais aussi de nécessaire expansion, d'expression. Une lecture symbolique pourrait faire des « poissons fossiles » les symboles de la fluidité

⁴⁰ *Loc. cit.*

intrinsèque à toute vie, de la nécessité, pour la matière, d'exprimer son mouvement et son appartenance à une communion universelle, non dans l'unité de la substance, mais dans l'identité du mouvement nécessaire à sa continuité, loi qui serait intrinsèque à l'ordre de la matière dans son ensemble. Allant vers l'extérieur, le regard du sujet poétique rejoint l'intime de la terre qui est son intime, comme invite à le penser la réunion des voix dans l'injonction du départ, et, s'exprimant par la parole sous l'effet de la lumière, accède à la double reconnaissance de l'existence du monde comme extériorité et de sa propre présence à ce monde, qui débouche nécessairement sur la mise en mouvement, ultime sortie du sujet dans son devenir qui semble toucher à son accomplissement.

Quoi qu'il en soit de cette lecture quelque peu symbolique, il y a bien un mouvement d'entrecroisement des voix, dans le poème, certaines liées au sujet locuteur, d'autres déplacées, par le registre, vers une expression plus neutre, plus générale, de l'environnement du sujet. La joie de reconnaître l'autre et d'ainsi se reconnaître, aboutit, comme nous l'avons mentionné, à une identité de mouvement, de phénomène : « partir vers la capitale du jour ». L'aboutissement de ce départ se trouve donc dans la pleine lumière, où « il faut » :

être vu et s'endormir debout
émaillé et cuit
dans le ventre gonflé
d'huiles odorantes et de bruits.⁴¹

L'arrivée semble ici ambivalente. Certes, le sujet, ou les sujets, sont « vus » : ils existent. Le locuteur, ses compagnons, « poissons fossiles » signifiant peut-être la matière et son énergie, sa dynamique, sont affirmés présents dans le « jour » : *ergo sunt* – l'affirmation existentielle dérivant, une nouvelle fois, non d'une déduction interne à la manière de Descartes, mais d'une confrontation à la clarté du monde extérieur. Cela dit, cet acquis, métaphysique, ontologique peut-être, est contrebalancé par le sommeil qui lui succède, pire, ce sommeil semble se faire dans un four, puis dans un estomac.

Sommeil « debout » que celui du sujet arrivé non à son auto-affirmation mais à sa reconnaissance par le monde, l'altérité d'un univers dont il ne se savait pas aussi pleinement partie. Pose victorieuse jusque dans l'extinction : l'être se stabilise, se fige, dans sa réussite. Dès lors, le gain métaphysique du parcours existentiel du poème est remis en question. La trajectoire de l'intime à l'extérieur, de la voix du soi à la voix de l'autre, puis à la réunion des voix et à la réduction de la tension entre sujet personnel, intime, et extériorité du monde, s'achève dans l'ambivalence de ce succès qui met fin au mouvement essentiel du vivant. Plus encore, il s'achève dans le fourneau d'un ventre, le monde prend figure de monstre dévorateur, « gonflé » des « huiles odorantes » qui peuvent être celles de l'embaumement, et de « bruits » qui détruisent peut-être par leur cacophonie, la logique du discours poétique et de l'interprétation existentielle. Est-ce alors un poème d'échec ? Pas nécessairement.

⁴¹ *Loc. cit.*

Si le choix du vocabulaire, « émaillé et cuit » peut suggérer une matière minérale, en particulier une poterie, et donc la cristallisation du sujet, par la cuisson, dans une forme définitive, dénuée d'évolution future, l'image du ventre peut en revanche inviter à lire cette cuisson comme celle, par exemple, d'une viande ou d'un pain. Les « huiles odorantes » peuvent alors être celles qui accompagnent le repas et enrichissent sa saveur – et l'on peut penser à certaines huiles qui accompagnent parfois les plats palestiniens, huile pimentée ou parfumée au thym –, les « bruits », ceux du corps qui absorbe et transforme son aliment. Le monde, alors, “mange” le sujet qui en lui s'affirme *étant* : celui, homme, sujet locuteur, particule de matière, qui aboutit à l'affirmation de sa présence, de son existence, est absorbé et transformé par le monde. Soumis à transformation, il est invité à rencontrer davantage d'altérité, et à se laisser changer par elle : l'aliment est multiplié par le corps, il y a certes du rebut, mais surtout un surcroît de vie.

Cette interprétation du texte s'oriente nettement vers une réflexion métaphysique : cela n'est pas sans danger. Néanmoins, le recueil dans son ensemble y invite, suite de poèmes ancrés tant dans la sensation que dans le discours, parfois étayée de citations littéraires ou philosophiques. Ce qu'il pourrait y avoir de conceptuel est dès lors à relativiser : le poème n'est pas le lieu de la spéculation, mais de l'expérimentation. Écho de sensations et d'idées personnelles, le poème réactive et transforme, prolonge et renouvelle l'expérience. Cet aspect est important : il ancre dans la poétique de Lorand Gaspar l'affirmation du geste poétique comme à la fois acte ontologique efficace, permettant l'affirmation du sujet, mais induit aussi une forme de perte de contrôle, sur l'idée comme sur le sujet, l'action du langage différencié, projeté hors de soi, comme l'est celui du poème, impliquant l'ouverture d'un mode linguistique où les pôles d'identité et d'altérité sont sans cesse remis en cause – ne serait-ce que dans le jeu d'articulation des niveaux d'énonciation.

b. L'intertextualité, confirmation et transformation de l'expérience.

L'idée d'une poésie qui ouvre un mode de langage distinct des modes conventionnels de communication, mode d'altération du sujet locuteur dans sa participation à une dynamique propre, à la fois “exo-référentielle” dans son rapport à l'expérience qui la motive et “autoréférentielle” dans son application à continuer une expérience propre impliquée par l'unicité de sa formulation verbale, est donc essentiellement l'idée d'une modulation du rapport à l'altérité. Altérité du sujet écrivant dans son rapport au sujet locuteur, altérité du monde que l'on représente, et, éventuellement, du sens que l'on rencontre dans la représentation, cet aspect de la poétique pourrait sembler quelque peu paradoxal.

En effet, comme nous l'avons vu, la poésie de Lorand Gaspar en général, et particulièrement le poème de *Gisements* que nous avons lu plus haut, dessine régulièrement des parcours ontologiques, ou, pour ne pas parler d'être, des parcours du sujet. Pourtant, ces parcours, initiations, structurations, évolutions du sujet, ont pour socle linguistique des formulations poétiques où l'altération des registres d'énonciation, tout comme l'intrication de différents

locuteurs, que l'on peut qualifier plus simplement de “voix”, sont essentiels dans la structure de l'acte poétique. On pourrait résumer ce procès comme le “devenir de l'un dans et par le multiple”. Cela serait incomplet : il ne s'agit pas seulement du parcours classique d'un sujet qui, par la confrontation à la réalité du monde dans sa diversité, se construit davantage, dans un mouvement bien connu des poèmes et des romans d'initiation et d'éducation. De fait, cette multiplicité des expériences, référentielles ou internes à l'expérience d'écriture, n'est pas seulement le repoussoir qui conduit le sujet à se structurer, mais participe du sujet même, dans une forme de brouillage des limites entre le *soi* et l'*autre*, à tous les niveaux du poème. Brouillage fécond : par cette transgression des pôles identitaires, le poème trouve sa voie, celle d'une conjonction de tensions multiples, organisés momentanément dans l'acte existentiel de la parole poétique.

Ces quelques éléments de réflexion peuvent sembler bien abstraits. Ils sont néanmoins, nous semble-t-il, au cœur même de toute la poétique de Lorand Gaspar, et prennent dans *Gisements* une épaisseur particulière : dans l'importance extraordinaire de la dimension conceptuelle du recueil s'ordonne un parti poétique déterminant pour la suite de l'œuvre. Un des aspects de ce parti est celui des différents rapports aux altérités, et, en celui-là, du rapport à d'autres œuvres, à d'autres textes.

On sait l'importance de l'intertextualité dans des œuvres majeures de Lorand Gaspar, en premier lieu *Sol absolu* et *Égée* suivi de *Judée*. *Gisements* est le premier recueil à manifester explicitement le rapport intertextuel dans l'acte poétique, par le jeu des citations placées en exergue de chaque partie. Sans encore faire participer pleinement les autres textes aux poèmes, cet appareil de citations ouvre une nouvelle dimension dans le travail polyphonique de l'œuvre.

Ainsi, pour revenir au poème que nous avons lu plus haut, la question du rapport à la lumière peut se trouver informée par l'exergue de la première partie du recueil. Il s'agit d'un fragment d'une pièce perdue de Sophocle, connu grâce à l'usage qu'en fait Strabon au début du troisième chapitre du septième livre de sa *Géographie*, consacré à la Germanie méridionale. Le fragment de Sophocle, tel que présent dans *Gisements*, est le suivant :

Aux confins du monde ; aux sources de la nuit, là où le soleil
se déploie, antique jardin du soleil...⁴²

Le thème de la lumière s'y retrouve, celui, aussi de l'origine. Sans que ce fragment permette véritablement de préciser l'explication des poèmes de la séquence, il place néanmoins ceux-ci dans la perspective d'une réflexion sur la relation entre l'origine de la lumière et l'“ailleurs”. Ces « confins » insituables, où les contraires se rencontrent, puisque le soleil « se déploie » aux « sources de la nuit », semblent représenter un lieu de fréquentation de l'absolu : les « confins » ne sont pas seulement l'extrémité, mais aussi le voisinage, la frontière imprécise où l'on passe d'un domaine à un autre. Lieu de transition vers l'inconnu, au-delà du « monde », lieu de naissance de la lumière et de la

⁴² *Gisements, op. cit.*, p. 5.

nuît, lieu où s'ordonne le passage du temps, les rythmes du soleil, c'est ainsi le « jardin » d'une origine permanente, un Éden où le commencement chaque matin repris constitue donc à la fois une forme d'éternité dans la répétition et prend concrètement part à la vie de l'homme qui en fait quotidiennement l'expérience.

Cette sérénité cosmique apporte aux poèmes, notamment à celui que nous avons lu plus haut, la confirmation que le parcours existentiel n'est pas à percevoir de façon dramatique. En effet, comme nous l'avons vu, on peut interpréter la fin du poème aussi bien comme une cristallisation peut-être stérile que comme l'amorce d'un nouveau changement :

[...] il faut partir vers la capitale du jour
être vu et s'endormir debout
émaillé et cuit
dans le ventre gonflé
d'huiles odorantes et de bruits.⁴³

La citation de Sophocle invite à valoriser la seconde lecture, la plus optimiste. Le « jardin du soleil » étant à la fois lieu d'éternité et de mouvement permanent, la fin du parcours existentiel, si elle fixe le sujet dans un état d'aboutissement, implique alors aussi une suite à venir, un mouvement à reprendre.

Quant à la question soulevée par le vers : « comme s'il y avait quelqu'un derrière tout cela qui s'obstinait à y voir clair »⁴⁴, celle d'une conscience omnisciente, d'un dieu peut-être, l'usage de la citation de Sophocle apporte une information non négligeable.

En effet, le texte grec tel que le cite Strabon dans sa *Géographie* est un peu plus long que celui qu'utilise Lorand Gaspar, et surtout traduit un peu différemment. Le contexte de la citation, dans Strabon, est celui d'une interrogation sur la connaissance que les Anciens pouvaient avoir de la Germanie méridionale.

Toutes ces sources d'information sont à laisser de côté, car,
même si Sophocle tire un sujet de tragédie de l'aventure d'Orithye
qu'il nous montre enlevée par Borée et emmenée
Par-delà l'espace marin
Jusqu'au bout de la terre
Où sont les sources de la nuit
Et le ciel largement ouvert,
De Phoibos l'antique jardin,
c'est sans profit pour notre propos [...].⁴⁵

Le traitement de la citation dans *Gisements* dénote trois différences essentielles. La première est la disparition du contexte de la *Géographie*, qui situe le lieu en question au-delà du Pont, soit du côté du Danube inférieur, soit vers

⁴³ *Gisements*, op. cit., p. 23.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ Dans la *Géographie* de Strabon, livre VII, chapitre 3, paragraphe 1. Dans : Strabon, *Géographie – Tome IV (Livre VII)* (Raoul Balandier, trad., éd. scient.). Les Belles Lettres, 1989, 335 pages, p. 76 et 78.

le Caucase. La deuxième est l'effacement de la référence aux personnages de la mythologie grecque. Enfin, la troisième et sans doute la plus importante est la dépersonnalisation du soleil. Là où le traducteur a lu le nom du dieu Phébus⁴⁶, Lorand Gaspar, jouant sur la symbolique du mythe, ramène le dieu à l'astre.

La relation, dans le poème, entre le sujet locuteur et la lumière, ne peut donc être située dans la relation à un nom – un nom propre. C'est donc bien une analogie « comme si quelqu'un », et rien d'autre. Il n'y a pas d'ancrage dans l'Un, ni dans un lieu, ni dans un mythe, ni dans un dieu. La lumière est neutralisée : elle n'est rien d'autre qu'elle-même, phénomène qui marque le passage du temps, qui accompagne l'évolution de l'homme, mais qui ne représente nul salut, nulle connaissance.

Le rôle de la citation de Sophocle en exergue de la première séquence de *Gisements* est alors davantage de permettre une mise en balance, dans le recueil, de notions a priori opposées : un lieu d'origine, hors-temps, et le parcours existentiel, celui d'un sujet. Le lieu d'absolu est lieu d'utopie, et est donc posé au début du recueil comme un repoussoir, une image d'éternité qui renvoie le sujet à la précarité de sa condition, et donc à l'urgence du travail existentiel.

Réorienté vers l'existence, le phénomène, le problème ontologique se dissocie de la spéculation conceptuelle pour s'aborder dans sa manifestation. Or, dans le cadre d'un recueil de poésie, la manifestation est nécessairement langage, langage également pris comme objet de la représentation, en tant que réalité vive. Dès lors, le questionnement existentiel est aussi questionnement poétique. Sur cet aspect aussi, la mise en relation des citations et des poèmes n'est pas sans apporter des précisions importantes.

c. Le concours des références dans l'affirmation personnelle.

Une poésie de l'expérience, abandonnant le champ de notions trompeuses pour se concentrer sur l'existence comme phénomène, le devenir du sujet, est amenée nécessairement à repenser ses moyens. Un des poèmes les plus explicites à cet égard est le premier de la troisième séquence du recueil, « Pléistocène ».

Nous étions en train de construire un langage à couches multiples, caves, étages, escaliers, corridors réversibles et solidaires, une sorte de monstre votif où muscles, os, organes, désirs et raisons, avec leurs exigences les plus immédiates et celles invraisemblables seraient représentés avec la même acuité, les mêmes droits de persuasion. Présences exigeantes, ruineuses.

⁴⁶ C'était déjà le cas pour Amédée Tardieu, qui traduisait ainsi le passage en question : « Il y a bien encore ce fameux passage d'une des tragédies de Sophocle où l'on voit Orithye enlevée par Borée “de l'autre côté du Pont, à l'extrémité de la terre” et transportée là “aux sources mêmes de la nuit et au seuil des immenses plaines du ciel, antique jardin de Phébus.” Mais ce ne serait pas là non plus une autorité à faire valoir ici. » Dans : Strabon, *Géographie – Tome deuxième* (Amédée Tardieu, trad.). Librairie Hachette et C^{ie}, 1873, 555 pages, p. 12-13.

L'homme ce prolifique organe de langage, qu'il dise, tel un univers de sonorités conquérantes, qu'il dise en face du silence qui se dérobe, son être-là prodigieux, blessant et insupportable.
Et qu'importe si on se parle à soi-même seul ?
Que cette présence éclate ! On minera le reste. Quoi d'autre que cette musique de soi à soi parmi le péril imminent ?⁴⁷

Ce poème, l'un des plus explicitement conceptuels du recueil, est important à au moins deux titres. Ainsi, un premier niveau de lecture permet de définir les axes de base d'une anthropologie poétique, sans doute la première aussi clairement exposée de l'œuvre en général. Le second aspect important est la dimension intertextuelle, par la résonance de certaines citations d'exergue d'une part, par l'utilisation de notions métaphysiques de l'autre.

Avant d'entrer dans ces niveaux de lecture, il faut remarquer que si nous insistons sur la dimension conceptuelle, il n'en faut pas pour autant négliger la relation toujours réaffirmée à l'expérience. Poème nourri d'idées, comme nous allons le voir, il n'en est pas moins ancré dans l'existence comme phénomène fondé dans l'expérience, dont nous avons ici un moment. Moment de prise de conscience, peut-être des errements passés, de la vanité des tentatives de construction d'un système total par le langage, c'est aussi le moment de la résolution, la décision de vivre différemment la présence au monde. Ainsi, les notions que nous pourrions aborder devront toujours être lues dans cette perspective existentielle, expérimentation et application de notions dont la validité n'est pas évaluée que sur le seul plan intellectuel.

La première partie du poème s'attache à un parti passé, la construction d'un « langage » décrit comme une architecture. Langage total, à même de prendre en charge les différents aspects du phénomène existentiel : le corps, « muscles, os, organes », les sentiments et les pulsions, « désirs », et les idées, les systèmes intellectuels, « raisons ». Loin des anthropologies liées à des représentations culturelles affirmant tantôt la primauté de l'âme, du corps, de l'intellect, ce « langage » est appelé à prendre en charge également tous ces aspects. Parti apparemment impossible, tant cette diversité dans l'homme, si elle n'est pas hiérarchisée, forme un faisceau complexe : « Présences exigeantes, ruineuses ». Faire cohabiter dans l'édifice du langage ces éléments divers conduit à une architecture aberrante qui n'est dès lors plus un lieu, une demeure habitable où vivre pleinement, mais un « monstre votif ».

L'expression est importante : le monstre, redoutable ou simplement bizarre, représente l'impossibilité de l'équilibre entre les besoins du corps, de la raison, du désir. Mais il représente aussi l'unicité, la réalisation sans pareil d'un langage, d'un sujet qui, inassimilable à d'autres, doit prendre seul en charge son devenir. La dimension votive est également significative : elle peut indiquer la nécessité de ce parti d'exister malgré son impossibilité, presque son désespoir, dont on sait que sans pouvoir aboutir à la plénitude de l'être il doit être tenté, comme pour conjurer l'absurdité de la condition de l'homme, son irréalisation fondamentale. L'adjectif peut aussi indiquer que le « monstre » répond à un

⁴⁷ Lorand Gaspar, *Gisements*, *op. cit.*, p. 57.

vœu plus ancien, ce parti d'exister sur tous les plans avec une égale intensité. Aberrant, il n'en est pas moins présent même s'il porte en lui-même les germes de sa destruction, ou en tout cas de l'impossibilité de sa reproduction. Peut-être peut-on y voir une acceptation de la finitude inhérente à tout parti humain.

Dans cette perspective, que la volonté de construire un « langage » total soit vouée à la monstruosité n'est pas négatif. Le langage, ordre de la représentation mais aussi de la continuation, de l'approfondissement des expériences, se construit sur la tension entre les différents pôles de l'existence, la chair, le désir, la raison. Sa monstruosité n'est que l'expression de son unicité : un langage pour un sujet, monstre en ce qu'il se sait au moins en partie incommunicable et non reproductible. Dès lors, le monstre est peut-être nécessaire. Le passé, « Nous étions » n'indique pas forcément que le parti est abandonné : il est suspendu un instant pour ouvrir au « moment existentiel » représenté dans la deuxième partie du poème, qui le relativise et peut-être, ce faisant, le réalise. En outre, le sujet choisi, la première personne du pluriel, tout en pouvant indiquer la pluralité interne au sujet lancé dans la construction de son langage, invite aussi à lire ce parti comme commun à tous les hommes. Chacun, chaque sujet, doit construire son propre monstre, difficilement, en affrontant sans cesse les « exigences ruineuses » de ce qui le constitue. Cette nécessité commune aux vivants n'est pas sans rappeler la pensée d'Henri Michaux.

Qui cache son fou, meurt sans voix.⁴⁸

Le « fou », comme le « monstre », doit être assumé et construit par le sujet pour qu'il atteigne à sa réalisation, quand bien même imparfaite et précaire. Ce poème de *Gisements* ne marque donc pas l'abandon du parti de construire, de se construire, dans un langage unique, récapitulatif et vivificateur de la diversité du sujet.

La première partie du poème, qui décrit un parti existentiel, peut être entendue comme le contexte du moment qui est l'objet de la deuxième partie. Avant de passer à celle-ci, remarquons le jeu d'écho entre le poème et certaines citations utilisées dans le recueil. Deux d'entre elles nous semblent répondre plus particulièrement à l'ambivalence de ce poème. Ce sont celles qui sont placées en exergue de la séquence « Expansions ».

La première est un fragment du traité d'Héraclite d'Éphèse, *Sur l'univers*.

Les frontières de l'âme, tu ne saurais les atteindre aussi loin que, sur toutes les routes te conduisent tes pas : si profonde est la Parole qui les habite.⁴⁹

⁴⁸ Henri Michaux, *Face aux verrous*, 1954. Dans : Henri Michaux, *L'espace du dedans - pages choisies*. Gallimard, « Poésie », 1966, 378 pages, p. 338.

⁴⁹ *Gisements*, *op. cit.*, p. 27. Il s'agit du cinquantième fragment du traité d'Héraclite d'Éphèse, *Sur l'univers*, dans la traduction de Yves Battistini, voir : *Trois contemporains, Héraclite, Parménide, Empédocle* (Yves Battistini, trad., éd. scient.). Gallimard, collection « Les Essais », 1955, 203 pages, p. 31. Ce fragment est parfois numéroté différemment, dans la bibliothèque de référence de l'université de Harvard, la *Loeb classical library*, il porte le numéro soixante-et-onze.

Comme souvent avec les écrits d'Héraclite, il n'est pas facile d'interpréter ce passage, dont le contexte n'est pas bien connu – le traité du philosophe nous étant parvenu à l'état de fragments. Cela dit, le passage est relativement explicite : Héraclite semble répondre et énoncer une limite à la fameuse injonction du « connais-toi toi-même », ou au moins à une pensée de cet ordre. Cette limite est celle du « Logos ». Le choix de la traduction n'est pas ici sans intérêt. En effet, certains traducteurs, notamment dans l'école anglo-saxonne, traduisent cette occurrence du terme par « mesure ». Le professeur Jones, traducteur notamment d'Hippocrate et d'Héraclite pour la *Loeb classical library* de l'université de Harvard, donne pour ce fragment une traduction qui, ramenée au français, est alors très différente.

Les limites de l'âme tu ne pourrais les découvrir, quand bien même tu aurais parcouru tout le chemin : si profonde est sa mesure.⁵⁰

La traduction choisie par Lorand Gaspar, celle d'Yves Battistini, relève probablement d'une sélection parmi d'autres traductions possibles, et si c'est bien le cas, elle permet d'explicitement placer la parole au terme des possibilités d'introspection de l'homme. Cette parole est même gratifiée de la majuscule : écho peut-être chez le traducteur des rapprochements possibles entre le philosophe d'Éphèse et l'apôtre Jean. Faut-il dès lors voir, dans le recueil, une personnification de la parole, en elle-même être vivante et absolue chez l'évangéliste Jean ? Cela semble, dans la perspective de *Gisements*, improbable. Cette « Parole », âme de l'âme, absolu qui marque la fin de l'introspection possible et le commencement du mystère, marque néanmoins la limite intérieure, le début de l'altérité en soi. Dans la perspective du poème que nous sommes en train de lire, peut-être est-ce cette parole, expression de ce qui en soi échappe au contrôle, qu'il faut essayer sinon de maîtriser, du moins de rendre fréquentable, vivable, dans la « construction d'un langage » qui soit propre au sujet. Il faut inscrire le Logos, le signe rétif à toute forme de possession, dans le discours qui est au sujet la meilleure façon de comprendre son identité.

Au risque de pousser trop loin l'interprétation, remarquons aussi qu'un réseau de références se construit autour d'Héraclite. La traduction choisie par Lorand Gaspar invite la figure de l'évangéliste Jean, qui a, outre l'importance, en l'occurrence, du Logos, en commun avec Héraclite la ville d'Éphèse, où le dernier a vécu et le premier, selon la tradition, terminé ses jours. Mais aussi, Jean est l'apôtre de la « lumière qui lui dans les ténèbres » et que « les ténèbres n'ont pas saisie »⁵¹, quand Héraclite était appelé l'Obscur. Plus près de nous, un autre poète cher à Lorand Gaspar, Saint-John Perse, écrivait ce passage fameux de la deuxième partie de la « Strophe » d'*Amers*, « Du Maître d'astres et de navigation » :

⁵⁰ Nous traduisons : « The limits of the soul you could not discover though you journeyed the whole way, so deep a measure it has. » Dans : *Hippocrates volume IV - Heraclitus, On the universe*, (W. H. S. Jones, trad.). Cambridge (Mass., États-Unis), Londres (Angleterre) : Harvard University Press, 2005, 523 pages, p. 493. La première édition date de 1931.

⁵¹ Dans le fameux prologue de l'évangile de Jean, chapitre 1, verset 5 : « et la lumière luit dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont pas saisie. » (*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1595).

« – Toute choses dites dans le soir et dans l'adulation du soir.
 « Et toi qui sais, Songe incréé, et moi, créé, qui ne sais pas,
 que faisons-nous d'autre, sur ces bords, que disposer ensemble nos
 pièges pour la nuit ?
 « Et Celles qui baignent dans la nuit, au bout des îles à
 rotondes,
 « Leurs grandes urnes ceintes d'un bras nu, que font-elles
 d'autre, ô pieuses, que nous-mêmes ?... *Ils m'ont appelé l'Obscur et
 j'habitais l'éclat.* »⁵²

Il est possible que ce réseau de références n'existe qu'à cause des réflexes du commentateur, mais tout lâche qu'il puisse paraître, il ne nous semble pas improbable⁵³ : toutes les figures ici évoquées ont, à un moment ou à un autre et souvent sur le long terme, une importance significative dans l'œuvre de Lorand Gaspar⁵⁴. De plus, il semble qu'elles construisent une chaîne sémantique qui retrouve la fonction de la citation de Sophocle tout en la modulant.

En effet, le fragment de Sophocle semblait construire une image-repoussoir, appelant des notions, comme l'origine, la lumière, le dieu, qui rejettent le poème dans l'expérience. Le réseau de références autour de la figure d'Héraclite remplit en partie le même rôle : le philosophe-prophète, tout comme l'évangéliste Jean, construit des systèmes de représentation où le Logos, chargé d'une fonction divine, marque à la fois la limite de l'entendement humain et son ouverture à l'altérité d'un absolu, transcendant au moins pour Jean. En cela, ils nourrissent le désir d'une connaissance directe de vérités transcendantes, tout comme Saint-John Perse confère parfois à la poésie valeur de prophétie, ou d'approche efficace de la vérité. Ces représentations sont ici elles-aussi des repoussoirs, qui participent de la motivation du sujet à construire son propre « langage », « monstre » notamment en ce qu'il se refuse à intégrer les règles établies par ces systèmes de représentation. Cette fonction sera aussi régulièrement celle des références culturelles dans les recueils ultérieurs, en particulier des citations bibliques, même si elle n'est pas la seule. Mais elle ne s'arrête pas là.

⁵² Nous soulignons, dans : Saint-John Perse, *Œuvres complètes*. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, XLIV-1415 pages, p. 283.

⁵³ Nous admettons volontiers, à la suite de Tiphaine Samoyault interprétant les hypothèses de Michael Riffaterre, que la valeur objective d'une lecture attentive à l'intertextualité semble, au moins dans les faits, subordonnée à sa valeur interprétative, en tant que permettant éventuellement d'approcher le « sens profond » du texte lu – et ce malgré les réserves de Genette sur le rôle du lecteur. Cela dit, quoiqu'il n'est pas exclu que certaines références soient davantage de notre fait que de celui de l'auteur, au moins dans leur explicitation, et par ailleurs sans prétendre restituer un « sens profond » du poème, nos hypothèses reposent sur un constat élémentaire, qui est celui de l'immensité de la culture de Lorand Gaspar que nous tenons – et c'est bien davantage simple réalisme qu'humilité – comme infiniment plus étendue que la nôtre. Nous renvoyons à : Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Armand Colin, collection « 128 », 2010, 128 pages, p. 16. Nous lisons Genette dans une réédition à grand tirage : Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Éditions du Seuil, collection « Points - Essais », 1992, 576 pages, voir p. 18-19.

⁵⁴ Nous retrouverons par exemple la pensée présocratique et saint Jean, en particulier dans *Égée*, dans *Patmos*, et l'ont peut déceler une empreinte de Saint-John Perse dans *Sol absolu* mais aussi dans « Nuits », et jusque dans *Derrière le dos de Dieu*.

Repoussoirs, certes, dans leur tension à faire système, ces représentations n'en apportent pas moins des éléments de structure à l'essai de définition du parti existentiel décrit dans le poème. Nous avons vu, par exemple, que la « Parole » héraclitienne peut inviter à penser l'altérité en l'homme, le « soi au cœur du soi », qui d'une certaine façon fragilise le « langage » que le sujet est appelé à construire, mais qui aussi, l'ouvrant sur une inaliénable altérité interne, l'invite à se méfier de ses tensions à la totalité et par là-même le rejette dans l'altérité externe, l'expérience, le monde. De même, la distance prise avec une « Parole » de vérité, d'absolu, n'est sûrement pas étrangère au parti de construire un « langage à couches multiples », au plus près du phénomène observable de l'existence, en soi et autour de soi – parti de faire langage, c'est-à-dire de faire identité, de tout : « muscles, os, organes, désirs et raisons »⁵⁵.

En cela, ces représentations, à travers les réseaux intertextuels, constituent un imaginaire dans lequel puiser, tantôt pour réfuter, tantôt pour affirmer, avec la liberté fondamentale qui est celle de l'acte de poésie. En cela également, une première topique anthropologique, dont *Sol absolu* et *Égée* suivi de *Judée* seront les expressions poétiques les plus achevées et *Approche de la parole* l'approfondissement théorique.

Ainsi, la première partie du poème peut constituer un parti existentiel, selon les modalités exposées plus haut. La seconde partie approfondit ce parti en le transposant dans un moment de la conscience, et le met ainsi en scène et le discute.

L'homme ce prolifique organe de langage, qu'il dise, tel un univers de sonorités conquérantes, qu'il dise en face du silence qui se dérobe, son être-là prodigieux, blessant et insupportable.

Et qu'importe si on se parle à soi-même seul ?

Que cette présence éclate ! On minera le reste. Quoi d'autre que cette musique de soi à soi parmi le péril imminent ?⁵⁶

La tension à la totalité est toujours présente : si le sujet dans son humanité semble tout entier défini par sa capacité à faire langage, cette même capacité lui donne les dimensions d'un « univers ». Pourtant, cette totalité repose sur une apparente contradiction. En effet, le réseau référentiel que nous avons évoqué autour de la notion de Logos, garde sa fonction de repoussoir en s'explicitant : la « profonde Parole » qui, dans le fragment d'Héraclite, marque la limite du sujet, est retournée en « silence », nuit d'une parole incompréhensible qui signe la finitude humaine. L'impossibilité d'accéder à un sens, un absolu, se manifeste alors de façon dramatique dans le face-à-face avec ce « silence insupportable », et tout comme les images repoussoirs du soleil, chez Sophocle, et du Logos chez Héraclite, la limite de l'expérience du sujet, qui est tu en face de ces absolus inabordables, implique un retour à l'existence, au phénomène personnel – c'est-à-dire à l'expérience, au moins individuelle. C'est parce qu'elle est repoussoir que l'image est efficace : elle

⁵⁵ *Gisements, op. cit.*, p. 57.

⁵⁶ *Gisements, op. cit.*, p. 57.

pousse le sujet à s'affirmer présent et vivant, face au néant, face au sens impénétrable, il doit dire « son être-là prodigieux, blessant et insupportable ». Cette affirmation du soi, réaction à la confrontation stérile avec un absolu rétif à toute fréquentation, prend alors la forme d'une totalité, « un univers de sonorités conquérantes » : l'homme tout entier langage accède à une forme de plénitude ontologique dans la réalisation de son identité pourtant finie, « monstre » qui se passe de tout secours extérieur.

L'aspect dramatique de ce poème, la tonalité presque arrogante des affirmations du sujet face à un sort incompréhensible, confirme qu'il s'agit bien là d'un moment ontologique. C'est la prise de conscience du tragique existentiel, la fatalité du *dasein*, dans une perspective sombre et orgueilleuse qui n'est pas sans rappeler Heidegger, voire Sartre. Néanmoins, si ce poème marque bien un moment dramatique du parcours du sujet, moment paroxysmique où l'affirmation ontologique culmine dans une exaltation de la puissante solitude du soi (« Et qu'importe si l'on se parle à soi-même seul ? »), ce moment n'est pas appelé à durer.

En effet, l'affirmation de la présence, et donc de l'existence, doit « éclater » : expression du paroxysme qui est aussi expression d'une brisure. Si la question de l'altérité n'est que posée, elle termine le poème dans l'expression d'une inquiétude fondamentale qui marque son retour inéluctable :

[...] Quoi d'autre que cette musique de soi à soi parmi le péril imminent ?

L'ébauche d'anthropologie présente dans le poème, tentative de résumer tout l'homme dans sa capacité à faire langage, et à faire un langage qui lui soit propre comme individu, est alors relativisée. Si la capacité à être « monstre » n'est autre que la capacité à être soi, à être un sujet unique, l'homme est bien tout entier dans son langage. L'homme se crée en tant que système : son identité est la récapitulation organisée dans son langage unique de la diversité des registres où se déroule son existence, le corps, la pensée, le désir. Mais si cette identité s'exprime pleinement, dans ce poème en particulier, avec fracas, elle n'est capable de couvrir et d'évacuer le drame existentiel que momentanément. Au paroxysme doit succéder le calme, à l'exaltation du soi doit nécessairement succéder la rencontre de l'altérité, faut de quoi ils déboucheraient sur une aporie.

Le moment existentiel si dramatiquement mis en scène dans ce poème est donc celui qui prépare à la rencontre de l'autre, une cristallisation momentanée du sujet dans une plénitude impossible à tenir. Nous retrouvons ainsi un parcours déjà vu dans d'autres poèmes : l'affirmation du soi mène nécessairement à une remise en question, c'est-à-dire, en termes pratiques, à une relation.

d. L'acceptation de la finitude comme retour à la beauté de vivre.

Si *Gisements* met régulièrement en jeu les questions d'identité, et des dangers de la construction du sujet, sinon la douleur métaphysique de se savoir fini et incapable de prendre en charge ou, au moins, de percevoir pleinement

l'absolu, ce n'en est pas pour autant un recueil pessimiste où la parole poétique s'égarerait dans le labyrinthe du parcours ontologique, sans cesse à reprendre. L'aspect analytique de certains poèmes, en particulier de ceux auquel nous nous sommes intéressés jusqu'ici, ne doit pas faire oublier que la parole poétique est avant tout acte, et donc expérience.

Ainsi, à la séquence « Pléistocène » dont est extrait le poème que nous venons de lire, succède celle intitulée « Escarpement » qui semble manifester une stabilisation du double mouvement esquissé par les titres des séquences du recueil : genèse de la matière et devenir du sujet. Sans que le cheminement du recueil soit en permanence homogène, les retours, les ruptures, les remises en question y ayant leur place sans se réduire à un parcours dialectique, cette séquence d'« Escarpement », la quatrième, semble prendre acte des débats qui agitent le début du recueil, tout en manifestant une forme d'acceptation des limites de l'existence.

Le premier poème de la séquence réactive l'analogie entre la progression historique de la matière et celle du sujet, et, sans ignorer le drame ontologique, semble trouver un équilibre, une voie métaphysique et poétique permettant d'évoluer dans un monde parfois incompréhensible.

Au bout de tant de lumière ravies
Nos gestes d'air
au seuil des braises
la fuite de l'œil nous creuse dans les cendres
jardin des rives de l'âge tertiaire
(éternuements et tant de malices sous les paupières)
silex frais dans l'eau vive des visages
notre part de brise au fleuve des siècles

conquérants brefs du matin de vivre.⁵⁷

Une forme d'aboutissement s'exprime dans ce poème : au terme d'efforts presque prométhéens (« Au bout de tant de lumières ravies »), le sujet se représente vainqueur, ayant « conquis » un droit à exister, comme un butin (« notre part de brise au fleuve des siècles »). Cet aboutissement correspond bien à la chaîne temporelle esquissée par la suite des titres de séquences : « Pléistocène » suggérerait une ère de préparation, la mise en place des conditions environnementales propices au développement de l'homme. À ce titre, c'était aussi l'ère de la crise où se déploie la genèse, et donc, du point de vue du sujet poétique, du drame existentiel, préparatoire aux choix poétiques et métaphysiques à faire pour continuer son devenir. L'« Escarpement » devient dès lors un moment de stabilisation, mais pas d'immobilité : un mouvement est continué, pareil à l'inertie qui pousse les plaques tectoniques à poursuivre leur progression selon une logique, même accidentelle, définie par des événements géologiques infiniment plus anciens.

Du point de vue existentiel, le sujet poétique agit de la même façon : il prend son parti de l'absence de sens et se tourne vers l'existence possible. De ce point de vue, la tonalité prométhéenne du poème, dénotée par le

⁵⁷ *Gisements, op. cit.*, p. 75.

vocabulaire de la conquête, notamment de la conquête de la lumière, prend tout son sens : si l'aspect dramatique de la séquence « Pléistocène » est évacué, il n'en reste pas moins qu'il n'y aucune révélation, aucune altérité suprême qui donne à l'homme sa place dans le monde. L'espace où devenir, l'existence, est donc à prendre de vive force. Cet aspect du poème fait un écho remarquable à la citation placée en exergue de la séquence, qui est un montage des versets sept et douze du chapitre quatorze du livre d'Isaïe :

Toute la terre se repose, tranquille, criant de joie.
Comment es-tu tombé des cieux, Astre du matin, fils de l'Aurore ?⁵⁸

Ces versets sont extraits d'une prophétie d'Isaïe concernant le retour d'exil du peuple d'Israël et la chute du roi de Babylone. Cela dit, une fois encore la citation est décontextualisée, du fait notamment qu'elle est constituée d'un montage : le raccord de ces deux versets évacue toute référence à l'exil et au retour du peuple hébreu, et les dénominations superlatives de la personne apostrophée, à défaut de précisions, évoquent plutôt Lucifer qu'un chef politique historique⁵⁹. Ce montage est significatif : il efface la structure du récit prophétique, et donc la chaîne de causalité qui va du triomphe de Dieu au retour de son peuple sur sa terre qui exulte, et de là à l'invective moqueuse du roi déchu. Dès lors, la lecture des deux versets tels que présentés dans *Gisements* est bien différente : l'allégresse de la terre semble s'exprimer en cris de joie directement adressés à l' « Astre du matin », comme si le second verset était la voix de la terre, la teneur de son propos. Ainsi, la chute de l'ange porteur de lumière, la déchéance de Lucifer, n'est plus un événement dramatique, le pendant angélique de l'exil d'Adam et Ève, mais une genèse heureuse. Le porteur de lumière est désormais sur la terre, pour sa plus grande joie. L'aspect prométhéen du poème est donc retourné, le voleur de feu n'est pas puni mais apporte son butin dans l'existence.

Une fois de plus, il s'agit bien de rompre avec tout absolu personnel pour entrer dans le champ de l'existence. Cependant, aucune naïveté dans la victoire : le sujet, riche des « lumières ravies » ne fait d'autre expérience que transitoire. Finie, et dite comme telle, l'existence n'en est pas moins valorisée, dans une vision apaisée qui tranche avec le drame de « Pléistocène ». L'image qui l'exprime est éloquente, reposant sur des éléments naturels qui évoquent grâce et fluidité : « notre part de brise au fleuve des siècles ». Quant à la composition de cette expérience, elle est aussi placée sous le signe de la finitude heureuse et d'une certaine connivence avec un monde que l'on ne peut posséder :

⁵⁸ *Gisements*, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁹ La titulature particulière du roi de Babylone dans ce verset n'a d'ailleurs pas échappé aux exégètes et aux traducteurs, Jérôme de Stridon en tête, qui traduit dans la Vulgate l' « astre du matin » par « *lucifer* ». Voir, pour la version latine : *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem* (Roger Gryson, dir.). Stuttgart (Allemagne) : Deutsche Bibelgesellschaft, 1994, 1980 pages, p. 1111. Pour le texte français : *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1134.

[...] Nos gestes d'air
au seuil des braises
la fuite de l'œil nous creuse dans les cendres
jardin des rives de l'âge tertiaire
(éternuements et tant de malices sous les paupières)
silex frais dans l'eau vive des visages [...] ⁶⁰

Ainsi décrite, l'expérience est encore marquée par une forme d'inaboutissement, les « gestes d'air » ne franchissent pas le « seuil des braises ». Mais tout comme, dans *Le Quatrième état de la matière*, la parole poétique revêtait volontiers la fonction d'une iconostase pour finalement faire de l'iconostase, lieu de passage, le lieu de vie, le sujet, ici, reçoit sur le seuil sa « part de brise ». La « braise », chaleur du foyer, force de vie, lumière dans la ténèbre, n'est pas possédée, mais près d'elle, le sujet existe, « fait existence ». Le regard semble se décentrer, éviter la braise, cœur intouchable du vivant, pour « fuir » dans sa périphérie, la « cendre », reliquat de l'existant passé, déjà consommé, et ce mouvement d'évitement du centre, dans la logique de la succession des vers, mène de la cendre au « jardin », de la vie passée à la vie possible.

Le retour du vocabulaire géologique fait sens dans le cadre d'un recueil organisé comme une succession de phases : « jardin des rives de l'âge tertiaire ». Selon les classifications, l'âge tertiaire se termine avec le Pléistocène ou le comprend, quoi qu'il en soit, le jardin se situe dans ses « rives » soit au lieu de glissement des âges, de passage d'un état à un autre, c'est un jardin des origines, un Éden désacralisé jeté dans la succession des temps expérimentés par la matière et par les hommes.

La pluralité du sujet poétique, le « nous », invite d'ailleurs à lire ce poème comme la description d'un état commun à tous les hommes, voire à tous les vivants, qui tous font l'expérience d'une existence transitoire à plus ou moins long terme. Mais cette valeur collective du sujet est déclinée en individus, en expressions singulières d'une réalité commune :

(éternuements et tant de malices sous les paupières)
silex frais dans l'eau vive des visages ⁶¹

Si les individus, les « visages », comme « l'eau vive » passeront, ils n'en sont pas moins « outillés » pour l'existence, « silex frais », pierres vierges de taille mais propres à être façonnées, éléments solides chargés de potentiel. État d'origine, donc, riche de promesses⁶². Dans cette utopie existentielle d'un âge

⁶⁰ *Gisements, op. cit.*, p. 75.

⁶¹ *Loc. cit.*

⁶² L'image peut d'ailleurs évoquer le « bloc de bois brut » de Lao-tseu, qui participe à sa description des sages du passé, les « anciens, qui savaient pratiquer le Tao », au chapitre XV du *Tao-tö king*. Le « silex » du poème, comme le « bloc de bois brut », peut manifester la potentialité infinie contenue en chacun, force de création fondamentalement irréalisée et pourtant efficacement présente dans l'existence. Lao-tseu conclut d'ailleurs par l'idée que le refus du désir de plénitude permet de conserver cette potentialité originelle, qui « devient peu à peu vivifiante », à la façon d'une « eau claire » qui sourd de la confusion de l'être et de ses fonds inexploités : « Qui garde en mémoire cet itinéraire / ne veut pas être plein. / C'est parce qu'il ne veut pas être plein / qu'il peut subir l'usage sans se renouveler. » Dans : *Philosophes taoïstes, Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu* (Étiemble, dir., Liou Kia-Hway, Benedykt Grynpas, trad.). Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, CXIV-776 pages, p. 17.

du monde et de l'homme où les illusions de l'éternité et de l'omniscience ont disparu, le poème résume les enjeux et les acquis du parcours dessiné par le recueil jusqu'à ce point.

Cet état du poème n'est pas encore celui que mettent en scène les recueils les plus connus et peut-être les plus aboutis, tels que *Sol absolu*, *Égée* suivi de *Judée* ou *Patmos*. Les questions d'altérité, par exemple, y sont encore relativement discrètes. Mais il s'agit bel et bien d'une étape fondamentale, d'une expérimentation, dans le langage poétique, d'enjeux métaphysiques et moraux qui concernent chaque être humain : la façon dont il se situe dans son environnement, par rapport aux questions d'absolu, et notamment d'un dieu personnel, du temps, et de la finitude. Si la question du dieu personnel semble résolue, le sujet locuteur n'en est pas pour autant aussi tragiquement seul qu'il le semblait dans la séquence « Pléistocène ». La résurgence ponctuelle d'une adresse interpersonnelle, peut-être amoureuse, marque la possibilité, sinon d'une communion, du moins d'un vivre partagé qui dédramatise définitivement la fin des illusions que seraient un désir de vie éternelle et de connaissance absolue. Ainsi, par exemple, dans un autre poème, toujours de la séquence « Escarpements ».

Bonne nuit dis-tu.
Comme il est simple d'habiter le vide aveuglant
Nous jetons bas nos balustrades, nos garde-fous
Pour être tus.⁶³

Cette pièce entre admirablement en résonance, par opposition, avec le fameux poème de Dylan Thomas, *N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit*⁶⁴ – qui représente par excellence les défauts du paradigme judéo-chrétien de l'individu face à la mort, que le poème de Dylan Thomas combat quand *Gisements* semble le contourner. Dans l'œuvre du poète gallois, la « bonne nuit » est évidemment la mort, quand dans *Gisements* l'absence de lumière, en tout cas de lumière pleine, est la marque de l'existence. De même, quand dans le poème de Thomas le locuteur invite à « rager contre la mort de la lumière », ce poème d'« Escarpements » voit de la « simplicité » dans l'acte de vivre, « d'habiter » ce qui est déjà une absence de lumière, un « vide ». Ce vide est ainsi constitutif d'une existence débarrassée de ce que l'héritage platonicien et chrétien peut avoir de pesant dans certaines notions lorsqu'elles sont figées : le bien, le beau, la vie, la lumière. On retrouve un écho de la philosophie taoïste : le vide est l'espace du potentiel, le lieu principiel où l'existence se manifeste⁶⁵. Ainsi, du vide jaillit une lumière qui n'en est pas une, un aveuglement : une lumière qui n'illumine pas, mais prive de vue. Cette privation est pourtant positive, associée à des actes libérateurs (« Nous jetons bas nos balustrades,

⁶³ *Gisements*, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁴ On trouvera le texte du poème de Dylan Thomas dans les annexes.

⁶⁵ Si le texte de Lao-tseu n'est pas exempt de formules paradoxales et d'énoncés contradictoires, d'ailleurs conformes à sa pensée qui refuse l'exclusion des contraires et se méfie des affirmations tranchées, le vide y joue un rôle prépondérant comme lieu de genèse sans vouloir. On trouve ainsi, par exemple, au troisième chapitre du *Tao-ti k'ing* : « Le Tao vide qu'on emploie / ne se remplit jamais. / Insondable comme un gouffre, / Il paraît être l'origine de tous les êtres. » (dans : *Philosophes taoïstes...*, *op. cit.*, p. 6).

nos garde-fous »). Par un dernier retournement, la libération aboutit paradoxalement à une apparente dissolution, « être tus ». Où le poème de Dylan Thomas appelait à résister, à s'accrocher à la vie pour repousser la ténèbre de la mort, à crier et à se révolter devant le silence à venir, le poème de *Gisements* énonce simplement l'entrée dans une existence sereine, une inconnaissance heureuse, une immédiateté libératrice débarrassée de toute quête de sens, et donc de toute inquiétude métaphysique. La fin du poème est dès lors peut-être davantage un soulagement qu'une dissolution : n'étant plus verbalisé, le sujet locuteur peut exister en dehors de toute question, de tout enjeu ontologique ou spirituel. Son silence est sa liberté.

Le silence n'est, naturellement, pas définitif : le recueil, ni l'œuvre en général, ne sont terminés. Mais la liberté prime, et cette liberté à l'égard des questions métaphysiques reste un aspect majeur de l'œuvre, en quête sinon de vérité du moins de sincérité, de justesse.

Cette liberté permet aussi à la parole poétique, débarrassée sinon de ses préoccupations métaphysiques, du moins de certaines représentations préexistantes, de se concentrer sur la présence au monde, l'expérience du vivant.

e. La liberté par la relation : parole d'un moment et d'un lieu.

Nous signalions, au début de cette lecture de *Gisements*, la difficulté qu'il y a à trouver des indices de contexte, ces indications de temps et de lieux qui apparaissent aux lecteurs des recueils les plus connus de Lorand Gaspar comme une signature particulière, une "marque de fabrique". De fait, dans les quatre premières séquences du recueil, seuls trois poèmes portent des indications géographiques.

Le premier, situé dans la deuxième séquence, « Expansions », s'ouvre sur la mention « Mer Rouge »⁶⁶ et se poursuit en décrivant une aube de façon onirique et peut-être symbolique⁶⁷. Le deuxième, placé à sa suite, évoque une rêverie sur le thème des routes commerciales du Yémen et de la mer d'Arabie, la route des épices : « Des routes du Sud plus larges que nos nuits / Mar'ib, Shibam, Yatreb, Socotra »⁶⁸. Le dernier, situé dans la troisième séquence du recueil, « Pléistocène », indiquant New-York, et plus précisément Times Square, décrit la difficulté de vivre dans un monde urbanisé, dont l'aspect démesuré et artificiel renvoie l'homme à l'impuissance⁶⁹.

Dans ces trois poèmes, il est remarquable que les indications géographiques n'ont pas d'importance particulière pour la compréhension des poèmes : la mention des noms oriente la lecture vers trois types d'environnements (une mer exotique, un axe commercial propice à la rêverie, une mégapole contemporaine), sans que les textes ne reflètent nécessairement la particularité des lieux. À l'égard de l'économie du recueil, ces mentions de

⁶⁶ *Gisements, op. cit.*, p. 36.

⁶⁷ « [...] Les belles du jour avaient beau s'ouvrir, s'écarquiller jusqu'au nombril. Des poissons volant au ras des sables les dévoraient en rêve. » (*Gisements, op. cit.*, p. 36).

⁶⁸ *Gisements, op. cit.*, p. 37.

⁶⁹ « Il reste encore tant de gratte-ciel à faire / De cinémas et de gros plans de larmes artificielles / Assis tranquillement dans nos fauteuils / Avec de longues mains paralysées. » (*Gisements, op. cit.*, p. 64).

lieux sont ainsi presque insignifiantes, les occurrences étant vraiment peu nombreuses. Jusqu'à la quatrième séquence, « Escarpement », qui n'en contient aucune : comme si le travail ontologique mené dans le recueil était à la fois trop intime et trop universel pour s'attacher à des lieux précis. Pour autant, la mention de lieux réapparaît dans la dernière séquence, « Érosions », d'une façon qui semble significative dans le parcours existentiel dessiné par le recueil.

Aqaba. Mer Rouge. Soir. Ogres et violets.
L'oasis est l'aplomb du regard tendu
Sur des collines sonores de clartés de chair.
Plus tard.
La lune gâche les profondeurs – pâleur de mime
Encore plus tard.
Vénus : feu ramassé, durci au désert. Froid.
La terre est lisse avec de courts éclairs couchés sous les pas.
La nuit à son contact devient friable.⁷⁰

Dans l'œuvre publiée de Lorand Gaspar, ce poème est, nous semble-t-il, le premier qui repose sur la description d'un lieu explicitement identifié, et qui, contrairement au poème de « Pléistocène » qui s'ouvre sur la mention de Times square, fait du lieu non l'objet d'un discours mais la motivation même de la parole. C'est le lieu qui suggère, par la description, un réseau sémantique lié à la matière minérale qui devint, dans d'autres textes, une particularité de la représentation de l'environnement dans la poésie de Lorand Gaspar : celui d'une matière à la fois solide et fluide, dure et « friable », qui par le jeu des correspondances révèle, dans le paysage, le sujet qui la contemple comme construit sur la même tension.

Ce poème est bâti sur un double progression : temporelle et visuelle. Le premier vers informe à la fois du lieu et du moment, et par les adjectifs de couleur crée un premier réseau sensoriel. Dès ce premier vers, la mention du lieu est part intégrante de l'expérience sensorielle, et de là esthétique, du poème : les couleurs du paysage, « Ogres et violets », entrent en effet en résonance avec le nom de la mer, la « Mer Rouge », intégrant le nom du lieu dans la réalité visuelle qu'il suggère. Le glissement du rouge au violet répond alors au « Soir », moment où les couleurs chaudes se nuancent vers l'ombre, resserrant les deux progressions, sensorielle et temporelle, dans une seule expérience élémentaire qui peut-être résume tout ce qui dans le champ existentiel est certain : ce que l'on perçoit par les sens et le passage du temps.

Les deux vers suivants poursuivent la description, d'une manière qui déjà invite à davantage d'interprétation :

L'oasis est l'aplomb du regard tendu
Sur des collines sonores de clartés de chair.⁷¹

L'oasis dont il est question renvoie probablement à l'environnement d'Aqaba avant que cette ville ne soit soumise à une urbanisation exponentielle

⁷⁰ *Gisements, op. cit.*, p. 107.

⁷¹ *Loc. cit.*

liée au développement de son activité portuaire et balnéaire. La planéité du cirque entouré de collines où se situe Aqaba, à l'aboutissement du Wadi Araba sur la Mer Rouge, suggère dans le poème un renversement des polarités : « l'aplomb » est horizontal, quand il renvoie en général au repère vertical utilisé dans la construction des bâtiments. Cette fonction de repère, par extension de sens, mène à l'aplomb comme « base solide » d'un édifice ou d'une posture morale. C'est bien de cette base qu'à besoin le regard, les collines environnantes se voyant qualifiées d'adjectifs qui en évacuent la solidité pour souligner un aspect fluide.

En effet, les collines sont « sonores », mais par un effet de synesthésie ce sont des « clartés de chair » qui en sont la cause. Ce déplacement des causes sensorielles de l'impression relève autant de l'effet esthétique, poétique, que de la méthode, presque de la démonstration. Si l'on renverse l'ordre des éléments en plaçant la chair à son origine, cette chair émet des « clartés », elles-mêmes répercutées en sons dans les collines. Les deux termes de la chaîne, la « chair » et les « collines » revêtent ainsi la même fonction d'origine d'un parcours sensoriel qui suggère la proximité des substances entre le relief topographique et le corps, et de là une correspondance de ces substances dans l'ordre de la représentation, comme termes complémentaires.

Il ne s'agit pas d'une représentation naïve, ni même ici enthousiaste, d'un univers dont les termes sont réconciliés dans une expérience épiphanique de la beauté du monde. Si l'émotion face au paysage motive sans doute ce vers, elle est ici tue, au profit de l'énonciation presque abrupte de son aboutissement dans l'ordre de la représentation : si cette correspondance du corps et de la terre est certes source de joie, elle est ici suggestion d'une anthropologie qui dépasse jusqu'à son nom. En effet, ce vers crée un rapprochement de certains termes de l'« équation » existentielle : le rapport d'un sujet à son environnement n'est plus posé en termes de relation externe, comme le seraient par exemple les faits de subir ou d'exploiter un lieu, mais interne. L'antagonisme ou au moins la différence irréductible existant entre un sujet et son environnement dans une représentation anthropocentrée de la présence au monde, est donc effacé au profit d'un système où la Terre et ses reliefs, sans être identifiés à l'homme, ne lui sont pas étrangers.

La simplicité des termes ne doit pas cacher ce que cette représentation a de novateur : la tradition occidentale, en particulier par le biais d'une interprétation anthropocentrique de la Genèse, puis par les systèmes politico-économiques dérivés du positivisme de l'ère industrielle, a presque constamment promu une représentation du monde dont l'homme est le centre et l'aboutissement, ce qui lui donne le droit de dominer son environnement, mais aussi, à un autre niveau, le différencie radicalement de celui-ci – ravalant par exemple les cultures concevant la relation à l'environnement sur une base d'égalité de principe au rang de groupes barbares ou sauvages.

À l'époque de la parution du recueil, ce type de représentation, qui réévalue les liens de l'homme et de son environnement sur la base d'une identité potentiellement partagée, est pour ainsi dire dans l'air du temps, en particulier aux États-Unis. Que l'on ne s'y trompe pas : il y a un monde entre les mouvements américains dits « hippies » ou « new age » et l'expérience proposée

par la poésie de Lorand Gaspar. La différence essentielle tient à la place de l'idéologie : là où la poésie de Lorand Gaspar fonde sa représentation sur l'observation et la méditation d'une expérience personnelle, les mouvements américains, à l'exception peut-être des précurseurs comme Jack Kerouac ou Gary Snyder, parce qu'ils sont collectifs, se contentent trop souvent de substituer aux systèmes positivistes et capitalistes d'autres plus ou moins nouveaux ou rapportés sans nécessairement de distance critique, comme avec le Bouddhisme ou l'appropriation des cultures amérindiennes⁷².

Quoi qu'il en soit, ce poème de *Gisements*, en particulier dans le vers en question, poursuit un travail commencé dans *Le Quatrième état de la matière* et anticipe de nombreuses formulations du même type dans les travaux ultérieurs. Rappelons à titre d'exemple, et pour tempérer l'aspect peut-être un peu neutre de ce poème de *Gisements*, un passage de l' « Essai d'autobiographie » qui ouvre la réédition de 1982 de *Sol absolu*.

[...] Issu d'un pays de forêts, qu'y avait-il dans ma composition qui pût si immédiatement entrer en résonance avec la vibration de cette terre désolée ? Et chaque fois, au long de ces années, qu'après une absence plus ou moins longue j'y revenais, la perception de ces couleurs pauvres, de ces courbures, de ces tables, de ces failles rythmées, se déployant à la manière d'une fugue, m'inondait, physiquement, de la même joie évidente et indicible... J'étais amoureux de ce pays.⁷³

Ce récit d'un “coup de foudre” toujours renouvelé, quoi qu'il doive peut-être à une forme de mythologie personnelle, rappelle l'insistance avec laquelle l'œuvre de Lorand Gaspar souligne les liens entre des éléments issus de l'environnement, de la perception sensorielle et de la culture personnelle (la musique par exemple), à priori étrangers. Il s'agit bien d'une perception de la totalité, dans un mouvement de synesthésie, mais d'une totalité qui procède d'une expérience sensible et personnelle plutôt que d'un discours de vérité.

Cette même intuition d'une identité possible entre le sujet et son environnement, ou du-moins d'une proximité des substances, par le réseau des analogies, domine la dédicace de *Sol absolu*, grâce au relais, régulièrement réactivé dans l'œuvre, de la musique :

Au chant nu des montagnes de Judée qui se fit entendre à
ma soif sur les pistes d'Arabie Pétrée, déserte et heureuse.⁷⁴

Pour revenir au poème de *Gisements*, sans entrer aussi dans le détail que pour les premiers vers, il est intéressant d'observer la fin de la progression dessinée par le poème :

⁷² Sur la critique de l'anthropocentrisme et sa relation aux monothéismes, dans une perspective métaphysique qui est aussi écologique, voir dans notre troisième partie, au troisième chapitre « *Feuilles d'observation*, un engagement humaniste », le deuxième point : « La valeur du regard : pour une écologie non-discriminante » (cf. *infra* p. 557 et suiv.), et notre annexe « Écologie et traditions monothéistes ».

⁷³ Lorand Gaspar, *Sol absolu et autres textes*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁴ Lorand Gaspar, *Sol absolu*. Gallimard, collection « Blanche », 1972, 122 pages. P. 7.

[...] Plus tard.
La lune gâche les profondeurs – pâleur de mime
Encore plus tard.
Vénus : feu ramassé, durci au désert. Froid.
La terre est lisse avec de courts éclairs couchés sous les pas.
La nuit à son contact devient friable.⁷⁵

Le poème semble se constituer comme une suite de brèves visions, rythmée par les indications de temps : « Soir », « Plus tard », « Encore plus tard », « La nuit ». De même, les images passent des couleurs du crépuscule à la lumière de plus en plus froide des astres de la nuit : les « Ogres et violets » auxquels ont succédé les « clartés de chair », dernières couleurs encore chaudes, sont suivis par la lune d'une « pâleur de mime ». L'image approfondit l'effet de synesthésie des « collines sonores » comme pour en souligner l'extinction : celles-ci, invisibles dans le noir, ne laissent plus entendre ni musique ni autre son. Il ne reste que la lune qui « gâche les profondeurs » : image qui suggère que la lune aplanit le ciel, comme elle peut empêcher, par exemple, l'observation des étoiles à cause de sa trop grande luminosité. Dans une autre acception du terme « gâcher », celle de la préparation d'un mortier, on peut lire ce moment comme un effet de lune, qui semblerait soutenir la voûte céleste, focaliser en elle les « profondeurs », du ciel comme de la terre plongée dans les ténèbres. La lumière diminue encore dans le moment suivant, avec la planète Vénus, « feu ramassé, durci au désert », lumière comme ascétique, ténue et lointaine, mais solide. Vénus est aussi l'astre du matin, l'« étoile du berger », qui annonce l'aube, et c'est bien sur une annonce de lumière que s'achève le poème :

La terre est lisse avec de courts éclairs couchés sous les pas.
La nuit à son contact devient friable.⁷⁶

La nuit, les lumières de plus en plus faibles, ont effacé les reliefs, la terre est « lisse ». Le reste du vers est plus énigmatique : quels sont ces « pas » ? Ceux du témoin de la scène peut-être, ou ceux de tous les hommes en marche dans l'existence, la terre ayant perdu les reliefs qui la caractérisent comme un lieu précis – Aqaba, au bord de la mer, entourée de collines –. Un homme, ou des hommes, ou tous les hommes en marche sur une terre vague : les « pas » signifient aussi bien la vie, un acte du corps, présent et vivant, que le passage de la vie. L'être ici, et le temps qui va. Mais sous ce passage sont de « courts éclairs couchés » : illuminations discrètes, épiphanies accidentelles qui jalonnent la vie d'homme, mais aussi, déjà, les lumières rases de l'aube passant au-dessus des montagnes.

Le dernier vers prend alors figure d'une proposition double : la nuit, au « contact » de cette terre lumineuse, est « friable ». Si l'on reste dans la perspective d'un poème qui décrit les moments d'une nuit, du soir au matin, la nuit est en effet « rongée », « morcelée » par les premières lueurs du jour. Mais ce parcours temporel est aussi parcours de l'être : sous les « pas » d'un ou des

⁷⁵ *Gisements, op. cit.*, p. 107.

⁷⁶ *Loc. cit.*

hommes, sous l'expérience, donc, de l'existence et du temps, jaillit la lumière, horizontale, et par extension immanente. Lumière de terre, seule "révélation" à même de briser l'épaisseur de la nuit.

Si ce poème mérite une lecture aussi longue, c'est parce qu'il poursuit, outre une esthétique de la synesthésie qui est restée fondamentale dans l'œuvre, l'axe méthodologique, poéticien, selon lequel la description d'un lieu, d'un moment, est toujours à la fois description précise et factuelle de l'objet, mais aussi description de la méditation ou de l'expérience du sujet. Cet axe revient en permanence dans l'œuvre de Lorand Gaspar, au-moins poétique. À cet égard, la particularité de ce poème ne tient seulement ni dans le propos ni dans la méthode, mais bien dans le rôle du lieu : pour une des premières fois, sinon la toute première, un lieu clairement identifié, dans l'espace et le temps, est le support de l'expérience poétique. Il nous semble particulièrement significatif que cela arrive à ce moment du recueil, au terme d'un parcours ontologique enfin arrivé à une forme de sérénité.

Les questions existentielles d'ordre purement spéculatif sont en effet, au moins partiellement et momentanément, évacuées. Parti est pris de la matière et de la finitude. Le champ poétique est libéré pour l'expérience immédiate, celle de *l'ici* et du *maintenant*. Si les questions se reposent par la suite, elles ne font plus écran au cœur de la poétique de Lorand Gaspar : dire l'expérience du vivant. C'est aussi ouvrir le champ d'une altérité à la fois plus vaste et plus précise : le lieu n'est plus seulement le "monde" un peu vague avec lequel il faut composer une façon de vivre et de se vivre, se composer des idées, mais un endroit précis, bien réel, un "en-soi" avec lequel il faut compter, non comme limite ou horizon ontologique mais comme instance permettant la relation.

C'est déjà dire l'enjeu du lieu comme il est présent dans *Sol absolu* et les recueils suivants : le lieu devient véritablement une forme d'altérité. En effet, dire que le lieu est une altérité sans qu'il ait la possibilité d'être acteur dans un dialogue, de transformer le sujet autrement que physiquement, serait une simple image : le lieu n'est certes pas l'homme, l'environnement n'est certes pas le sujet, mais la différence ne fait l'altérité que lorsque celui qui est différent devient acteur – quand la différence ne fait pas de l'autre un acteur, il est davantage question de réification que d'altérité. Quant à savoir si le rôle d'acteur, et donc le statut d'altérité donné au lieu, relève d'une relation éthique au milieu ou d'une projection anthropomorphique des questionnements du poème sur le paysage, elle reste ouverte : il suffit pour l'instant d'observer que l'environnement impose dans ce poème ses formes, et que ces formes permettent au sujet de les écrire et ce faisant de s'écrire.

f. Nécessité et limites de la relation à l'autre.

Pour terminer cette lecture de *Gisements*, il faut revenir sur la question de l'altérité, mais par une instance peut-être moins problématique que celle de l'environnement : la pluralité des sujets, c'est-à-dire la possibilité d'une adresse amoureuse.

En effet, on ne peut ignorer, lorsqu'on examine la question de l'existence dans la poésie de Lorand Gaspar en général, et dans *Gisements* en particulier, la présence récurrente d'une adresse à un autre sujet, à une instance personnelle médiatisée dans les textes par la deuxième personne du singulier voire la première personne du pluriel. L'une des qualités de la poésie de Lorand Gaspar est sa capacité à générer plusieurs pistes d'interprétation : selon l'angle choisi, ces énoncés de personnes peuvent ainsi renvoyer à un autre individu que le sujet locuteur, ou à l'altérité interne à celui-ci, lorsqu'elle semble pertinente.

Cela dit, au-delà des questions poéticiennes concernant la pluralité ou la polyphonie du sujet parlant dans le poème, il serait absurde de ne pas s'intéresser à l'hypothèse la plus évidente, celle de la présence d'un discours amoureux, ou, au-moins, d'un discours de relation interpersonnelle, dans *Gisements*, comme c'est le cas dans *Sol absolu* entre autres. Cela d'autant plus que si *Gisements* prend régulièrement l'aspect d'un recueil métaphysique, il n'en est pas moins, comme nous l'avons vu, profondément ancré dans l'expérience, bien réelle, de l'existence. Les questions des fins ontologiques, de la relation au temps, au milieu, sont certes essentielles. Mais il serait étrange qu'une poésie de l'existence ne pose pas la question de la relation à l'autre, dans son sens le plus direct, l'autre personne.

Nous avons déjà vu que l'autre sujet peut être invité comme instance de dialogue, mais aussi comme signification d'une intimité partagée, génératrice de sécurité mais aussi, de ce fait, éventuellement génératrice d'illusion ou de paresse intellectuelle. Cette lecture est loin de résumer la question.

Un poème de la dernière séquence du recueil, construit sur une adresse directe, pose ainsi différemment le rapport à l'autre.

Ton corps manque au creux du matin comme
seule l'eau peut manquer ici à la fin de l'été
Comme peut manquer le pain par temps de guerre
Et si je te retrouve c'est l'eau et le sel et silence
sans fond où tombe l'orange
d'un poids vert.⁷⁷

À la fin du recueil, alors que sans cesse le travail existentiel a été exprimé, réactualisé dans la parole poétique, alors qu'une multitude de questions se sont fait jour, ont été affrontées et provisoirement résolues, un manque existe encore. Le première partie du poème énonce ainsi un constat simple, constat d'absence. Le « creux du matin » peut évoquer un manque double : manque dans l'intimité, au « creux du lit » peut-être, manque dans l'existence même, confrontée chaque matin au vide immense du ciel, aux tâches à accomplir qui peuvent sembler irréalisables ou vaines face à l'indifférence du cosmos. La profonde nécessité de ne pas affronter seul les défis d'un jour nouveau s'exprime par deux images dont la simplicité souligne la force, en particulier si l'on se souvient de la biographie de l'auteur.

⁷⁷ *Gisements, op. cit.*, p. 111.

Le manque d'eau à la fin de l'été ne demande pas longue explication – dans la région judéenne, par exemple, il peut ne pas pleuvoir pendant six mois, voire davantage. Les temps les plus critiques pour les hommes, les plantes et les bêtes se situent à la fin de septembre, alors même que, presque ironiquement, le plus dur de l'été est déjà passé.

La deuxième image est tout aussi dramatique. Elle peut rappeler que l'auteur, dans sa jeunesse, a fait l'expérience du service obligatoire dans l'armée hongroise, puis des camps de détention de l'Allemagne hitlérienne.

Deux manques essentiels, à proprement parler : l'eau et le pain. Rien ne saurait être plus simple, ni plus nécessaire. Le manque de l'autre est ainsi le manque de la vie elle-même.

Les retrouvailles, néanmoins, ne se font pas sous le signe d'une joie exubérante, au contraire. L'acte de réunion est un acte grave :

Et si je te retrouve c'est l'eau et le sel et silence
sans fond où tombe l'orange
d'un poids vert.⁷⁸

La place des déterminants invite à distinguer, d'une part « l'eau et le sel » d'autre part le « silence / sans fond ». L'« eau et le sel » est une image ambivalente : dans la tradition judéo-chrétienne, eau et sel sont des éléments purificateurs et vivificateurs. Ainsi, dans le deuxième Livre des Rois, le prophète Élisée assainit une source à Jéricho en y jetant du sel⁷⁹. De même, dans le rite du baptême d'avant le concile Vatican II, à l'aspersion d'eau baptismale s'ajoutait le dépôt d'une pincée de sel sur les lèvres de l'enfant, afin de faire grimacer celui-ci pour manifester le rejet du démon⁸⁰. Plus simplement, la présence d'eau et de sel sur la table du repas permettent au convive de souligner la saveur des aliments et d'étancher sa soif. Néanmoins, « l'eau et le sel » répondent aussi au manque exprimé dans la première partie du poème, à la sécheresse. Or, on peut lire cette image comme eau et sel mêlés : dans ce cas, c'est l'eau salée, qui, loin d'étancher la soif, l'aggrave. Dès lors, les retrouvailles sont aussi bien une bénédiction, comme le baptême préconciliaire visait à contrer le « creux du matin » d'une existence, que l'aggravation d'un manque, l'approfondissement, peut-être, du désir.

De même, le « silence / sans fond » n'est pas sans ambiguïté. En effet, ce n'est pas seulement l'absence, déjà surprenante lorsque deux êtres se réunissent, de paroles ou au-moins de sons, c'est aussi un espace, un vide « où tombe l'orange / d'un poids vert ». L'image est à priori difficile. Quel que soit le « poids », il est « vert », signe, en général, d'immaturité, et donc,

⁷⁸ *Loc. cit.*

⁷⁹ 2 Rois, II, 19-22 : « Les hommes de la ville dirent à Élisée : “La ville est un séjour agréable, comme Monseigneur peut voir, mais les eaux sont malsaines et le pays souffre d'avortements.” Il dit : “Apportez-moi une écuelle neuve où vous aurez mis du sel”, et ils la lui apportèrent. Il alla où jaillaient les eaux, il y jeta du sel et dit : “Ainsi parle Yahvé : J'assainis ces eaux, il ne viendra plus de là ni mort ni avortement.” Et les eaux furent assainies jusqu'à ce jour, selon la parole qu'Élisée avait dite. » (*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 461).

⁸⁰ Sur ces détails de rituel, nous renvoyons à l'article « Sel » de l'encyclopédie : *Catholicisme – Hier, Aujourd'hui, Demain*, (G. Mathon, G.-H. Baudry, dir.). Paris : Letouzey et Ané, Lille : Inisut Catholique, 1993, fascicule 63, colonnes 1045-1046.

éventuellement, de promesses. Si on lit « l'orange » comme le fruit, alors son poids est celui de sa verdeur, c'est-à-dire plus ramassé, plus concentré que lorsque la maturité a fait grandir le fruit, s'exprimer en lui les sucres et changer sa couleur. Cette « orange » pourrait donc représenter une forme d'irréalisation, que l'on peut concevoir à la fois comme un échec, un inaboutissement, et l'annonce d'une maturité à venir. Mais dans la mesure où cette « orange / d'un poids vert » chute dans le « silence », on peut conclure à une sorte de manquement dans les retrouvailles.

Le rapport à l'autre est dès lors placé sous ce double aspect de nécessité et d'impossibilité. Si c'est presque un lieu commun de dire qu'il est aussi vital que difficile d'établir une véritable communication avec une autre personne, quel que soit le type de relation, la force des images invite à faire l'expérience, concentrée, efficace, de ce constat apparemment si simple. Il n'y a pas d'angélisme dans la relation.

En manière de synthèse, un autre poème amène aussi à poser différemment la question de la relation, d'une façon particulièrement intéressante dans le rapport à la fois à l'autre personne et à l'environnement.

Être brûlé peu à peu par les étés, ma sœur, ma pierre.
Quelques temps encore l'odeur chaude des silices dans la nuit
harçèle le camp de ses orbites éteintes
et pourtant au soir, si tard derrière le soleil
nous avons vu le jour resurgir,
ébène et blé de nos peaux brûlées dans l'arène.⁸¹

Le premier vers peut être lu comme une invitation ou un constat. Si c'est une invitation, on peut la reformuler ainsi : « [Soyons] brûlé[s] peu à peu par les étés, ma sœur, ma pierre. » Invitation à partager un devenir commun, l'usure inévitable du temps, dans la sérénité d'être ensemble. Mais on peut aussi lire ce vers comme le constat d'une perte graduelle de l'autre : « Être brûlé peu à peu par les étés, [telle est] ma sœur, ma pierre. » Dans ce cas, le possessif « ses orbites éteintes » peut renvoyer à la « sœur, [la] pierre » : l'usure serait donc accomplie, la consommation achevée, et le début du poème serait une évocation de l'autre perdu, près de la dépouille duquel s'attardent les odeurs de la nuit. L'espérance n'est pourtant pas exclue, puisque les trois derniers vers du poème décrivent une forme de résurrection paradoxale, la lumière surgissant dans la nuit, les « peaux brûlées » dans « l'arène » du combat de l'existence, à cette lumière, ou étant cette lumière même, donnant leur « ébène » et leur « blé » : bois noble et dur pour construire ou faire art, céréale pour le pain et les semailles. C'est bien synthétiser le parcours du recueil, à la fois métaphysique et expérientiel : la perte nécessairement inscrite dans une existence vouée à l'usure du temps, et malgré cela, au-moins par l'effet de la parole de poésie, la possibilité de vivre davantage et de donner à vivre.

Pour revenir à la question de l'altérité, la formulation peut-être la plus féconde de ce poème est l'adresse du premier vers : « ma sœur, ma pierre. » On peut entendre cette formule de plusieurs façons. Une première serait de la

⁸¹ *Gisements, op. cit.*, p. 115.

considérer comme un suite : d'une part la « sœur », puis la « pierre », exprimées au même niveau de proximité par rapport au sujet locuteur. Une autre serait de considérer la « pierre » comme qualifiant la « sœur » qui serait alors à la fois un poids et une forme de perfection. Enfin, on peut retourner la lecture précédente en considérant que c'est la « pierre » qui est considérée comme sœur du sujet parlant, ce qui n'est pas absurde compte tenu que la proximité du sujet et du monde minéral est sans cesse affirmée dans le recueil. Il nous semble qu'il faut tenir compte des trois lectures possibles, mais en soulignant la première, qui rappelle aussi bien l'intérêt et la proximité de substance entre le minéral et le sujet qui traverse tout le recueil, que l'adresse amoureuse qui est toute aussi présente, la « sœur » étant prise comme synonyme d'amante, à la manière de Baudelaire – sans pour autant que cette relation ne soit une excroissance esthétique du “mal”. L'altérité soumise à l'usure et à la renaissance est donc de deux ordres : l'autre personne, l'aimée, et la pierre, le monde minéral qui constitue la part prépondérante de la dépression du Jourdain et de l'Araba, chère au poète.

La citation placée en exergue de la cinquième et dernière séquence du recueil, dont ce poème est extrait, est alors éclairante. Il s'agit d'un passage de *Pierres*, de Roger Caillois :

La mer, l'inlassable goutte d'eau, le vent, qui peuvent attendre, qui ne sont pas comme l'homme contraints de se hâter, assurent aux corps qu'ils caressent et qu'ils usent, le profil le plus pur, le plus pauvre aussi, mais le seul véritablement nécessaire. Dans ce long acquiescement, dans cette ultime misère, se dissimule assurément une des formes concevables de la perfection.⁸²

L'influence de Caillois mériterait une étude précise, notamment quant à son usage de sources asiatiques qui, conjuguées à l'intérêt pour les minéraux, ne sont pas sans rapports avec une partie importante de l'esthétique de Lorand Gaspar⁸³. Quoi qu'il en soit, on peut remarquer que pour Caillois, au-delà de tous les mouvements géologiques, l'érosion, par l'usure qu'elle applique sur les minéraux, soulignant leur finitude – réelle quoi que sur une échelle de temps infiniment plus vaste que celle d'une vie d'homme – les mène à la « perfection ». Peut-être est-ce une figure de l'aboutissement des débats existentiels qui animent toute la première moitié de *Gisements* observé précédemment. Il est intéressant, en outre, de rappeler que la cinquième séquence du recueil est intitulée « Érosions », au pluriel : dans la poétique de Lorand Gaspar, au-moins à ce stade, il n'y a pas un seul phénomène, une

⁸² *Gisements*, *op. cit.*, p. 95. La citation est extraite de : Roger Caillois, *Pierres*. Gallimard, 1966, 126 pages, p. 32.

⁸³ On peut d'ailleurs remarquer que *Pierres*, comme les deux premiers recueils de Lorand Gaspar, semble suivre un plan herméneutique, en cinq parties : « Mythologie », « Physique », « Métaphysique », « Morale » et « Testament ». Par ailleurs, Marie-Antoinette Laffont-Bissay a apporté des éléments substantiels à une telle étude, en regard de *Sol absolu*, dans : *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie*, *op. cit.*, p. 118-124. De même, Jihen Souki en fournit des éléments au début de son article « Soleil noir de Lorand Gaspar : le clair-obscur du poème », dans : *Lorand Gaspar et la matière-monde, actes du colloque international de Tunis* (Marie-Antoinette Bissay, Anis Nouairi, Patrick Née). L'Harmattan, 2015, 396 pages, p. 173-187.

érosion au sens géologique strict, mais bien plusieurs formes similaires d'usure, qui de manières comparables s'attaquent et à la « sœur » et à la « pierre ». L'individu et le minéral, la chair et la Terre, sont soumis aux mêmes lois, celles de la finitude qui s'exprime certes par la perte, mais aussi par la lumière qui « resurgit » « si tard derrière le soleil ».

Le rapport à l'autre personne est donc couplé à la relation à l'environnement, qui est bien une altérité : la proximité des devenirs de l'homme et de la Terre en fait, pour le sujet, un interlocuteur capable et de restituer, au moins par projection, son intériorité, et d'influencer son devenir, dans une formule de réciprocité élémentaire des interactions, qui porte en elle les premiers éléments d'une éthique dans leur mise en œuvre poétique.

Pour conclure cette lecture de *Gisements*, il est donc important de remarquer à quel point ce recueil est prépondérant dans la construction des notions fondamentales de la poétique de Lorand Gaspar. Malgré une apparence parfois très métaphysique, *Gisements* constitue une expérience unique dans l'œuvre, qui mêle intimement l'approche de notions comme l'existence, le temps, la finitude, la solitude, à la force indiscutable de la sensation, de l'expérience directe, physique, d'une terre, d'un climat, d'un lieu, de relations interpersonnelles. C'est peut-être même la discrétion des signes marquant ce lieu, un effacement relatif des référents géographiques et temporels, qui permet ce travail de fond. Par un procédé diamétralement différent de celui de *Sol absolu* – qui semble bien avoir été écrit à la même époque⁸⁴ – *Gisements* arrive ainsi à un résultat comparable : une parole qui dépasse le seul référent tout en reposant fondamentalement sur lui, afin de constituer en elle-même une expérience, des sens, par la beauté du verbe, et de l'esprit.

D'une certaine façon, on doit accoler *Gisements* et *Sol absolu*, qui constituent deux tentatives quasi-simultanées de discours sur le monde, discours qui, en refusant les idéologies établies, construit son propre système, fondé sur l'observation du monde et du soi, dans leurs relations. Où *Sol absolu* réalise une percée spectaculaire de la poésie vers des champs qui lui sont généralement étrangers, *Gisements* agit au contraire dans le champ de l'intériorité ; plus simplement, où *Sol absolu* semble expliciter à l'extrême tout référent, *Gisements* les tait le plus souvent et les intériorise. Quoi qu'il en soit, les débats qui agitent *Gisements*, par les résolutions qui leur sont progressivement apportées, permettent le grand laboratoire poétique qu'est *Sol absolu*.

⁸⁴ Quand bien même *Sol absolu* se serait écrit après *Gisements*, l'œuvre se veut enracinée dans le même lieu et le même temps, comme le souligne la notation à la fin du poème : « Jérusalem, 1954-1970. » (*Sol absolu*, 1972, *op. cit.*, p. 120).

Chapitre II. Pour une poésie à l'échelle du monde, *Sol absolu* et *Égée* suivi de *Judée*.

Le deuxième “moment” que nous proposons pour approcher la dynamique existentielle dans l'œuvre, est celui qui regroupe des œuvres que l'on peut qualifier d'explicitement référentielles. En effet, si l'ensemble de l'œuvre de Lorand Gaspar témoigne de relations établies à des textes ou des ensembles culturels, *Sol absolu* et *Égée* suivi de *Judée* sont sans doute les œuvres poétiques dans lesquelles ces relations atteignent leur plus grande ampleur, ou en tout cas leur plus grande ampleur visible. Davantage que dans toutes les autres œuvres, nombre de textes, mais aussi, plus largement, de substrats culturels, motivent la parole poétique de façon assumée, rendue perceptible par un ensemble de procédés, incluant des réécritures ou des citations inavouées, mais constitué essentiellement d'un ensemble de références avouées, au premier rang desquelles il faut placer les diverses pratiques de citation.

En appuyant la parole poétique sur des ensembles culturels clairement identifiés, *Sol absolu* et *Égée* suivi de *Judée* subordonnent néanmoins ceux-ci à l'expérience d'un lieu. Si des œuvres ultérieures, comme *Patmos* ou *La Maison près de la mer*, renvoie aussi à des lieux identifiables, les formules poétiques qu'elles mettent en œuvre ont tendance à interioriser, à rendre implicite la diversité des caractéristiques du lieu. *Sol absolu* et *Égée* suivi de *Judée*, au contraire, parce que visant également à rendre la densité d'un lieu, physique autant que culturelle, mettent en pratique celle-ci sur un pied d'égalité avec l'expérience du sujet et sa performance existentielle. La bipartition quasiment paritaire, dans *Sol absolu*, entre des pièces de description ou d'exposé, et des pièces plus subjectives, peut représenter l'importance de cet équilibre entre fait du sujet et fait du lieu.

Celui-ci est donc de deux ordres. En tant que lieu, lieu réel, à peu près clairement défini dans l'espace, le contexte d'écriture s'impose comme expérience du corps, expérience des activités physiques impliquées par le lieu, comme la marche au désert, la soif, ou, dans le cas d'*Égée*, la navigation, la pêche, la nage, et expérience de la réalité dans laquelle se situent ces activités, réalité du sol, des plantes, des animaux, du climat, qui, dans *Sol absolu*, dans *Judée* comme dans *Égée*, quoique de différentes façons, ne sont pas omises de la parole poétique. À cela, il faut ajouter la dimension culturelle particulièrement importante des lieux, puisque dans *Sol absolu* et *Judée*, ceux-ci correspondent à une région à forte charge symbolique pour au moins les trois monothéismes, et que dans *Égée*, le lieu renvoie également à l'*Apocalypse* de Jean et au vaste ensemble culturel hellénique.

Si l'appariement de ces espaces, dans *Égée* suivi de *Judée*, invite à prendre en compte à nouveau l'importance de l'axe méditerranéen que *Gisements* semblait suggérer, des cultures proche-orientales, en particulier biblique, à une des composantes fondamentales des cultures occidentales, par le continuum judéo-hellénique que l'*Apocalypse* représente pas excellence, c'est d'abord l'idée de “surcharge” culturelle et symbolique qui nous intéresse dans *Sol absolu* et *Égée* suivi de *Judée*.

Celle-ci, en effet, puisque les deux œuvres ne l'évacuent pas au profit de l'expérience du sujet, comme cela a pu être dans le cas, dans une certaine mesure, dans *Le Quatrième état de la matière* et *Gisements*, implique un ajustement de la poétique, une invention formelle qui permet à la parole de prendre en compte cette surcharge sans y réduire son propos ou voir l'expérience du sujet, la performance existentielle, invalidée par des systèmes de représentation qui lui sont autres.

L'importance des réseaux de référence, aussi bien en simple terme de volume, qu'en tant que substrats culturels de plusieurs civilisations, amène ainsi à l'invention de plusieurs formules – celle, à la fois récapitulative et discontinue, de *Sol absolu*, celle, plus unie sur le plan de l'énonciation mais plus directement mise en danger par les références, d'*Égée*, celle, enfin, remarquablement complexe, à la lisière des genres, de *Judée*. De cette diversité, nous examinerons surtout, dans ce chapitre, ce qu'elle implique sur le plan de la relation du sujet au lieu, en tant que réalité physique expérimentée avec sa charge culturelle et symbolique, et en tant que lui-même figure d'altérité.

1) *Sol absolu*.

En introduction de notre lecture de *Gisements*, nous avons signalé l'importance du contexte de la parution du recueil. Elle n'est pas moindre en ce qui concerne *Sol absolu*, publié en 1972 dans la collection « Blanche » de Gallimard. Les quatre années qui séparent les deux œuvres sont capitales : l'annexion de Jérusalem-Est et l'occupation de la Cisjordanie par Israël suite à la guerre des Six-jours sont désormais des faits établis et, en 1970, Lorand Gaspar quitte la région. Les raisons de ce départ sont sans doute de plusieurs ordres, personnel, professionnel, politique. Dans l'histoire de l'œuvre, le motif le plus visible est sans doute politique.

La publication, en 1968, de l'essai *Histoire de la Palestine*, chez François Maspero, ne contribue certainement pas à faire du poète une personnalité bien perçue par les nouvelles autorités, alors même que chirurgien à l'hôpital français et poète déjà reconnu, il occupe une place assez en vue à Jérusalem. L'année du départ, deux autres publications interviennent, paroles d'un auteur qui n'a plus personne à ménager : il s'agit de l'essai *Palestine année 0*, paru lui-aussi chez François Maspero, et d'une longue tribune publiée dans *Le Monde*, « Deux chauvinismes ».

Sans entrer dans le détail de ces publications et des positions qui s'y développent sur ce qu'il est désormais convenu d'appeler le conflit israélo-palestinien⁸⁵, on peut au moins remarquer qu'elles témoignent du profond attachement de l'auteur pour une terre et ses habitants, et de son investissement dans leur devenir. C'est bien de cet attachement que témoigne aussi, d'une manière différente, *Sol absolu*.

⁸⁵ Nous les évoquons en revanche régulièrement dans le premier chapitre de la troisième partie de cette thèse, et surtout dans les deux premiers points du deuxième chapitre : « La Palestine, l' "Orient" et l'orientalisme » (cf. *infra* p. 479-506).

Il n'est pas anodin de signaler que la situation régionale contemporaine, dans *Sol absolu*, est absente. Publié deux ans après l'installation de l'auteur en Tunisie, le recueil aurait pourtant pu être remanié de façon à recevoir des réflexions politiques ou un témoignage personnel, son aspect protéiforme ne l'interdisant pas. L'indication de lieu et de date, en fin de recueil, en indique peut-être une raison : « Jérusalem, 1954-1970 »⁸⁶.

Sol absolu se trouve lié à l'intégralité de la résidence de Lorand Gaspar en Palestine. Si la période indiquée couvre les événements qui précèdent, et en partie provoquent, le départ du poète, ce n'est que pour ouvrir la résidence sur le départ, suite logique, peut-être nécessaire, de la relation fusionnelle au lieu d'écriture, dont le recueil porte constamment la marque. Cette relation, dont le titre indique d'emblée la richesse, ne s'embarrasse pas, ici, de considérations explicitement autobiographiques, ni de réflexions sur une situation politique alors trop récente pour sembler irréversible. C'est là peut-être la seule dimension politique de *Sol absolu* : par une description de la région de résidence du poète qui dépasse les limites de la biographie et du temps présent, par une mise en perspective de la diversité des peuples et des cultures qui s'y sont développés, les idéologies qui, dans les années de parution du recueil, agitent la région, semblent presque anecdotiques. Le recueil peut se consacrer à l'essentiel : un sol, ouvert sur l'absolu, absolu lui-même.

En quelque sorte, dans la relation du poète à son lieu de résidence, les essais historiques et politiques publiés chez François Maspero constituent le pendant personnel et intellectuel, engagé dans les problématiques de son temps, d'une expérience poétique – esthétique et spirituelle – qui dépasse le sujet comme son temps. Deux visages d'un même amour, qui n'interfèrent pas nécessairement entre eux. Il n'en est pas toujours ainsi, en témoignent des œuvres mêlant notamment poésie et réflexion politique et autobiographique, comme *Judée* ou les *Carnets de Jérusalem*, publiés respectivement en 1980 et 1997.

Ces considérations, au seuil de la lecture de *Sol absolu*, si elles clarifient en partie les liens entre plusieurs œuvres quasi-contemporaines, permettent avant tout de souligner l'aspect essentiel du recueil, celui par lequel toute l'œuvre est engagée : la relation au lieu. Pour qui connaît l'œuvre du poète, cette observation est presque une lapalissade. Néanmoins, on ne peut en faire l'économie dans une étude de la poétique de Lorand Gaspar sans risquer de verser dans l'abstraction.

En effet, si la poétique de Lorand Gaspar est bien une poétique de l'existence, elle s'articule nécessairement, comme nous l'avons mentionné, dans le rapport existant entre trois pôles fondamentaux : le sujet, l'autre, l'environnement. Si les deux premiers recueils sont structurés essentiellement par l'axe situé entre le sujet poétique, son questionnement ontologique, et l'autre interrogé dans ses possibilités métaphysiques et religieuses, *Sol absolu* est la première œuvre de Lorand Gaspar à se fonder d'abord sur l'axe de la relation du sujet à l'environnement. L'autre, culturel notamment, intervient comme participant de l'environnement – ce qui, par ailleurs, étoffe

⁸⁶ Lorand Gaspar, *Sol absolu*, *op cit.*, 1972, p. 120.

considérablement la notion d'altérité, en la situant au cœur de question relationnelles concrètes.

La relation du sujet à l'environnement sous-tend si bien le recueil tout entier qu'elle se manifeste visuellement : le recueil est constitué d'une alternance entre poésie descriptive du lieu et poésie plus personnelle, par séquences ou au sein d'une séquence, le plus souvent signalée par le passage des caractères droits aux italiques, encore que ce ne soit pas systématique. L'exploration poétique de la région d'écriture se structure ainsi en séquences marquant chacune un caractère de cette région, avec en réponse des pièces plus intimes. Ces caractères constituent le cadre du recueil : temporel, géographique, culturel et physique.

Pour en bien saisir à la fois l'aspect et la logique, avant de commencer la lecture du recueil, nous proposons un découpage qui permet d'explicitier la structuration en séquences. Ce découpage est naturellement d'ordre indicatif, certains poèmes pouvant appartenir à l'un ou l'autre ensemble selon comme on l'interprète. De plus, hormis pour la dernière séquence, clairement signifiée dans l'œuvre, les transitions peuvent être aussi bien abruptes que ménagées sur plusieurs poèmes. Ce découpage est donc proposé essentiellement à titre d'outil. Il renvoie à l'édition originale de 1972⁸⁷ :

- 1) Introduction “mimétique” (pages 7 à 11).
- 2) Un inventaire : monuments, hommes, lieux et géologie (pages 12 à 14).
- 3) Méditations sur l'environnement : géologie et genèse, expérience de l'usure, habitants du désert, description du désert de Judée (pages 15 à 21).
- 4) Suite lyrique : relation à l'élément minéral (pages 22 à 33).
- 5) Le mot « désert » en différentes langues (page 34).
- 6) Suite en deux temps : “miracle” du vivre (pages 35-41), description botanique et zoologique du désert (pages 42-47).
- 7) Suite lyrique : le désert, lieu du désir de vivre (pages 48-57).
- 8) Représentation du désert dans différentes civilisations (pages 58-70).
- 9) Suite lyrique sur le dénudement (pages 71-74).
- 10) Désert d'ascèse et de combat spirituel (pages 75 à 89).
- 11) Populations nomades et errance (pages 90-98).
- 12) La marche au désert (pages 99-107).
- 13) Dernière séquence, « Eaux désertes », dans laquelle on peut distinguer deux sous-ensembles : l'un descriptif, sur la mer Morte (pages 109 à 116), l'autre plus lyrique, en conclusion du recueil (pages 117 à 120).

Au seuil de la lecture, ce découpage a au-moins l'avantage d'inviter à quelques précisions terminologiques.

Le premier terme sur lequel il convient de s'arrêter est celui de “recueil”. Ce terme est problématique dans l'ensemble de l'œuvre poétique de

⁸⁷ On trouvera en annexe une version développée de cette proposition de découpage, avec les premiers mots et le numéro de page de chaque poème, dans l'ensemble « Documents pour servir à l'étude de *Sol absolu* ».

Lorand Gaspar, du-moins dans son sens premier d'ouvrage rassemblant des textes appartenant à un même genre, qu'exprime bien son pendant en anglais "*collection*". En ce sens là, les seuls "recueils" à proprement parler, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, sont *Derrière le dos de Dieu*, publié en 2010, et les éditions anthologiques rassemblant des ouvrages à l'origine publiés indépendamment, en volumes ou en revues, comme l'édition de 1982 de *Sol absolu et autres textes*, dans la collection « Poésie » de Gallimard, *Égée Judée* publié dans la même collection en 1993, et *Patmos et autres poèmes* paru dans la collection « Blanche » de Gallimard en 2001.

Pour l'étude du *Quatrième état de la matière* et de *Gisements*, nous avons conservé ce terme de "recueil", tout en cherchant à montrer que la logique interne qui préside à ces publications ne saurait être tenue pour accidentelle. La précision est d'autant plus importante pour *Sol absolu* qu'il n'est pas nécessairement acquis que c'est un recueil, surtout au premier sens, littéral, de collection de poèmes. L'absence de structure visible, d'organisation en parties dotées de titres, comme dans les deux premiers ouvrages, tout comme la cohésion du texte, du premier au dernier mot, peut en effet inviter à considérer *Sol absolu* non comme un recueil, mais comme un seul long poème, un "poème-fleuve", quoique le terme soit curieux à propos d'un texte qui traite du désert, d'une manière qui peut évoquer les grands poèmes-traités de l'antiquité⁸⁸, ou de grands ensembles qui ont vu le jour au vingtième siècle⁸⁹.

Les deux termes peuvent alors se recouper : la cohésion profonde de l'œuvre, au-delà des ruptures de style et de registre, de la variété des thèmes abordés, et même de la matérialité de l'édition, l'aspect visuel, permet de considérer, en récapitulant la diversité de l'œuvre dans son mouvement général, chaque pièce comme élément d'un poème plus vaste, ou comme poème d'un recueil conçu en lui-même comme une œuvre. Au-delà des termes, le plus important semble être de considérer chaque poème ou chaque pièce, c'est-à-dire chaque suite de vers ou de prose ayant son propre commencement et sa propre fin, et clairement séparé des autres notamment par la mise en page, comme élément d'un ensemble, d'un tout cohérent, même si la relative rupture apportée par la séquence « Eaux désertes » à la fin de l'œuvre semble interdire d'y rechercher un développement strictement linéaire ou dialectique. Dès lors, il est question de "recueil" non au sens de collection, mais d'une "œuvre faite de poèmes", et d'un "poème" au sens le plus ouvert possible sur le plan formel, et caractérisé d'abord par l'unité d'intention – une performance de sens qui s'exprime avec une grande diversité. Pour ne pas compliquer indéfiniment l'approche du texte, nous considérons que, ces précisions étant posées, l'usage des deux termes est possible, en remarquant également que la définition très large du "poème" nous invite le plus souvent, pour parler d'un ensemble particulier, à favoriser la dénomination de "pièce" telle que proposée ci-dessus.

⁸⁸ À la suite de Dominique Combe, nous pensons en particulier à Parménide et Lucrèce. Voir : Dominique Combe, « Lorand Gaspar et le poème scientifique », dans : *Lorand Gaspar*, (Daniel Lançon, dir.), *op. cit.*, p. 216-222.

⁸⁹ Comme certains poèmes ou ensembles de Cendrars (les trois premiers grands poèmes, ou la suite inachevée des *Feuilles de route*), mais surtout de Saint-John Perse, et, plus récemment, certaines œuvres d'Yves Bonnefoy, jusqu'à *La longue chaîne de l'ancre*.

Sans nécessiter d'explications aussi longues que ceux de recueil et de poème, le terme de “séquence” exige lui aussi une mise au point : nous l'entendons au sens étymologique de *sequentia*, “suite, succession”, soit un ensemble de poèmes ayant une logique propre, sans pour autant le retrancher de la logique d'un ensemble plus vaste, l'œuvre.

En ce sens, le mot “suite” que nous utilisons régulièrement pour les ensembles de pièces, notamment lyriques, n'est rien d'autre qu'une forme particulière de séquence. Le terme offre diverses possibilités d'interprétation. Bien que l'emprunt par les études littéraires de termes musicologiques soit régulièrement une facilité, nous avons choisi cette option. En effet, en musique, on peut caractériser la suite une « même tonalité »⁹⁰. Si l'on y ajoute un thème commun (ce que suppose d'ailleurs la notion musicale de « suite », une succession non accidentelle, une succession qui “fait œuvre”), la “suite poétique” se définit elle aussi par une relative unité du style, et par un registre partagé – souvent, dans le cas de *Sol absolu*, lyrique.

Ce dernier terme, enfin, mérite aussi quelques précisions, ainsi que son pendant, le “descriptif”. Pour le “lyrique”, il ne s'agit évidemment pas d'effusions sentimentales plus ou moins grandiloquentes, mais de la définition précise de l'adjectif, quand il qualifie un poème : « qui exprime des émotions, des sentiments intimes, au moyen de rythmes, d'images [...] »⁹¹ Nous utilisons ainsi cet adjectif pour qualifier les poèmes ou les suites de poèmes s'intéressant particulièrement à l'expression de la relation entre le sujet poétique et son environnement ou une autre instance personnelle, en lien avec les thèmes de l'existence tels qu'ils ont été abordés jusqu'à présent (modalités de la relation, approches de la finitude, la sacralité, le sens de l'expérience personnelle). L'usage de l'adjectif “intimiste” intervient ponctuellement pour souligner la dimension subjective de ces poèmes, sans qu'il soit nécessaire ici de détailler les problématiques liées au sujet.

Enfin, l'adjectif “descriptif” qualifie le deuxième registre majeur du recueil, celui qui rend compte des aspects concrets, qu'ils soient physiques ou culturels, du milieu qui à la fois motive et encadre la parole poétique. Certes, on peut avancer que toute description est déjà interprétation, ce qui est juste notamment dans *Sol absolu*, il s'agit donc avant tout un qualificatif de commodité, qui couvre des séquences dont la tonalité dominante est le catalogue ou la dissertation sur des sujets divers : histoire, archéologie, sciences religieuses, philologie, zoologie, botanique, ethnologie, géologie, minéralogie, et, incidemment (ou à un niveau interprétatif), philosophie et anthropologie.

Une dernière question d'importance doit être abordée avant d'entrer dans l'étude du propos existentiel du recueil, celle du milieu, de l'environnement, d'abord dans sa dimension géographique. Ce sera donc notre entrée dans le texte.

⁹⁰ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., volume 6, 887-XXVIII pages, p. 394.

⁹¹ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., volume 4, 899 pages, p. 179.

a. Le cadre géographique de *Sol absolu*.

L'approche de l'environnement, dans *Sol absolu*, est marquée par ce qui peut apparaître au lecteur comme un paradoxe : si les indications géographiques sont le plus souvent précises, l'espace qu'elles représentent est difficile à percevoir, à moins d'avoir une culture plus que solide de la géographie du Proche-Orient. Ce paradoxe apparent illustre parfaitement la richesse de la relation au lieu dans *Sol absolu*. Pour l'éclairer quelque peu, nous proposons de lire les premières pages du recueil, dans l'ordre, afin de tenter d'en définir simplement la géographie.

*Au chant nu des montagnes de Judée qui se fit entendre à ma soif sur
les pistes d'Arabie Pétrée, déserte et heureuse.*⁹²

La première page, portant la dédicace, permet d'observer plusieurs éléments importants. D'abord la centralité du lieu, évidente, puisque le recueil est dédié au « chant » du lieu, c'est-à-dire à sa manifestation musicale et poétique. Une relation de réciprocité se crée : à ce « chant » du lieu, lié à une expérience personnelle à la fois physique et spirituelle (« qui se fit entendre à ma soif sur les pistes ».), répond, en écho ou en remerciement, le chant du poète, son œuvre.

Cette relation de proximité et de réciprocité porte aussi, déjà, les marques d'une de ses dimensions fondamentales développées dans le recueil : l'adjectif « nu » et le substantif de la « soif », indiquent deux thèmes centraux, la nudité, donc la franchise, la sincérité d'un paysage qui se donne à voir sans les ornements, par exemple, de villes ou de champs et de forêts, qui répond à un désir, physique et spirituel, une « soif ». La relation réciproque est donc un face-à-face entre un sujet locuteur motivé par son désir et une terre qui manifeste, en elle-même et par la perception qu'elle engage, sa nudité et celle de celui qui la contemple⁹³.

Un autre élément important est le lien créé entre la Judée et l'Arabie, ou plutôt *les Arabies*. Il s'agit de l'axe géographique central du recueil, tendu entre les montagnes de Judée et les pistes de la péninsule Arabique. Les lieux tels qu'ils sont nommés dans cette dédicace méritent donc qu'on s'y arrête.

La « Judée » est une appellation historique pour la région qui s'étend, d'est en ouest, de la plaine côtière de la Méditerranée au Jourdain, et du nord au sud, de la frontière avec la Samarie (soit aujourd'hui une ligne est-ouest passant approximativement au sud de Tel-Aviv) au désert du Néguev. Elle englobe donc une région fertile, la plaine méditerranéenne, et des montagnes boisées, où se trouve Jérusalem, mais aussi des collines arides, la partie sud de la vallée du Jourdain ainsi que les côtes occidentales de la mer Morte.

⁹² Lorand Gaspar, *Sol absolu, op. cit.*, édition de 1972, page 7. Nous précisons que, pour chaque citation de *Sol absolu*, la typographie et la mise en page sont autant que possible celles du recueil.

⁹³ Nous rejoignons en cela certaines hypothèses de Jacqueline Michel, dans *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, en particulier l'idée que le poète est un « liseur de désert », désert qui le renvoie également à « nos déserts » – manques du langage, manques du sens –. Voir : Jacqueline Michel, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*. Paris, Caen : Lettres modernes Minard, collection « Archives des lettres modernes », 1998, 121 pages, voir notamment p. 7-8 et 17.

Dans la dédicace, la région est plus précise : ce sont les « montagnes de Judée ». Il s'agit donc à la fois de la région boisée qui entoure Jérusalem à l'ouest, au nord et au sud-ouest, et du désert de Judée, qui descend des hauteurs de la ville à partir d'un arc d'orientation générale à l'est-sud-est, sur la ligne du mont Scopus au mont des Oliviers puis aux environs de Bethléem. Cette précision peut déjà suggérer la relation entre sédentarité et nomadisme, importante dans le recueil, et représentée tantôt comme une tension, tantôt comme une complémentarité. En effet, elle évoque autant les villages des montagnes fertiles, que les bédouins habitant les oueds. De même, pour le poète, Jérusalem est le lieu de résidence, et le désert de Judée, très proche, le lieu des explorations les plus fréquentes du milieu désertique. La configuration des frontières, entre 1954 et 1967, rendait facile le passage de Jérusalem au désert, en particulier dans la mesure où le poète résidait à Sheikh Jarrah, quartier au nord-est de la ville alors constitué surtout de villas construites par les notables hiérosolymitains à la fin de la période ottomane⁹⁴, et distant des premiers coteaux désertiques de seulement deux ou trois kilomètres. Les « montagnes de Judée » sont donc le lieu à la fois familier parce que très fréquenté, et le premier visage de l'altérité de cette terre proche-orientale, ce sol qui reste « absolu » malgré une si longue relation.

La seconde indication géographique de la dédicace est triple : « Arabie Pétrée, déserte et heureuse ». La première région, l'Arabie Pétrée, fait référence à une province de l'Empire romain qui a existé entre 106 et 638 de notre ère, et qui, malgré des modifications dues soit à des remaniements administratifs soit à des conflits, couvre globalement le Sinaï, le Néguev, et un territoire qui s'étend, d'ouest en est, de la rive orientale du Jourdain et du Wadi Araba aux confins des déserts de Syrie, d'Arabie et d'Irak, et du nord au sud, de la Syrie aux rives orientales du golfe d'Aqaba, soit toute la partie occidentale de la Jordanie actuelle plus les rives actuellement saoudiennes du golfe d'Aqaba. Cette appellation souligne donc, outre l'aspect historique, le couloir de communication qui s'étend le long de la dépression du Jourdain et de l'Araba, et se poursuit sur les côtes du Sinaï et de l'Arabie saoudite.

Les adjectifs « déserte » et « heureuse » renvoient également à des appellations romaines⁹⁵ : complémentaires de l'Arabie Pétrée, l'Arabie déserte et l'Arabie heureuse des régions relativement proches. L'Arabie déserte désigne ainsi les terres à l'est de l'Arabie Pétrée, soit les déserts aujourd'hui partagés entre l'est jordanien, la Syrie, l'Irak et l'Arabie saoudite. Quand à l'Arabie

⁹⁴ Voir : Catherine Nicault, *Une histoire de Jérusalem*. CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2012, 297 pages, p. 80. Cet ouvrage constitue une référence pour l'histoire de Jérusalem entre 1850 et 1967, nous y recourons largement pour les considérations sur l'évolution de l'aire urbaine hiérosolymitaine. De son origine comme lieu de villégiature pour les notables recherchant calme et fraîcheur, et voulant aussi éviter la promiscuité de la Vieille ville propice aux épidémies, Sheikh Jarrah a conservé quelques vieux arbres, des jardins, de belles demeures (souvent occupées par des services diplomatiques), et, au dire des habitants des environs, des loyers prohibitifs.

⁹⁵ On pourrait également penser que ces adjectifs caractérisent la même région, l'Arabie pétrée pouvant en effet, pour un amateur de déserts, sembler « déserte et heureuse ». Cela dit, même si l'accumulation des trois adjectifs vise sans doute en partie de ce but, pour des raisons esthétiques ou sentimentales, il faut remarquer que l'Arabie pétrée si elle inclut des déserts, est aussi en nombre d'endroits fertile, notamment dans la vallée du Jourdain, et dans la partie occidentale de la Jordanie actuelle, souvent boisée, cultivée, et densément peuplée dès la plus haute antiquité.

heureuse, elle désigne le sud-ouest de la péninsule arabique, le Yémen en particulier, quoique l'appellation inclut parfois le Hedjaz⁹⁶.

Ces précisions permettent de situer d'abord, sur le plan géographique le contexte de la rédaction de *Sol absolu*. En tenant compte des réalités politiques de l'époque, la relative porosité des frontières entre la Jordanie et l'Arabie saoudite et la possibilité de passer vers les pays alliés, Syrie et Égypte en tête⁹⁷, permettent de penser que la zone géographique définie dans la dédicace de *Sol absolue* est bien celle des expériences qui ont motivé l'écriture : celle de la résidence certes, mais aussi celle de régions alors plus facilement accessibles qu'aujourd'hui depuis Jérusalem.

Région de résidence et d'excursions réelles, c'est aussi la région d'excursions possibles : le choix de la toponymie romaine pour définir la région montre déjà la coexistence, dans l'œuvre, de lieux réels, et réellement fréquentés, et de lieux réputés plus ou moins proches mais difficilement localisables parce que perdus, ou dans les sables du désert, ou dans ceux du temps, voire du mythe.

Enfin, le choix des noms, en particulier des trois « Arabies », dessine une ligne nord-sud, suivant la dépression du Ghôr, le Wadi Araba puis, infléchi au sud-sud-est, les côtes occidentales de la péninsule arabique. Peut-être est-ce un hasard, mais on peut noter que la géographie de la dédicace propose un axe méridien plutôt qu'un front Orient-Occident – et en cela, l'inclusion de la Judée pourrait donner lieu à une interprétation symbolique ou politique.

Ces observations permettent d'aborder la géographie de *Sol absolu* selon plusieurs angles. Il y a ainsi les lieux clairement identifiables, et toujours habités ou fréquentés à la période contemporaine, et les lieux qui évoquent des épisodes historiques ou mythiques. Régulièrement croisées, les références à ces lieux invitent donc à considérer la géographie du recueil comme une géographie physique, mais aussi comme une géographie intellectuelle. À cette géographie, il convient d'ajouter la dimension expérientielle, c'est-à-dire la prise en charge par la parole poétique d'une expérience du lieu, qui le plus souvent ordonne les références géographiques, physiques comme historiques ou mythiques.

Ainsi, les deux poèmes qui suivent la dédicace invitent immédiatement à percevoir les lieux mentionnés dans celle-ci comme davantage que des références. Le premier poème tient en un mot :

SILENCE⁹⁸

⁹⁶ Sur la topologie latine, nous renvoyons à : Glen Warren Bowersock, *Roman Arabia*. Cambridge (Massachusetts), Londres (Angleterre) : Harvard University Press, 1983, 224 p. Voir dès les p. 1-2 pour les régions couvertes par l'Arabie Pétrée et l'Arabie heureuse. S'intéressant à la province romaine, l'auteur ne cite pas explicitement l'Arabie déserte.

⁹⁷ Si les relations entre la Jordanie d'une part, la Syrie baasiste et l'Égypte de Nasser d'autre part n'ont pas toujours été simples, le passage était possible – il semble d'ailleurs qu'il est toujours en principe permis de passer de Jordanie en Syrie, d'après les flux de poids-lourds que nous avons pu observer autour d'Azraq –, et Lorand Gaspar a pu visiter la Syrie, dans les années 1960 et 1970. Voir dans les *Feuilles d'observation*, dans les séquences « 1960-1966 » et « 1975 » : Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*. Gallimard, collection « Blanche », 1986, 183 pages, notamment p. 26-28 et 85.

⁹⁸ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 9.

Au « chant » des « montagnes de Judée », aux Arabies dont les noms sont lourds de suggestions exotiques, succède cette déroutante entrée en matière. Une page blanche n'aurait pu suffire : il faut que le lecteur s'arrête sur ce silence liminaire, silence qui paradoxalement n'aurait pu être sensible sans être signifié par le mot, dont l'usage des lettres capitales souligne l'importance. C'est ainsi une première inflexion dans le registre du recueil : après une dédicace lyrique et suggestive, le dénudement du verbe revêt une fonction quasiment mimétique qui annonce la va-et-vient, dans le recueil, entre une poésie lyrique et une poésie de description, qui à elles deux font de *Sol absolu* une poésie de l'expérience (ainsi restituée dans ses dimensions objectives comme subjectives). En effet, comme celui qui commence une marche dans le désert, encore tout occupé des questions de sa vie quotidienne, celui qui commence la lecture du recueil est invité à arrêter ses pensées et à prendre conscience du milieu qui l'entoure. C'est une injonction : il faut faire silence pour recevoir et la plénitude du désert et le plein sens du poème. C'est aussi une analogie, sur le plan poétique, d'une réalité physique : lorsque le silence est fait dans le sujet, qu'il porte attention au milieu dans lequel il se déplace, dans le cas du désert c'est souvent le silence ambiant qui le frappe. Mais ce silence est relatif, le désert ayant aussi ses bruits, vent, frottement des sables, mouvements des rares plantes voire cris d'oiseaux, et respiration du marcheur, il ne clôt pas prématurément la parole poétique, au contraire, incite à prendre en compte l'environnement pour continuer la parole⁹⁹.

PIERRE

PIERRE

encore une

PIERRE

sable

illimité

RIEN¹⁰⁰

Le marcheur qui a fait silence en lui et a pu percevoir le silence qui l'entoure, peut à présent lever les yeux. Il s'agit bien d'une poésie quasiment mimétique, ou utilisant en tout cas des procédés permettant d'établir une analogie entre l'acte de lecture et l'acte de présence au désert : elle restitue

⁹⁹ Jacqueline Michel a par ailleurs comparé la discontinuité formelle de *Sol absolu*, avec ses ruptures de mise en page, les espacements typographiques, à la difficulté d'une marche dans le sable. Comme le pas du marcheur s'interrompt, s'interrompt le langage. Pour Jacqueline Michel, la discontinuité du poème renvoie à un « silence dur » que *Sol absolu* occulterait, s'il nous semble que *Sol absolu* n'évacue rien de l'aridité du silence, il est vrai que comme le marcheur cherche dans la suspension de son mouvement l'énergie de le poursuivre, le poème se remotive dans ses « intervalles », autant qu'il en est relativisé. Voir : *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, op. cit., p. 65 et 67.

¹⁰⁰ *Sol absolu*, op. cit., 1972, p. 11.

l'expérience physique, le mouvement du regard, du plus proche au plus lointain, qui se dissout dans l'horizon. L'attention portée à la mise en page et à la typographie invite en outre à considérer ce poème comme davantage qu'une analogie, puisque tendant à reproduire une expérience il en propose une nouvelle, poétique celle-ci.

Dans cette pièce aussi, la dimension imaginaire est évacuée, la géographie réelle ou rêvée est ramenée à la sensation, qui ne s'embarrasse plus, pour l'instant, de noms. C'est un choix poétique, qui insiste sur le dénudement du sujet (marcheur ou lecteur, avec le « SILENCE »), puis sur celui du paysage, qui mène à l'horizon du « RIEN ». Tout comme le silence, le « rien » est sensible, par son expression verbale, ce n'est pas un néant dans lequel la perception humaine et son intelligence du milieu se dissolvent, mais une réalité appréhendable physiquement et intellectuellement, un espace où évoluer, et donc devenir.

Pour autant, l'abandon momentané des noms et de leur poésie peut-être trompeuse, et ne signifie pas l'excès inverse que serait la représentation d'une sensation du désert universelle, valable pour tout lieu de solitude mettant l'homme face à la simplicité du monde et à sa propre nudité. Si dans tout le recueil l'idée est présente que le désert est le lieu par excellence où l'homme peut contempler d'un mouvement du corps et de l'esprit à la fois le monde et lui-même, cette idée n'est jamais détachée de l'expérience, concrète, et unique, d'un lieu en particulier.

Ainsi, dans ce poème, la configuration du désert n'est pas anodine : représenter le lieu comme une succession de pierres qui disparaît dans les sables, et des sables « illimités », ce qui invite à penser que c'est un désert plat, faute de quoi des dunes arrêteraient la vue, permet ainsi de définir le lieu de ce poème comme un reg ou un de ces plateaux de sable dur jonché de galets, que l'on nomme *hamada*. Or, ce type de désert, dans l'aire couverte par *Sol absolu*, se trouve essentiellement dans l'Arabie déserte, dans la région du Toubéig, aux frontières actuelles entre la Jordanie et l'Arabie saoudite, au nord du wadi Ram et du désert du Nefoud. Ainsi, même dépouillé des noms, le poème reste lié à un référent relativement précis¹⁰¹. Ce lieu particulier est aux confins de

¹⁰¹ Ce poème a naturellement généré un nombre conséquent de commentaires. Roger Little y a vu « bucrâne pictographique à l'orée du désert, gamma radiographique du vide, trépied de four ou de support sacrificiel, et ainsi de suite » (« Représentation et imaginaire de l'espace », dans : Madeleine Renouard (dir.), *Lorand Gaspar, transhumance et connaissance, op. cit.*, p. 125). Nous imaginons que par « gamma radiographique » Roger Little suggère que le poème correspond à une radiographie du désert, auquel cas, notre interprétation rejoindrait en partie cette radiographie dans la mesure où nous voyons dans ce poème une « structure » de désert, un type géologique. Nous sommes moins convaincus par le « bucrâne », qui appartient plus à un imaginaire asiatique plus proche des steppes de Saint-John Perse que d'ailleurs Roger Little connaît bien (encore que l'animal tutélaire y soit plutôt le cheval), que des déserts proche-orientaux. Si le « trépied de four » nous laisse aussi relativement perplexes, notamment parce que nous n'avons jamais vu de brasero dans les tentes bédouines où nous avons pu pénétrer, le « support sacrificiel » nous semble une hypothèse intéressante, qui rejoint en partie l'idée d'un cairn dans la définition du désert comme espace sacré et annonce en outre les renoncements à venir du sujet livré à l'expérience de cet espace. Marie-Antoinette Laffont-Bissay évoque quant à elle un sablier, interprétation qui a le mérite de souligner également la durée de l'épreuve de la présence au désert et le peu de gain envisageable, cela dit, la forme du poème est dans cette perspective plus proche d'un simple entonnoir que d'un sablier, qui est réversible – à ce compte, les « dés » du jeu existentiel de l'épreuve du désert semblent déjà « pipés ». Elle y voit également le socle d'une statue. Voir : Marie-Antoinette Laffont-Bissay, *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie*. L'Harmattan, « Critiques

plusieurs territoires, c'est donc une région de *limes*, ce qui rencontre remarquablement la fonction liminaire du poème. C'est aussi une région qui, bien qu'identifiable dans ses contours les plus larges, se caractérise par l'absence de repères stables, ville ou route¹⁰², et représente donc surtout un espace ouvert sur plusieurs régions : la péninsule arabique, la chaîne montagneuse de l'ouest jordanien, les collines des confins de la Syrie. Lieu de passage, lieu de pistes qui ne se révèlent qu'au Bédouin ou à l'explorateur chevronné : espace, donc, de liberté absolue, mais aussi de danger physique, qui invite avant tout à poursuivre la route, à aller ailleurs. Enfin, en toute logique, c'est aussi spécifiquement le lieu où se croisent les « pistes d'Arabie Pétrée, déserte et heureuse », intersection notamment des routes caravanières, de commerce ou de pèlerinage, de la Mecque ou le Caire à Damas ou Bagdad, et où s'est fait entendre au sujet poétique le « chant nu des montagnes de Judée »¹⁰³, il est donc significatif que le recueil commence là.

Cette ouverture de l'espace dans lequel prend place la première expérience représentée dans le recueil est donc une annonce de la logique qui préside à la géographie de *Sol absolu* : une déambulation de régions en régions, reliées par un désert omniprésent, qui change de visage selon ses variations topologiques. Comme le reg ou le *hamada* de ce poème, la géographie de *Sol absolu* est construite sur la tension entre l'expérience sensible, physique, d'un lieu particulier, et sa participation à un ensemble plus vaste, en somme, une région variée dont les espaces vacants sont les couloirs de communication. C'est là le paradoxe et la fécondité de la géographie du recueil : les noms existent pour chaque lieu, et sont utilisés, mais beaucoup de ces lieux sont des zones ouvertes, des zones de transition, et leur réalité, les difficultés qu'ils opposent à la science cartographique, en font des supports remarquables à la rêverie ou à la méditation historique, spirituelle et poétique. C'est en plaçant l'expérience au désert, au lieu ouvert, que le poème peut parler de tous les autres lieux.

Dès lors, l'aspect «totalisant» du recueil s'inscrit en faux, les longues listes de monuments, de plantes, de coutumes humaines, sont autant une tentative de représenter le lieu dans son entièreté que la mise en exergue de la fragilité de toute définition – le sol étant, dès le titre du recueil, un « absolu », et à ce titre rétif à toute définition. Aspect presque théologique qui n'est pas sans importance : par la variété de ses propos, *Sol absolu* est un «concile» au sens étymologique, une «assemblée» dans laquelle de multiples voix s'expriment, mais ses actes ne sont pas doctrine.

Ainsi, la géographie du recueil, tout en donnant à celui-ci un ancrage référentiel précis, est aussi une invitation à dépasser l'exotisme du nom pour

littéraires », 2013, 457 pages, p. 232 et p. 280-281. Par ailleurs, on pourrait reprendre pour le compte de ce poème la belle interprétation que fait Jacqueline Michel de l'« iris noir » de *Sol absolu* (quoiqu'elle omette de préciser qu'il ne s'agit pas seulement d'une image, l'iris noir étant une espèce locale, nommée dans *Judée, l'Iris petrana*) : on pourrait en effet voir dans ce poème le calice d'un fleur, et ainsi le rattacher à ce que Jacqueline Michel entend comme « désir et acte du poème : l'efflorescence d'un signe noir dressé sur un sol nu et absolu. Le mot, tel l'anthère, serait cette capsule gorgée de nuit où mûrit et prolifère le sens, vouée à se détruire pour ensemencer une parole venue de nulle part. » (*Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine, op. cit.*, p. 43).

¹⁰² Hormis la route jordanienne numéro 5, qui en représente à peu près la limite ouest.

¹⁰³ *Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 7.

revenir à l'unicité de l'expérience. Elle invite aussi à penser l'existence d'abord comme une relation entre le sujet et son milieu. Pour clore provisoirement la question du lieu et de la géographie, nous proposons de lire le troisième des poèmes qui succèdent aux pièces liminaires « SILENCE » et « PIERRE / PIERRE ».

PÉNINSULE ARABIQUE

HEDJAZ

pays aride, tantôt sables de grès
tantôt jonché à perte de vue
de scories de
puissantes coulées volcaniques.

g r a n i t e s
porphyres
calcaires
pitons volcaniques
rivières de lave

a m a s d e s o u f r e
minerais de fer
cuivre
argent
OR

T e b û k
T e i m a
e l H e d j e r
e l - E l a
M é d i n e
L a M e c q u e

De la Grande Harran de Khaibar à Djebel el Kora

La familiarité du vide
sous les noms disséminés¹⁰⁴

On retrouve dans cette pièce plusieurs aspects évoqués précédemment quant à la relation au lieu : la tension entre noms de lieux connus et de lieux difficiles à situer, la dimension descriptive, presque explicative déjà, et la réflexion métaphysique.

Elle se présente comme une rubrique de dictionnaire ou d'encyclopédie : d'abord la zone géographique, la « PÉNINSULE ARABIQUE », puis une région en particulier, le Hedjaz, à l'ouest de l'Arabie saoudite, qui couvre plusieurs provinces, et où se trouvent toutes les villes citées par la suite dans le poème. Le Hedjaz désigne aussi le nord des monts Sarawat, barrière montagneuse qui sépare l'intérieur de l'Arabie saoudite de la

¹⁰⁴*Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 14.

plaine côtière de la mer Rouge. Le poème poursuit par une brève description du pays : son aridité, puis ses deux conformations géologiques majeures. Puis, à une liste des principaux minéraux constitutifs du relief, succède une autre liste, de ressources minières, et une énumération de noms de lieux.

Jusque là, seule la mise en page différencie le poème d'une courte notice géographique. Les noms de lieux, « T e b û k / T e i m a / e l H e d j e r / e l - E l a / M é d i n e / L a M e c q u e », sont ceux d'étapes plus ou moins importantes sur la route caravanière qui, dès l'Antiquité, reliait la Syrie et la Palestine aux sites miniers de la péninsule arabique et à la route des épices. Si cette énumération fait sens, notamment parce qu'elle adopte un ordre logique, commençant par la cité la plus septentrionale pour terminer par La Mecque, la plus au sud, elle n'est pas sans poser le problème de l'aspect parfois énigmatique des noms.

L'identification de ces lieux, en effet, est loin d'être aisée : outre les difficultés posées par les variantes de translittération des noms arabes, certains sites n'ont pu être identifiés qu'en recourant à des récits de voyage et d'expéditions archéologiques, relativement peu accessibles au lecteur¹⁰⁵. L'énumération a donc plus d'une fonction : si elle reflète bien une réalité géographique, une piste commerciale historique, et en ce sens relève de l'aspect scientifique du recueil, celui d'une "somme" géographique, physique et culturelle, de la région concernée, sa dimension poétique est plus problématique. Dans la mesure où elle n'est pas uniquement informative – en tout cas pas sans une recherche documentaire qui n'est pas toujours possible au moment de la lecture, et est sans doute quelque peu rébarbative pour un lecteur ne voulant pas s'interrompre –, il semble que sur le plan poétique elle doive être abordée en terme d'effet.

D'effets, il y en a, nous semble-t-il, au moins quatre. Le premier, le plus élémentaire, relève de l'esthétique, du plaisir des sonorités, mais aussi de la mise en page pouvant dessiner la côte arabe et de la typographie (qui outre l'aspect esthétique "aéré" a une fonction logique, en ce qu'elle amène la fin du poème en l'illustrant par anticipation, la « familiarité du vide / sous les noms disséminés »¹⁰⁶). Le deuxième prolonge le premier : outre les sonorités et l'aspect visuel de la liste, il y a un jeu sur l'exotisme des noms, une suggestion d'Arabie mystérieuse, et même une mise en scène, par la position des mots sur la page, d'une descente dans un monde inconnu qui aboutit à la satisfaction de reconnaître, dans le nom de La Mecque, un lieu universellement célèbre – mais

¹⁰⁵ Nous avons pu identifier certains de ces sites, en particulier el-Hedger et el-Ela, grâce aux travaux des pères Antonin Jaussen et Raphaël Savignac, qui signalent qu'ils sont aussi appelés respectivement « *Hereibeh* » et « *Médâin-Şâleḥ* », voir : Antonin Jaussen, Raphaël Savignac, *Mission archéologique en Arabie – Volume II : El'Ela, D'Hégra à Teïma, Harrah de Tebouk*. Paris : Publications de la société des fouilles archéologiques, Librairie Paul Geuthner, 1914. Réédition : Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 1997, 691 pages, voir dès la page 1. Les noms sont plus transparents si on les compare à une translittération anglaise, on trouve ainsi « *Tabūk* », « *Taymā* » et « *Al 'Ulā* » sur une carte du National Geographic ; sur la même carte, pour el-Hedger, est indiqué le nom contemporain « *Madā'in Şaliḥ* », voir : *The Middle East*. Washington D. C. (États-Unis) : National Geographic Society, 2015.

¹⁰⁶ Cette observation ne reflète naturellement pas l'ampleur de la question. Sur le rôle des espacements, de la typographie et de la mise en page, nous renvoyons à l'article de Michel Favriaud, « La poétique de Lorand Gaspar : entre ponctuation noire et ponctuation blanche », dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », *op. cit.*, p. 223-241.

aussi fermé aux non-musulmans, donc renvoyant le lecteur s'il est dans ce cas à un imaginaire ambivalent, à la fois connu et inaccessible. Stratégie orientaliste en quelque sorte classique, une sorte de nom "harem", entre séduction, mystère et interdit. Le poème, à ce titre, est déjà plus qu'esthétique, et s'il renvoie à l'imaginaire orientaliste, et aux procédés orientalistes, et donc questionne les représentations, il est aussi ludique, posant les mots sur la page comme autant d'indices d'une "chasse au trésor" de l'imaginaire. S'il est important de souligner que le poème est source de plaisir, la fonction de ce passage ne s'arrête pas là. Un troisième rôle de la liste, en effet, est plus grave : l'invitation, pour le lecteur, à se laisser "désorienter", à accepter de ne pas tout comprendre, et donc à être plus réceptif à l'altérité, non seulement des lieux cités et partiellement décrits, mais aussi de la parole poétique elle-même, qui va chercher dans l'altérité interne du sujet écrivant matière à une rencontre unique avec l'altérité du lieu, qui motive la parole, et, enfin, avec le lecteur qui assiste à cette rencontre. Discipline de l'esprit, donc, certes belle et ludique, mais dont le fond est fondamental dans les enjeux de la poétique de Lorand Gaspar. Pour finir, il nous semble qu'il y a un quatrième rôle à cette liste : celle d'inviter à la recherche. Que ce soit la recherche académique ou celle du lecteur intéressé à étendre sa culture personnelle, il semble que le poème invite aussi bien au lâcher-prise intellectuel qui permet d'être réceptif à l'expérience poétique, qu'à pousser au-delà, dans un deuxième temps, à essayer de comprendre ce qui est étranger – si ce n'est pas simplement une invitation au voyage.

En cela, ce poème synthétise assez bien les différents aspects de la problématique du lieu dans *Sol absolu*, en ce qui concerne la géographie et l'usage des noms. Pour conclure cette entrée dans le recueil, il nous semble que ce poème invite aussi à s'intéresser à deux autres questions : celle de la description, et celle de la définition de la notion de lieu ou de milieu.

Pour ce qui est de la description, ce poème est l'occasion d'observer que la fonction informative, scientifique, du recueil, est toujours liée à un choix : ici, l'attention est portée d'abord aux types de sols, puis aux minéraux, et enfin aux ressources minières. Celles-ci sont énumérées de façon à créer un effet : « minerais de fer / cuivre / argent / OR »¹⁰⁷. Le choix d'énumérer les métaux du moins au plus précieux, et le choix des caractères capitaux pour le dernier, tout en restant conforme à une énumération rejoignant une fonction descriptive ou récapitulative, vise à souligner la puissance de fascination du dernier, l'or, et ménage ainsi la transition vers l'énumération des lieux, qui, comme le nom du métal tant convoité, porte aussi à la rêverie. La description est donc orientée de façon à solliciter les représentations du lecteur, et le prépare à la séquence des noms, dans un premier temps exotique et mystérieuse, suggestion d'aventures à la recherche des trésors de l'Arabie. La stratégie qui consiste à combiner une description ou une énumération de faits, de données, et une suggestion de l'imaginaire, est d'ailleurs commune aux principaux passages du recueil qui relèvent des sciences exactes¹⁰⁸.

¹⁰⁷ *Sol absolu*, op. cit., 1972, p. 14.

¹⁰⁸ Les pages naturalistes de *Sol absolu* en sont un autre aspect, avec ses modalités propres. Nous renvoyons au deuxième chapitre de notre deuxième partie.

Enfin, le dernier passage de ce poème invite à diversifier encore une fois l'interprétation, en invitant à penser la relation du sujet écrivant au lieu. En effet, par rapport au début du poème et aux listes, les trois dernières lignes semblent marquées par une inflexion importante :

De la Grande Harran de Khaïbar à Djebel el Kora

La familiarité du vide
sous les noms disséminés¹⁰⁹

La « Grande Harran de Khaïbar » désigne une étendue de désert pierreux, autour de l'oasis de Khaybar, à 150 kilomètres de Médine. Le Djebel Kora, quant à lui, est un sommet d'où un aqueduc apportait l'eau à la cité de La Mecque¹¹⁰. Quoi qu'il en soit, l'étendue désignée est détournée de sa valeur géographique par les deux dernières lignes : ce qui importe, c'est le « vide », l'espace entre les noms, d'ailleurs matérialisé sur la page.

Cette observation peut s'étendre à l'ensemble du poème : au-delà des listes de minéraux, de métaux, de cités, le lieu familier est le lieu vide, le désert au sein duquel prennent place les noms. La valeur de la liste des noms de villes est ainsi déniée : elle qui était organisée sur un schéma nord-sud, logique géographiquement et culturellement, en tant que suite d'étapes caravanières, est désormais « disséminée ». L'analyse du lieu d'un point de vue anthropocentrique : ressources, routes, étapes, est donc renversée, pour mettre en avant le « vide ». C'est la vacance du lieu désert qui le rend familier : en lui tout est possible, tout est visible, et le rapport du sujet à son milieu est sans intermédiaires.

Pour conclure cette introduction aux problématiques de la géographie et du lieu dans *Sol absolu*, nous revenons ainsi à la relation qui motive la prise de parole poétique, pour l'ensemble du recueil : la relation du sujet à son environnement. L'environnement est une notion objective : l'ensemble des conditions physiques et culturelles qui entourent le sujet. L'aspect descriptif du recueil tend à restituer cet environnement. Mais toute prise de parole suppose un sujet, quand bien même il se voudrait le plus neutre possible : tout environnement, à partir du moment où il est dit, est nécessairement milieu, c'est-à-dire l'ensemble des conditions physiques et culturelles dans lesquelles évolue et perçoit un sujet.

Ce poème illustre bien cette tension : en même temps qu'il tend à rendre compte de l'environnement, déjà il l'interprète. En outre, lorsqu'il cesse de rendre compte de cet environnement, il fait remarquer que le véritable milieu dans lequel évolue le sujet est celui dont la définition échappe au corpus de données par lesquelles on définit un environnement : « La familiarité du vide » sonne alors comme un avertissement, au début du recueil, qui invite à ne pas prendre trop au sérieux la dimension scientifique du recueil, qui décrit

¹⁰⁹ *Sol absolu*, op. cit., 1972, p. 14.

¹¹⁰ Lieu identifié grâce à la description de Burckhardt, voir : Johann-Ludwig Burckhardt, *Voyages en Arabie, contenant la description des parties du Hedjaz, regardées comme sacrées par les musulmans*, suivis de *Notes sur les Bédouins* et d'un *Essai sur l'histoire des Wahhabites – Tome premier* (Jean-Baptiste Eyriès, trad). Arthus Bertrand éditeur, 1835, 403 pages, voir p. 142.

le désert non comme un environnement, de façon précise et exhaustive, mais comme un environnement vécu, un milieu. C'est sur ce rapport d'un sujet à son milieu que se structure le recueil, non sur une tentative totalisante de définition d'un environnement. La dimension scientifique et documentaire, outre son caractère parfois plus esthétique ou ludique qu'informatif, doit donc s'entendre comme outil poétique d'abord, et peut-être seulement : c'est un ensemble de procédés visant à souligner la diversité, la plénitude du lien entre le sujet et son milieu, qu'il tente d'appréhender comme champ d'une expérience qui, elle, est totale¹¹¹.

b. Le lieu comme un autre.

Avant de nous intéresser aux figures d'altérité qui participent de la parole poétique, il faut donner encore quelques précisions sur la relation du sujet au milieu : le lieu lui-même représenté comme un autre, un autre réel, vivant. En effet, dans la complexité, dans l'intensité de la relation au lieu s'engage l'expérience qui est à la fois la source et le cadre du cheminement existentiel du recueil, avec toutes les relations qu'il engage.

L'un des aspects importants de cette relation, dans *Sol absolu*, est la valeur herméneutique conférée au lieu. Si les recueils précédents s'interrogeaient encore sur la possibilité d'un sens exhaustif, d'une vérité, et, par extension, d'un dieu, dans *Sol absolu* c'est le lieu, dans ses structures géologiques, dans ses paysages, ses lumières, qui se voit attribuer le pouvoir d'éclairer les questionnements de l'homme – quoique cette dimension n'était pas complètement absente des deux précédents recueils. L'absolu, le dieu, dans *Sol absolu*, semblent réduits à des notions utiles à la réflexion, ou à des instances abstraites que l'on appelle en vain, voire de simples références culturelles¹¹².

Ainsi, le lieu se substitue aux textes sacrés et aux divinités pour éclairer la question, si importante dans l'œuvre de Lorand Gaspar, de la genèse :

plus d'une fois à l'aube
dans le désert de Ram et de Toubéig
ou plus au sud
sur les rives orientales de la mer Rouge là
où les granites roses veinés de lave, grès
tendres de gypses aveuglants ralentissent
leurs pentes
j'ai rêvé d'une genèse.
L'univers naissait
non pas d'un ordre offert du dehors
à quelque chose, mais comme
une fugue de courbures en clair et ombre

¹¹¹ Ces remarques peuvent sembler superflues, dans la mesure où *Sol absolu* est avant tout poème. Cela dit, ce poème excède à un tel point les définitions du genre qu'il n'est pas mauvais, nous semble-t-il, de les avoir à l'esprit.

¹¹² Voir par exemple les poèmes : « Mais où est Dieu ? » (page 64), « *Holocauste pas le feu* » (page 105), et, pour l'aspect culturel de la question, « Il semble que les civilisations » (page 58-59), « L'ordre cosmique est renversé » (page 61).

sans départ ni volonté d'achèvement
 jaillie du jaillissement
 avec ses feux de densité et de transparence
 imperturbés et indivisés
 océan d'énergie sur les pistes pulmonaires
 le souffle à deux battants
 rythme ample d'un chant violet
 désillé
 dévêtu par
 la densité trop grande de silence
 et d'immobilité
 dont ses déserts à l'aube
 sont le souvenir
 par transparence.
 Ou encore,
 sur la rotonde crayeuse
 des dernières arènes du jour
 la vitesse excessive de la lumière
 soudain pénétrée par la lenteur d'une caresse
 inconnue fait surgir la splendeur répétée de
 gorges et de hanches où le plain-chant du
 bonheur est défait par une
 pente de scintillement
 cônes souples de phosphore et d'ambre
 tel un sexe soyeux
 où couvent les spasmes
 de naissance et de mort
 ininterrompues¹¹³

Ce poème est essentiel, non seulement dans *Sol absolu*, mais dans toute l'œuvre de Lorand Gaspar. Il représente sans doute la première forme aboutie de “profession de foi” dans l'œuvre, déclinée sur quatre axes fondamentaux : une prise de parti fondée sur l'expérience, une réponse à la Bible, la représentation d'une genèse alternative, appuyée par les sciences, et une appropriation poétique des phénomènes physiques.

Le poème commence par les marques de l'expérience : énonciation des conditions dans lesquelles est née la méditation – le « rêve » – qui motive le poème. Il y a d'abord le moment : « l'aube », pendant laquelle les formes et les couleurs ne sont encore que suggérées, est naturellement le temps privilégié pour penser la genèse.

Viennent ensuite les lieux : ils sont trois, le désert de Ram, bien connu des lecteurs de Thomas Edward Lawrence et des touristes sous le nom de Wadi Rum, en Jordanie, le désert du Toubeig, au nord-est du Ram, et les côtes saoudiennes de la mer Rouge, où les monts Hedjaz descendent vers la mer. Le choix de ces trois lieux n'est pas inintéressant : par leurs conformations, ils sont très différents. En effet, le désert de Ram est un réseau de pitons rocheux abrupts, entre lesquels s'étendent des vallées ou des plaines sableuses : c'est un désert de “mesas”, comme on en trouve dans le Sud-ouest des États-Unis. Le

¹¹³ *Sol absolu*, op. cit., 1972, p. 17-18.

Toubeig, en revanche, est un plateau pierreux, où les reliefs ont été érodés. La côte de la mer Rouge, enfin, représente une zone de rupture, où la géologie montagneuse s'écroule vers une autre zone, la plaine côtière, la mer. Ces trois lieux, marqués par le climat désertique, résument globalement la typologie des déserts dans la région qui concerne *Sol absolu* : le désert de Juda, par exemple, peut se comparer aux côtes de la mer Rouge, en ce qu'il descend brutalement vers la mer Morte. Désert montagneux, désert plat, désert côtier. Trois figures d'un même espace apparemment vide, riche de suggestions, ici, génésiaques.

Enfin, le sujet poétique s'exprime, et affirme à la fois sa présence et la relativité de sa prise de parole : « j'ai rêvé ». C'est bien l'expérience qui motive ce poème, expérience répétée (« plus d'une fois à l'aube »), dans des lieux différents mais complémentaires, qui offre un support au sujet pour construire sa vision, son « rêve ». Le terme est d'ailleurs significatif : le « rêve », la méditation ouverte, qui n'est pas bornée par la logique (même si la démonstration n'est pas absente du poème), ouverte surtout sur la sensation, qui donne au poème la licence d'être en premier lieu une description de sons, d'images, de touchers. C'est le face-à-face d'un sujet, qui n'a pour lui que la vivacité de son rêve et des connaissances appelées à évoluer, et d'un lieu, à qui les imprécisions de l'aube ôtent sa dimension péremptoire. Deux instances qui se font face, prises à un moment de vulnérabilité, de vacance formelle : le rêve, et les formes indécises de l'aube. Nul ne heurte encore l'autre, comme aux heures de soleil dur, de chaleur et de soif. Une communication est donc possible.

Mais la représentation de la genèse telle que vue dans le « rêve » du sujet poétique, exige d'évacuer une autre représentation, une autre genèse, celle de la Bible. Ce moment du poème est ainsi directement conçu en opposition à des versets du livre de la Genèse. La première objection est celle-ci : « l'univers naissait / non pas d'un ordre offert du dehors / à quelque chose »¹¹⁴. Elle répond au premier verset de la Genèse et au début du deuxième :

Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vide et vague [...].¹¹⁵

Dans le poème, l'acte transcendant du dieu qui crée, « l'ordre offert du dehors », est évacué. Le « quelque chose » auquel est offert cet ordre, c'est la matière encore inerte, la « terre vide et vague », que l'on interprète parfois comme signe que la matière préexiste à l'acte créateur, qui est donc d'abord un acte d'ordonnement, qui donne une direction à la matière encore innommée « vide et vague ». Mais non seulement il n'est dans le poème pas de dieu, mais il n'est pas non plus d'intelligence dans la genèse, elle est sans alpha et sans oméga, sans plan : « sans départ ni volonté d'achèvement ». C'est la notion même de « commencement du monde », au moins prise au sens chronologique, qui est évacuée, et avec elle la « volonté d'achèvement » du dieu créateur, qui

¹¹⁴ *Loc. cit.*

¹¹⁵ *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 17.

dans la Genèse est manifestée par les constats répétés : « Et Dieu vit que cela était bon. »¹¹⁶

Le dialogue entre le rêve du sujet poétique et la Genèse biblique se poursuit : le sujet représente la genèse comme « une fugue de courbures en clair et ombre [...] jaillie du jaillissement » :

avec ses feux de densité et de transparence
imperturbés et indivisés
océan d'énergie sur les pistes pulmonaires
le souffle à deux battants¹¹⁷

La description de la genèse semble ici s'opposer à deux versets de la Bible. Les « feux [...] imperturbés et indivisés » peuvent être une allusion aux versets quatre et quatorze du premier chapitre de la Genèse, dans lesquels le dieu sépare lumière et ténèbre, puis répartit les astres dans le ciel¹¹⁸. Quant aux deux derniers vers cités ci-dessus, ils peuvent répondre à la deuxième partie du deuxième verset du livre de la Genèse : « les ténèbres couvraient l'abîme, un vent de Dieu tournoyait sur les eaux. »¹¹⁹ Le « vent de Dieu », de l'hébreu *ruah*, est souvent traduit par « esprit » ou « souffle »¹²⁰. Dans le poème, non seulement l'unité divine disparaît, puisque le souffle, sur le modèle pulmonaire, est construit sur un rythme binaire qui en outre évoque le Tao¹²¹, mais la polarité même du verset est inversée : l'« océan d'énergie », la matière encore informée, pure potentialité, est « sur les pistes pulmonaires » (nous soulignons) où va le « souffle ». Le rythme de la genèse est donc subordonné à la potentialité enclose par la matière, il en découle comme des infiltrations dans

¹¹⁶ Formule répétée avec de légères variantes à chaque étape du premier chapitre de la Genèse, par exemple, au verset 31 : « Dieu vit tout ce qu'il avait fait : cela était très bon. » (*La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 18).

¹¹⁷ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 17.

¹¹⁸ Livre de la Genèse, chapitre I, verset 4 : « Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. » Versets 14-15 : « Dieu dit : "Qu'il y ait des luminaires au firmament du ciel pour séparer le jour de la nuit ; qu'ils servent de signes, tant pour les fêtes que pour les jours et les années ; qu'ils soient des luminaires au firmament du ciel pour éclairer la terre" et il en fut ainsi. » (les deux citations sont de : *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 17.).

¹¹⁹ *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁰ Louis Segond traduit « esprit », en revanche, la Traduction Œcuménique de la Bible donne « souffle », tout comme la traduction élaborée par le Rabbinate français. Nous ne donnons pas de référence pour la traduction Segond, facilement consultable dans une multitude d'éditions, et notamment sur Internet. Pour la Traduction Œcuménique de la Bible (TOB), parmi là aussi de très nombreuses éditions, nous utilisons : *Ancien Testament – Traduction Œcuménique de la Bible*. Société biblique française, Les Bergers et les Mages, éditions du Cerf, 1980, 2262 pages, voir p. 43. Pour la traduction du Rabbinate : *La Bible – Traduction intégrale hébreu-français* (Rabbinate français, trad., Zadoc Kahn, dir.). Tel Aviv (Israël) : éditions Sinai, 1997, 1592 pages, p. 5.

¹²¹ Lao-tseu compare l'action du Tao à un « soufflet de forge », mouvement d'expansion et de rétraction qui engendre la création sans que celle-ci ne procède d'une intention ni ne se constitue hors de la substance du Tao, qui est le vide. Voir au chapitre 5 du *Tao-tô king* : « L'espace entre le ciel et la terre / ne ressemble-t-il pas à un soufflet de forge ? / Bien que vide intérieurement, / il ne s'épuise jamais. / Plus on le meut, plus il exhale / plus on en parle, plus vite on aboutit à l'impasse. / Mieux vaut s'insérer en son intérieur. » (dans : *Philosophes taoïstes, Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu*, *op. cit.*, p. 7.) Par ailleurs, le « soufflet de forge » est littéralement cité dans *Patmos*, nous y reviendrons (« le soufflet de forge dont parle Lao-tseu », l'image est présente dans différentes versions, voir par exemple : Lorand Gaspar, *Patmos et autres poèmes*. Gallimard, 2001, 208 pages, p. 19).

les sols des fonds marins, et n'est pas, comme dans le modèle biblique, placé au-dessus de la matière, signe du vouloir d'un Unique omnipotent.

Dans ce poème, ce sont donc et l'idée d'une volonté à l'œuvre dans l'univers, et la linéarité de la représentation religieuse de la création et du devenir de l'univers qui sont évacuées. Mais le poème n'est pas d'abord rejet d'un système de représentation du monde, il n'est pas premièrement motivé par une thèse : la thèse découle de l'expérience, d'une expérience répétée, celle des « aubes » vécues par le sujet, pendant lesquelles est né le rêve, et c'est de celui-ci que l'aspect argumentaire du poème découle.

Ainsi, c'est d'abord le lieu, par la licence qu'il offre à l'imagination, qui permet au rêve de se former, et donc, à terme, au poème d'être dit. C'est le lieu qui offre le réservoir d'images qui s'assemblent en une vision cohérente de la genèse : la « fugue de courbures en clair et ombre » s'applique ainsi aussi bien à une masse d'énergie présidant à la formation des choses qu'aux effets de lumière sur les montagnes nues, que ce soit en Judée, dans le désert de Ram ou du Sinaï, ou sur les côtes de la mer Rouge.

Il en va de même pour d'autres traits définitoires de cette genèse rêvée : la « fugue » est « jaillie du jaillissement », mouvement qui s'explique par lui-même, cause sans volonté, sans direction, qui tout en évoquant le caractère abrupt des montagnes des déserts de Ram ou de Juda, l'impression qu'elles sont surprises dans un mouvement tout juste suspendu, peut aussi constituer une subversion d'un passage du *Credo*¹²².

L'image récurrente de la musique, la « fugue », outre qu'elle rappelle le « chant nu des montagnes de Judée »¹²³, semble elle aussi procéder de la contemplation du paysage.

rythme ample d'un chant violet
désillé
dévêtu par
la densité trop grande de silence
et d'immobilité
dont ses déserts à l'aube
sont le souvenir
par transparence.¹²⁴

La représentation de la genèse, ici, procède d'un effet de synesthésie, familier au lecteur de Lorand Gaspar : les sons se prolongent en couleur, la texture en lumière. Le mouvement qui est au cœur du phénomène génésiaque est donc le « rythme ample d'un chant violet » : on ne sait ni les notes ni les

¹²² Dans le Symbole de Nicée-Constantinople, à propos du Christ : « Lumière née de la lumière, vrai Dieu né du vrai Dieu ». Passage bien connu puisque récité ou chanté lors de la messe, notamment en version latine : « *lumen de lumine, Deum verum de Deo vero* ». Lorand Gaspar a sans aucun doute été confronté à ce texte régulièrement à Jérusalem, s'il a eu l'occasion, fort probable, d'assister à des messes catholiques lors desquelles le *Credo* est chanté en latin, comme au Saint-Sépulcre, et quotidiennement dès son adolescence, puisqu'il a fait ses études secondaires dans un établissement catholique à l'époque préconciliaire (« un "gymnase" catholique où nous commencions nos journées par une messe à 7h30 du matin », voir le « Message du 20 août 2003 » de Lorand Gaspar à Maxime Del Fiol, dans : Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence, op. cit.*, p. 509).

¹²³ *Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 7.

¹²⁴ *Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 17.

mots de ce chant, s'il a des paroles. Peu importent les détails de la genèse : ce poème n'est pas une énumération, ou un catalogue, comme d'autres le sont. Il se place au principe : le « rythme ample », pulsation large, à hauteur d'univers, continuité d'une création sans commencement ni fin. La couleur du « chant » peut indiquer cette idée de continuité : le violet est une couleur intermédiaire, ni chaude, ni froide, et secondaire, ni bleue comme la mer ou les cieux étrangers au devenir de l'homme, ni rouge comme le sang de la naissance ou de la blessure. Dans cet ordre d'idée, le violet représente parfaitement une certaine neutralité : ni étranger ni responsable du devenir de l'univers, et donc du sujet, le « chant » est par lui-même, et engage la création sans intention ni bornes, logiques ou temporelles.

Le « chant » n'est néanmoins pas le tout : il résonne dans un « silence » dont la densité le révèle, le « dévêt », et le « désille », comme on libère l'œil d'un faucon¹²⁵. C'est la rencontre du « chant » et du « silence » qui manifeste la genèse : le phénomène originel est représenté comme un entrecroisement de principes complémentaires, à la manière de certaines cosmologies, en particulier asiatiques, où le dualisme ne signifie pas nécessairement affrontement¹²⁶. Principes qui peuvent sembler bien abstraits, le « chant » comme le « silence » sont pourtant sensibles, dans les « déserts » qui sont le « souvenir » de cette rencontre originelle. L'identité du paysage désertique, marqué par ses dégradés de couleurs et par son silence, avec le phénomène originel est soulignée par le possessif, « ses déserts », qui renvoie semble-t-il au « chant ».

C'est souligner une fois encore que les déserts sont le lieu du principe, le lieu où par excellence se dévoilent au sujet les secrets de l'univers, ou plus précisément son intimité. Il ne faut pas entendre cela dans le mauvais ordre : la représentation de l'origine n'est pas un élément rapporté sur le lieu, c'est le lieu, parce qu'il est évocateur, qui est hissé au rang de représentation mémorielle de l'origine. L'ambiguïté du mot « souvenir » peut paraître en contradiction avec la représentation d'une origine atemporelle, d'une genèse continue : il n'en est rien. C'est en effet d'un « souvenir / par transparence » qu'il s'agit : non pas une image interposée, mais une fenêtre, et, en ce sens, le souvenir n'est pas la relique d'un moment de création, mais le recouvrement, dans le sujet, de la conscience de la continuité de la genèse, et de son appartenance à celle-ci.

À ce propos, le texte de la version de 1982, qui porte d'importantes modifications, est peut-être plus clair, ou en tout cas plus décidé dans l'interprétation qu'il donne du rôle du désert dans le rapport à l'origine. Voici le passage qui se rapporte à celui de l'édition de 1972 qui nous occupe ici :

l a f o r c e d e s i l e n c e
dont ces déserts à l'aube

¹²⁵ C'est semble-t-il le sens de ce néologisme : « siller » signifie en effet, ou coudre les paupières d'un faucon pour qu'il soit plus docile à l'élevage, ou tracer un sillage. Le premier sens nous semble plus cohérent dans le contexte : geste libérateur, qui dégage la vue. Si c'est le second, le mot insisterait sur la disparition de toute linéarité, de toute progression voulue de la création.

¹²⁶ On peut par exemple penser au fameux couple « Yin » et « Yang » de la cosmologie classique chinoise, ou à la complémentarité du *Tao*, principe, et du *ïï*, la vertu ou la puissance, encore que l'on entende souvent le *ïï* comme subordonné au *Tao*.

sont la feuille dépliée
la fraîcheur crissante – ébruitée –¹²⁷

Dans cette version, le poème est nettement plus court, le « silence » répond non plus au « chant violet » mais directement à la « fugue de courbures en clair et ombres » : ce sont deux « forces » qui se rencontrent et se fécondent mutuellement. La « force de silence » représente peut-être la part de mystère que contient encore, malgré tous les progrès des sciences, la genèse de l'univers, ou l'absence de sens de cette genèse, qui invite à s'arrêter et à contempler, à ne pas chercher toujours à analyser et comprendre. Ce principe de silence reste principe de vie : pareil à un arbre, il déplie sa « feuille », exprime sa « fraîcheur ». Toujours est-il que ce sont encore les déserts, les déserts encore propices et imprécis, ceux de l'aube, qui sont la représentation de ce silence, dans lequel se complète et peut-être se suspend le phénomène tout puissant d'une genèse continue. Lieu qui pour un temps ouvre sur l'hors-temps, lieu circonscrit qui pour un instant montre les secrets de l'universel. Le désert est le lieu d'une révélation, mais d'une révélation qui n'est due qu'à la disponibilité du regard de celui qui contemple, pas à une intention transcendante.

La suite du poème procède de la même manière qui permet de lire le poème comme une description à la fois des principes qui président à la genèse et du lieu où elle est contemplée. La « vitesse excessive de la lumière » est ainsi un phénomène physique, qui participe aussi bien de la mise en place des molécules de la matière que d'effets visuels contemplés au désert. La fin du poème maintient cette ambiguïté dans la description, pour la résoudre.

p e n t e d e s c i n t i l l e m e n t
cônes souples de phosphore et d'ambre
tel un sexe soyeux
où couvent les spasmes
d e n a i s s a n c e e t d e m o r t
ininterrompues¹²⁸

L'image finale condense la genèse, le phénomène créateur, l'origine et le principe de création, et le présent, dans la mesure où elle peut renvoyer et au lieu de l'expérience, le désert, et au moment, l'aube, encore une fois liée à la naissance, celle du jour. La tension entre le temporalité de l'origine et la continuité de la création est résolue par l'usage du présent : dans le « rêve » du sujet poétique, phénomène cosmique et contemplation du désert se mêlent dans l'image du sexe, où « couvent » les mouvements de « naissance et de mort / ininterrompues ». Pourtant, le poème trouve sa source dans la contemplation de ce qui existe déjà : ce qui est accompli, ce qui existe, avec sa temporalité, et ce qui est en puissance, voire seulement en principe, participent d'un même phénomène, qui dépasse les bornes logiques et temporelles. Ce phénomène, on peut le rapporter à l'existence : ce qui est présent, et ce qui

¹²⁷ *Sol absolu et autres textes*, 1982, p. 98.

¹²⁸ *Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 17-18.

peut être, ce qui met en relation un sujet et un environnement, ce qui définit ce sujet par la relation à son milieu dans un devenir partagé.

Ainsi, ce poème est essentiel au moins à ce titre : il met en scène la relation d'interdépendance entre les pôles existentiels. Entre le sujet et son environnement, entre l'environnement et ce qui s'approche d'une vérité, entre l'altérité fondamentale d'un univers qu'on ne possède pas et l'identité partagée par cet univers et le sujet, qui ne sont séparés que par les accidents de la matière – les structures moléculaires, les formes.

Il s'agit d'ailleurs bien d'une mise en scène : le choix de la mise en page et de la typographie illustre en effet la représentation du phénomène génésiaque comme une fugue. Le choix n'est pas sans évoquer celui de Mallarmé dans *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* dont la lecture est possible selon plusieurs angles, littéralement. Ici, on pourrait au moins faire une lecture contrapuntique du poème, ou sur le modèle des variations, dans laquelle les vers dont les caractères sont séparés par des espaces seraient la "ligne mélodique", le fond du texte, et les vers en retrait des explications ponctuelles, ou des extrapolations, des nuances. Nous aurions ainsi d'une part, la description de la genèse rêvée, et d'autre part l'exposé des circonstances dans lesquelles le rêve a eu lieu, et les possibilités d'interprétation.

Pour terminer notre lecture de ce poème, observons simplement que le lieu, le désert, en tant que milieu expérimenté et interprété, permet au poème à la fois de le restituer comme objet d'une expérience personnelle, et de lui donner la valeur d'une connaissance universelle – quand bien même incomplète, le poème, parlant d'un « rêve », ne prétend pas nécessairement à la vérité. Le lieu est alors plus qu'un environnement : parce que ses apparences, les jeux de lumière, le passage du temps, sont les péripéties du poème, et donc de l'imagination, il devient véritablement acteur de la parole poétique, tout en étant son moteur. Le sujet locuteur ne prend la parole que parce que le lieu a provoqué celle-ci, et lui a d'avance donné un cheminement, quand bien même la parole le réinvente. Ce n'est pas systématiquement le cas, mais ici, le lieu devient non seulement l'instance qui permet la rencontre du sens, le jaillissement du discours, mais une instance avec sa propre logique, ses propres lois, qui entre en dialogue avec la vision du sujet locuteur. En ce sens, le lieu, qu'on l'appelle milieu ou environnement, ou simplement désert, est déjà, pour le sujet, un autre. Quant à savoir si le lieu est restitué dans sa réalité, comme le volet documentaire du recueil peut en manifester l'intention, c'est un jugement qualitatif qui n'a pas pour l'instant de pertinence dans la poétique : sur le plan de la représentation, le lieu est bel et bien un autre, en ce qu'il lui est conféré une réalité propre et la faculté d'entrer en dialogue avec le sujet. Le lieu est donc à la fois environnement au sens neutre, et altérité, parce qu'il n'est pas le sujet, et parce qu'il influe sur le sujet dans sa parole.

Ce rôle du lieu comme matière, moteur et acteur du discours se retrouve dans nombre de poèmes de *Sol absolu*, notamment dans des poèmes plus brefs.

LE SILEX DU LEVER DU JOUR
BOULEVERSE LES MONTAGNES
DANS LEURS RACINES

NOUS FOUILLERONS LES PIERRES CLAIRES
JUSQU'À L'EXTRÊME LIMITE
DE L'OBSCUR¹²⁹

Ici encore se rencontrent la contemplation du paysage et l'intention du sujet : la quête semble à la fois physique, « fouiller les pierres claires », et spirituelle : la « limite de l'obscur » est aussi bien la tombée de la nuit, qui interrompt toute activité, et le mystère du sens impénétrable. On ne peut dire ce que le sujet cherche dans les pierres : des plantes, de l'eau, des vestiges archéologiques, ou une intelligence plus complète de l'existence, une vérité, ou au-moins une forme de certitude. La mise au pluriel du sujet souligne cette ambiguïté : valeur concrète et symbolique, deux, trois ou davantage d'individus cherchent quelque chose, ou l'espèce humaine toute entière cherche à savoir tout ce qu'il est possible de savoir avant la ténèbre, absurde ou mystère. Toujours est-il que ce qui motive cette déclaration d'intention, qui n'est pas sans rappeler celle du *Quatrième état de la matière*¹³⁰, c'est d'abord le spectacle du « lever du jour » et la façon dont il est perçu, qui déjà l'interprète : « bouleverse les montagnes dans leurs racines ».

La relation au lieu, dans *Sol absolu*, est donc une expérience existentielle fondamentale pour la motivation de la parole poétique, et, de là, pour la représentation de l'existence que construit le recueil – constats qui sont à la limite de la lapalissade, mais qui ont le mérite d'écarter et la tentation de lire la poésie de Lorand Gaspar de façon uniquement conceptuelle, ou de ramener *Sol absolu* à un exotisme simpliste. Ainsi, quelle que soit la part de projection anthropomorphique du sujet sur son environnement, l'importance de celui-ci comme altérité n'en est pas affectée, du-moins en termes de poétique. Pour en terminer momentanément avec la question du lieu, si nous avons abondamment parlé du lieu comme moyen privilégié de construire une représentation du monde, une forme de système de pensée, il faut encore souligner la relation d'identité qui s'établit entre le sujet et son milieu, à un niveau plus intime, qui est sans doute nécessaire pour ouvrir à des interprétations plus vastes, telles que celles des poèmes que nous venons de lire.

Cette part de la relation est peut-être davantage sensible dans les poèmes lyriques, en italique, que dans les grandes pièces descriptives ou réflexives.

*Je viens du fond déclo de cette marche inavouée :
Judée de mes ténèbres, comme tu danses sous le haut jour !
Le soleil brisé tes pierres m'avouèrent
Leurs profondeurs d'arbres jamais nés
les verts sans feuillages dans l'épaisseur des vents
sans route et sans rose –
et la source vide sous la pierre funéraire,*

¹²⁹ *Sol absolu*, op. cit., 1972, p. 22.

¹³⁰ « Nous irons par l'autre bout des choses / Explorer la face claire de la nuit. » *Le Quatrième état de la matière*, op. cit., p. 9.

*si vive qu'en est poreux le marbre,
que les pigments de lumière émigrent
dans les seins lourds de la nuit.*¹³¹

La relation au lieu, dans ce poème, si elle n'invite pas nécessairement à construire une représentation de l'univers, est encore placée sous le signe de la connaissance. Mais il s'agit ici de la connaissance de soi, en même temps que de l'intimité du lieu.

En effet, au début du poème le sujet peut affirmer son origine. Elle se situe dans le lieu, dans le mouvement intime du lieu, une « marche inavouée », qui se montre comme une danse. C'est un phénomène d'assomption : la Judée, région de montagnes et de déserts, est l'expression des « ténèbres » du sujet. La part d'ombre du sujet, peut-être de mal, en tout cas d'inconnaissance et d'inconscience, est prise en charge par le lieu, qui l'ouvre dans une danse à la lumière, et l'origine, entendue comme accession à la conscience, est ouverte, le « fond déclos ». Geste libérateur que celui du lieu : par son nom, riche de suggestions et de charmes, par son aspect qui semble une danse, par ses éléments complices (les « pierres » qui parlent de leur vie intime, la « source » qui tourne le lieu de mort en mouvement de vie, de réaffirmation de la lumière dans la nuit maternelle), le lieu donne au sujet une possibilité de dire son existence. En quelque sorte, ce poème est une affirmation existentielle par lieu interposé : le sujet, par la Judée, peut dire « je suis ». Déplacement fondamental dans la représentation du phénomène existentiel construite par l'œuvre de Lorand Gaspar : s'il est relativement fréquent d'observer que le sujet qui décrit un lieu se décrit lui-même, par les choix qu'il fait, le sujet, dans ce poème, assume entièrement ce transfert. Cela invite à considérer la valeur de la relation au lieu : le sujet se dit davantage quand il cesse de se dire, ici, quand le « je » disparaît pour rapporter les propos des « pierres ». S'il serait absurde de prétendre que le poème n'est pas l'œuvre du sujet, il n'en est pas moins une expérience de communication plus pleine : le transfert, parce qu'il est assumé par le sujet, inverse les pôles de l'identité, le lieu est davantage le sujet que le sujet lui-même, et le sujet ne pourrait se connaître mieux qu'en disant le lieu. C'est dire l'impératif existentiel de la relation au lieu : un sujet qui ne cherche pas hors de lui-même la connaissance de sa nature est voué à la stérilité du solipsisme. Qu'importe si l'autre par qui passe cette connaissance est une représentation ? L'acte fondamental est ici la conscience de ce transfert : une acceptation de soi qui passe par l'autre. Le recueil est d'ailleurs suffisamment descriptif, mais aussi parcouru d'angoisses et de questionnements, pour qu'on ne mette pas en doute la validité du phénomène qui, dans ce poème, conduit le sujet à une assomption.

Ces dernières remarques montrent aussi, une fois de plus, la valeur du lieu comme altérité : outre le tutoiement, la fonction de relais d'identité exercé par le lieu pourrait l'être par un autre être humain, peut-être par un texte. En cela, le lieu devient une altérité « comme les autres » : seule son importance dans le recueil en fait l'altérité par excellence.

¹³¹ *Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 23

Enfin, nous sommes déjà dans une anthropologie : par la définition du sujet à travers une altérité, avec qui il partage une identité de principe, et par l'élargissement de la notion d'altérité à un lieu, c'est-à-dire un objet géographique et culturel, *Sol absolu* invite à considérer l'homme comme caractérisé d'abord par sa capacité à sortir de lui-même. En d'autres mots : l'identité humaine se construit le mieux lorsqu'elle cesse d'être anthropocentrée, l'identité personnelle lorsqu'elle n'est pas centrée sur soi. La construction de cette identité repose sur la faculté du sujet à faire corps des altérités qui l'environnent, de façon nécessairement évolutive : le « je » est une somme de voix, la réalisation temporaire et unifiée d'une polyphonie.

c. La « soif », injonction d'aller vers l'autre.

La place centrale du lieu dans la définition du sujet se manifeste dans *Sol absolu* de multiples façons. Outre la relation au lieu par la contemplation du paysage qui aboutit sur une affirmation existentielle, que nous venons d'évoquer, le lieu est aussi l'intermédiaire qui met le sujet en relation avec d'autres altérités. Terreau de cultures, d'histoires, lieu de vie d'animaux, de plantes et d'hommes, le lieu « désert », invoqué dans ses différents aspects naturels, culturels et anthropologiques, sert de « fil d'Ariane » au devenir du sujet.

Ce devenir n'est pas linéaire, la rencontre des altérités, dans *Sol absolu*, est sans cesse recommencée. Quelques temps forts, néanmoins, se dégagent. Ainsi, le début du recueil est dominé par des pièces qui décrivent les paysages et listent leurs caractéristiques, et parallèlement par des pièces lyriques marquées par une tonalité relativement sereine. Il nous semble que la page 34 du recueil, celle qui porte le mot « désert » dans diverses langues orientales, se situe à un moment d'infléchissement de l'œuvre, qui prend une couleur nettement plus grave. Lieu d'assomption, le désert devient lieu de défi.

Sans doute est-ce que l'assomption, ou la relation heureuse au lieu, comme décrite dans les poèmes que nous avons lus plus haut, n'est pas le fruit d'une contemplation naïve, d'une jubilation impensée face à la beauté des déserts. Si la joie pure, directe, est bien présente, elle est accompagnée d'une exploration réelle du désert, à la fois dans ses aspects culturels parfois contradictoires ou opposés à la pensée du sujet locuteur, et dans sa réalité physique, c'est-à-dire en tant que milieu qui oppose au vivant des conditions extrêmement dures.

Un thème devient prééminent, celui de la soif. Soif entendue aussi bien comme manque physique que comme désir d'être davantage. La tension établie entre pièces lyriques et pièces descriptives prend dès lors tout son sens, comme procédé visant à étendre au maximum le champ de l'expérience : expérience vécue au désert, expérience racontée, expérience projetée dans l'histoire ou le mythe, expérience, enfin, de l'écriture poétique. Si le recueil ne peut être entendu comme projet d'un discours total, du fait même de l'objet de son discours, lieu désert et existence, d'un point de vue poétique, il s'agit bien d'utiliser tous les moyens possibles. Et, dès lors qu'il génère de la parole, tout autre est à ce titre un moyen, un relais.

Ce désir physique et existentiel, cette « soif », s'enracine d'abord dans l'expérience personnelle. Si au début du recueil le « SILENCE » marque bien le début d'une marche, il est naturel que l'étape suivant l'émerveillement et la curiosité devant la beauté du désert, au bout d'un moment, soit la soif. Soif grandissante.

*De puits en puits
de bouche en bouche
nous maintenions la foi
d'un jardin profond
gisement de sèves, odeurs enfouies,
bourgeoisement sous les reins de la terre
et cependant d'un puits à l'autre
l'absence s'aiguillait.
L'eau fébrile de la halte lui donnait son éclat
d'ange exterminateur.¹³²*

Le poème joue à nouveau sur la valeur double que l'on peut donner à la première personne du pluriel : un couple ou un groupe de personnes, ou la communauté humaine, l'humanité. L'expérience décrite est d'abord concrète : la durée d'une marche au désert dépend en partie de la quantité d'eau que le marcheur peut porter, et si elle se prolonge, des points d'eau qu'il peut trouver sur son itinéraire. Nécessité vitale, que ce soit pour une marche ou une méharée, avec le temps l'impératif est le même : toute route au désert, toute piste se définit en fonction des sources d'eau disponibles. Les « bouches » du poèmes pouvant aussi signifier les bouches des puits ou des sources, le premier sens semble bien être celui d'une équipée jalonnée de points d'eau, et dont les participants « maintenant la foi d'un jardin », motivent leur avancée par l'idée qu'ils trouveront, à terme, non seulement un puits, qui n'est qu'une étape mais un « jardin », une oasis : non seulement la survie, que permet l'eau du puits, mais la vie que propose le jardin, lieu non seulement d'étape mais de possible habitation.

Le double sens, physique et métaphysique, est assez clair : il ne s'agit pas seulement de survivre au passage, aidé par « l'eau fébrile » de la halte, mais bien de trouver, au désert, un lieu de vie et de fécondité, un lieu où la terre cesse d'être dure et stérile. Plus la marche avance, plus « l'absence » de ce lieu se fait cruellement sentir, l'eau de la survie, « fébrile » par l'attente qu'elle encourage mais aussi, peut-être, au sens pathologique, les puits au désert étant souvent saumâtres ou boueux, transforme l'espérance en mirage, en « éclat », éblouissement qui peut signifier la mort. « L'ange exterminateur », dès lors, n'est pas seulement la mort physique du marcheur, mais aussi la mort du désir, désir de vivre plus, désir d'être davantage.

Poème, donc, d'une expérience physique élémentaire pour qui va au désert, tension entre survivre et vivre, et d'une expérience existentielle dont la description de cette recherche d'un jardin au désert serait une parabole. Si l'on entend « bouche » dans son sens corporel, le sens s'élargit, le sujet qui marche, qui devient au désert, survit par l'eau et par les « bouches » : bouches des

¹³² *Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 40.

amants, mais dont l'amour ne suffit pas, puisque la marche continue et qu'un relais, là aussi, a lieu. Bouches aussi des paroles : pensées, vérités données au sujet au fil de son devenir. Il est significatif que la soif du sujet ne soit étanchée ni par les puits, ni par les bouches : survivre physiquement, survivre intellectuellement ou spirituellement, ne suffit pas. Ce ne sont pas seulement le soulagement des besoins du corps et de ceux de l'esprit, qui est cherché au désert, mais un jardin où vivre, un éden non plus originel mais final : le lieu de plénitude où le corps, la pensée, et les aspirations du cœur sont non seulement satisfaits mais étendus.

Cela pourrait évoquer la parole du Deutéronome répétée dans les évangiles : « L'homme ne se nourrit pas seulement de pain, mais de tout ce qui sort de la bouche de Dieu. »¹³³ Cet intertexte renforcerait l'image de « l'ange exterminateur » : en couplant la recherche d'une vie pleine à une interprétation quelque peu sévère de l'Ancien Testament, l'intertexte biblique irait à contresens du désir existentiel, qui ne veut se contenter de la satisfaction des besoins élémentaires du corps, eau ou pain, ni des seules paroles des autres, des « bouches », dans le poème détachées de toute personne, de tout autre, et donc en cela impersonnelles. L'ange qui, dans la Genèse, se poste à la sortie de l'Éden après l'exil d'Adam et Ève¹³⁴, passe de gardien à exterminateur, puisqu'empêchant le retour, il interdit aussi le progrès, l'accès au jardin “de la fin”.

Ce poème est donc un poème de déception, ou plus précisément, d'abandon des illusions. On peut y lire une critique des discours, religieux ou philosophiques, qui placent la téléologie au-dessus du présent : rien n'est plus étranger à l'impératif de l'existence, ici, maintenant, et entièrement, cette soif qui grandit à mesure qu'elle s'étanche, et qui est la seule façon connue par le recueil d'être réellement vivant.

Expérience physique, expérience intertextuelle, expérience morale : le poème ouvre presque systématiquement à des lectures sur plusieurs niveaux, qui impliquent toujours différents relais d'altérité, ici physique, dans la confrontation aux rigueurs du désert, et intellectuelle, par l'intertexte biblique, parole d'un “Autre” désormais refusé.

La question de la soif motive nombre de poèmes dans le recueil. L'un d'eux, relativement simple, explicite la dimension collective, et la valeur générale, pour ne pas dire universelle, portée par l'expérience personnelle de la marche au désert.

HOMMES

le regard en feu
pèlerins de l'espace
escaladeurs de lumière

¹³³ Deutéronome, VIII, 3 : « Il t'a humilié, il t'a fait sentir la faim, il t'a donné à manger la manne que ni toi ni tes pères n'aviez connue, pour te montrer que l'homme ne vit pas seulement de pain, mais que l'homme vit de tout ce qui sort de la bouche de Yahvé. » (*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 237). Citation utilisée par le Christ en réponse à une tentation du diable : Matthieu, IV, 4, et Luc, IV, 4.

¹³⁴ Genèse, III, 24 : « Il bannit l'homme et posta devant le jardin d'Éden les chérubins et la flamme du glaive fulgurant pour garder le chemin de l'arbre de vie. » (*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 20.)

La soif, dans ce poème, n'est pas nommée en tant que telle, mais elle est bien présente, au sens métaphorique de désir. Description du cœur de l'homme : des « HOMMES », non l'humanité comme masse ou comme abstraction, mais comme assemblée d'individus, plurielle. Liste de différents types d'hommes, ou de divers aspects de l'homme, qui est un éloge du désir, de la force de l'homme malgré son dénuement. « Pèlerin », l'homme ne cherche pas les chapelles, ni les étapes d'une progression, il est voué à « l'espace » : son culte et son salut sont dans la liberté du mouvement plus que dans les termes possibles de ce mouvement. « Escaladeur », il ne cherche pas à « vaincre » un sommet, mais à aller en-haut, et peut-être au-delà de la lumière : dépassement ultime, défi aux absolus, puisque cette montée va jusqu'à se passer d'échelle de Jacob ou de tour de Babel. Cet aspect volontariste du poème est tempéré : le regard est « en feu », c'est un impératif dévorant qui pousse les hommes, pas un caprice ou un vain orgueil. De même, le « silence » n'est pas possédé, et les hommes ne se vêtent paradoxalement que de « nudité » : le désert est bien présent, lieu qui tolère les hommes mais où ceux-ci, malgré leur audace, sont toujours en position de précarité. La ligne finale oppose la densité des hommes à celle du désert, ou de l'absolu à conquérir, ce qui est la même chose, le sol seul étant absolu. Là aussi, la typographie est significative : la « d e n s i t é » est trouée, ce qui fait des hommes des êtres pleins, et pleinement vivant, est le manque placé au cœur même de leur nature, leur désir – leur soif. Dans ce poème non-plus il ne s'agit pas d'une méditation abstraite : c'est bien l'opposition du désir de l'homme à la densité du désert, lieu lui aussi plein parce qu'il est vide, qui fait de lui un être d'audace et de dépassement. Si le premier mot, « HOMMES », avec le ton péremptoire suggéré par les majuscules, confère au poème une portée universelle, il renvoie aussi, précisément, à des hommes¹³⁶.

Ces hommes, ces autres qui vivent au désert, et apprennent au sujet poétique à vivre au désert, et à se questionner au désert, sont multiples : bédouins, explorateurs, guerriers, prophètes, ermites. Quelles que soient leurs bannières, leur soif est la même – physique, et morale. Ainsi, par exemple, de certaines figures historiques, évoquées dans le poème qui commence par « T a a - S o u î t / disaient les Égyptiens »¹³⁷. Les figures privilégiées de l'altérité, modèles du comportement humain au désert, appartiennent néanmoins davantage à l'histoire religieuse ou aux peuples nomades, en particulier les Bédouins, décrits et célébrés dans ce poème :

¹³⁵ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 49.

¹³⁶ Ce poème est supprimé dans l'édition de 1982, peut-être à cause de ce caractère trop général, ou universaliste.

¹³⁷ Poème qui dresse une liste de figures historiques ayant souffert de la soif dans le désert, liste qui commence avec Sinoué, personnage principal du conte égyptien antique qui porte son nom, et se poursuit avec des figures de chefs militaires, de l'antiquité à Bonaparte. Voir : *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 67.

HABITANT DE L'ESPACE

homme libre
 visité par la faim
 la soif et la mort
 sa liberté c'est d'abord
 absence de besoins Renoncer
 se priver pour avoir son mouvement à la
 mesure de l'espace
 Renoncer à tout ce qui peut lier, entraver
 alourdir la charge des chameaux.
 On vit dans la démesure
 avec des petits moyens
 sans moyens presque
 dans la lumière à fendre l'œil
 en se plaçant au centre de soi-même
 serrant l'horizon entre ses paupières
 dans l'espace à s'y perdre,
 levant avant l'aube son camp.
 Âpreté, dépouillement, économie –
 sur ce fond abstrait
 un verre d'eau fraîche
 une tasse de café
 une femme.
 Sur cette nudité de silence et de craie
 et de chair le souffle indissécable
 de la pulsation du quartz.
 Être présent à l'abandon, à l'absence
 être chez soi dans le vide
 parent du silex et du grès
 des chemins sans chemin
 du délitement des aubes
 et l'implantation nocturne dans le sol,
 la sensualité austère
 des peaux et textures où couve
 le bruissement de la divinité.

P a y s a g e s d e G e n è s e e t d e C h u t e d e s A n g e s

Théologie du souffle et de la soif
 Dogmes du toucher
 Hérésie d'une courbe

q u i s ' é c l a i r e e t s ' i l l i m i t e .

La densité
 le partage¹³⁸

¹³⁸ *Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 92-93.

Ce poème est particulièrement propice à l'observation de la relation aux altérités présentes dans le désert. Des éléments de description, quasiment ethnographiques, se mêlent à une méditation lyrique, dirigée vers l'exploration du sens existentiel du nomadisme. Le poème s'articule ainsi selon un glissement progressif de la description d'un mode de vie à une valeur spirituelle portée par celui-ci. L'expression de la tendresse à l'égard des Bédouins, la description d'une façon de vivre inconnue des Occidentaux, la dimension spirituelle du poème, en font sans doute un des plus complets, un des plus aboutis du recueil.

Le poème commence par des éléments de lexique, donnés en arabe, ce qui correspond à la double fonction fréquente dans *Sol absolu* pour les mots en langues étrangères : une information donnée, neutre, et une invitation au lecteur à déplacer son regard, à se tenir prêt à être confronté à une altérité déroutante. Ici, « Badia », un des mots arabes pour le désert, et « Biddaoui », le Bédouin, soit en arabe « l'habitant du désert », ou, comme donné à la ligne suivante selon une traduction qui est déjà une interprétation, « habitant de l'espace ». La version de 1982, très remaniée, précise d'ailleurs sur la première ligne, après « Badia » et « Biddaoui », « Bédouin »¹³⁹, renforçant l'aspect informatif.

Le poème s'ancre donc dans un référent précis : les Bédouins sont une population traditionnellement nomade du monde arabe, présente aujourd'hui essentiellement en Arabie saoudite, en Jordanie, en Égypte, en Palestine, en Israël, et en Lybie. Population fameuse pour son sens de l'honneur, de la guerre et du brigandage, grâce notamment aux récits de voyage de Chateaubriand et de Lamartine et à la figure d'Aouda Abou Tayi, rendue célèbre par les *Sept piliers de la sagesse*, mais aussi, de nos jours, parce qu'ils sont les guides des visiteurs du Wadi Rum et de Pétra, et régulièrement évoqués par les médias proche-orientaux à cause des problèmes que soulèvent les programmes de sédentarisation obligatoire, en particulier en Égypte, en Jordanie et en Israël¹⁴⁰. Référent précis, mais qui offre au poème la possibilité de jouer sur deux registres : des données ethnographiques, et l'imaginaire attaché aux Bédouins, qui est, dans ce poème, étendu jusqu'à la spiritualité.

Les observations d'ordre ethnographique sont éparpillées dans le poème. « Renoncer à tout ce qui peut lier, entraver / alourdir la charge des chameaux. » renvoie à la nécessité vitale, pour des nomades, de ne pas s'encombrer, tout comme « l'implantation nocturne dans le sol » évoque précisément la montée du camp pour la nuit. De même, on trouve une brève liste des joies nécessaires à la vie, « un verre d'eau fraîche / une tasse de café / une femme ». Le véritable propos du poème, néanmoins, est ailleurs : c'est un portrait moral qui est dressé, et approfondi suffisamment pour être un aliment du questionnement existentiel du sujet poétique ou du lecteur.

Le Bédouin, dans ce poème, est d'abord un miroir, miroir de vérité qui montre l'homme tel qu'il est : « homme libre / visité par la faim / la soif et la

¹³⁹ *Sol absolu*, op. cit., 1982, p. 176.

¹⁴⁰ Sur les Bédouins, on peut lire l'ouvrage de Jibrail Jabbur, *The Bedouins and the desert*, qui représente sans doute une des sources ethnologiques les plus complètes : Jibrail S. Jabbur, *The Bedouins and the desert – Aspects of nomadic life in the Arab East* (Lawrence I. Conrad, trad.). Albany (États-Unis) : State University of New York Press, 1995, 670 pages.

mort ». C'est toute la condition humaine rappelée en quelques mots : besoins du corps, finitude, et liberté, c'est-à-dire possibilité aussi bien de vivre pleinement que de se perdre. Le portrait est d'ailleurs relativement sombre dans un premier temps : la rançon de la liberté c'est « Renoncer / se priver pour avoir son mouvement à la / mesure de l'espace. » La liberté elle-même est décrite de façon apophasique, non comme un pouvoir mais comme une privation, même si elle est positive : « absence de besoins ». Le parallèle établi entre les Bédouins et les ascètes est remarquable, mais où le dénuement des ermites est combat contre la chair, celui des Bédouins invite à un rapport sensuel à la pauvreté, qui lui-même débouche sur une spiritualité.

Ainsi, « l'habitant de l'espace », qui vit « dans la démesure / avec des petits moyens », est amené à être lui-même habité par l'espace : « en se plaçant au centre de soi-même / serrant l'horizon entre ses paupières ». La perte et la nudité, « Âpreté, dépouillement, économie » deviennent un « fond abstrait » qui souligne la puissance sensuelle des rares joies de l'existence nomade, « un verre d'eau fraîche / une tasse de café / une femme ». Les mots fascinants de la perte, « l'abandon », « l'absence » deviennent une invitation à la « présence », à une « parenté » avec le désert : la parenté, ce n'est pas être identique, mais être d'une même espèce.

Être présent à l'abandon, à l'absence
 être chez soi dans le vide
 parent du silex et du grès
 des chemins sans chemin
 du délitement des aubes
 et l'implantation nocturne dans le sol;
 la sensualité austère
 des peaux et textures où couve
 le bruissement de la divinité ¹⁴¹

L'homme au désert, rendu à sa nudité originelle, est aussi proche du plus solide, « du silex et du grès », que de ce qui échappe à toute possession, « le délitement des aubes ». Être intermédiaire, l'homme au désert vit en permanence la tension entre un sol réel, un sol dur à la vie, et la proximité sensible des mouvements les plus vastes de l'univers. Ce qui le rend apte non seulement à survivre à cette tension, mais à y vivre et y être fécond, est sa sensibilité, la capacité à trouver dans ces contradictions apparentes une logique interne, résumée dans « la sensualité austère » qui suggère un mouvement « divin ». L'expression « des chemins sans chemin » est elle-aussi significative : elle rappelle que la marche des nomades n'est pas une errance sans but, mais qu'elle suit des itinéraires prédéterminés, en fonction des saisons, des territoires des familles, des ressources d'eau et de pâturage pour les bêtes, mais que cette marche n'est pas ordonnée par un chemin unique. C'est encore une façon d'évacuer la téléologie : le nomade ne va nulle part, il est déjà chez lui. De même, l'homme qui se regarde dans le Bédouin est invité à se rappeler que la seule valeur est celle de l'existence – son cheminement présent.

¹⁴¹ *Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 92-93.

Le référence au fonds culturel judéo-chrétien est l'extension logique de ces réflexions : « Paysages de Genèse et du Chute des Anges ». Insérée à la fin du poème, elle se présente avec des vides dans la typographie qui semblent en dénoncer les failles, l'illusion d'une origine voulue par une transcendance, et celle d'un combat téléologique, celui du bien et du mal. Loin de ces considérations la spiritualité qui se dégage de l'existence nomade :

Théologie du souffle et de la soif
Dogmes du toucher
Hérésie d'une courbe

Proximité non d'un dieu mais de la « divinité », sur laquelle le seul discours qu'on puisse tenter, la seule « théologie », est d'un mouvement libre qui est aussi celui de la vie, le « souffle », et d'un besoin du corps qui invite au désir de vivre davantage, la « soif ». Les seules certitudes sont celles du corps, de la sensation, le « toucher ». Dans ce rapport direct à une divinité qui semble à la fois proche, tendre et dangereuse comme le désert, la seule « hérésie » est celle d'une « courbe » : tentation de mollesse et de confort peut-être, qui signerait la fin de l'existence pure et dépouillée menée au désert.

Les derniers mots du poème peuvent résumer cette existence : « La densité / le partage ». Densité d'une vie pleinement vécue, partage essentiel entre le Bédouin et son désert, entre les hommes qui au désert se doivent de s'aider, entre le sujet poétique et les Bédouins qui lui tendent ce miroir de vérité sur lequel le poème est construit, entre le poème, enfin, et le lecteur.

Pour ce qui est du rôle des altérités dans le recueil, ce poème permet ainsi quelques clarifications : que ce soit le paysage, l'autre culture, l'autre texte, l'altérité n'est jamais un terme de l'expérience individuelle, au contraire, elle l'étend, la diversifie et la vivifie. Là où les deux premiers recueils semblaient lutter pour briser la barrière, culturelle, d'une altérité absolue, un dieu qui certes révèle, mais ne peut être connu entièrement, *Sol absolu* met la relation au cœur de la notion d'altérité : ce qui est autre est ce avec quoi le sujet communique, en se montrant à lui il révèle le sujet à lui-même, et en retour mérite respect, et même tendresse. En ce sens, *Sol absolu* n'est pas simplement un recueil sur le désert, c'est une représentation du désert qui permet de pérenniser et de prolonger la relation au désert – une représentation qui est vraiment “re-présence”, sur le plan du langage.

Cette relation, elle est remarquablement synthétisée dans ce poème autour des Bédouins : l'altérité est autant représentée en elle-même que comme projection des désirs, voire de l'idéal du sujet, elle confère au sujet son exigence, mais accueille aussi ses fantasmes et ses rêves. Elle est le sujet davantage lui-même en disant l'autre – davantage lui-même parce qu'ici l'autre le change pour le meilleur.

Ces observations pourraient être menées sur les autres instances d'altérité, et aboutir au même résultat, même si pour chaque figure d'altérité les modalités sont naturellement différentes. Que ce soient les textes bibliques, ou mésopotamiens, les figures d'ermite, les espèces animales, ou même les épisodes historiques et les dissertations linguistiques, toutes les instances d'altérité jouent ce rôle fondamental de déplacement du sujet vers davantage

de présence à lui-même, en ce que notamment les altérités, parce qu'elles sont entières, inaliénables, l'obligent à se questionner, à se débarrasser des idées et des représentations "parasites".

Cela dit, cette interprétation serait naïve si elle ne tenait pas compte de l'intention qui préside à la représentation de l'altérité. Ainsi, les pages consacrées aux espèces animales et végétales du désert ne présentent pas la faune et la flore du milieu avec exhaustivité ni même avec exactitude, mais procèdent d'un parti qui en souligne le rôle d'inspiration métaphysique, ainsi que la valeur esthétique¹⁴². De même, l'usage des citations bibliques joue un rôle ambivalent : le texte cité est une altérité intacte, puisqu'il est présent en lui-même, mais l'ordonnancement et le contexte des citations sont une représentation, qui en général souligne à la fois la proximité du sujet poétique avec la passion qui s'exprime dans les textes bibliques, en particulier prophétiques, et la distance qu'il établit avec la figure biblique du dieu. Les pages consacrées au désert comme lieu de combat spirituel pour les ermites des débuts de l'ère chrétienne procèdent de la même manière : les hommes sont bien représentés, les noms sont donnés, des textes sont cités, mais de manière à représenter à la fois une certaine admiration pour ces hommes qui ont décidé de transcender leur nature, et une prise de distance, notamment parce qu'ils représentent pour le sujet un terme absurde, le refus de la beauté et de la valeur spirituelle de l'existence terrestre pour elle-même. Mais, s'il y a bien une manipulation des références aux altérités, il ne faut pas l'entendre en contradiction avec l'éthique de la relation : la manipulation est d'abord un acte technique, celui de la "mise en poème" de l'altérité, et, surtout, est toujours le résultat d'un mouvement de pensée inséparable de l'expérience et de la poétique, qui portent en elles-mêmes leur légitimité – parce qu'elles sont uniques, et que cette unicité est gage d'identité, ce qui, sans exclure la sincérité ni une valeur générale qui mérite d'être transmise au lecteur, interdit de prétendre à l'exhaustivité et à la vérité comme représentation indiscutable.

d. L'autre et la solitude.

Pour conclure cette brève lecture de *Sol absolu*, il faut évoquer un aspect important du recueil, qui permet à la fois de préciser les modalités de la relation aux altérités et de souligner la représentation de l'existence construite par l'œuvre : la relation à l'autre sujet, et la solitude. En effet, si la relation aux instances d'altérité permet au sujet locuteur de poursuivre son cheminement existentiel comme nous l'avons vu plus haut, la relation d'amour ou d'amitié marque bien les limites de la communication possible, et précise le labeur existentiel du sujet.

Un des poèmes représentatifs de cet aspect se trouve dès le début du recueil :

Bonjour à toi qui viens de nuit.

Bonjour à toi démarche souveraine qui fends la pulpe du soleil.

¹⁴² La question est un peu plus complexe, nous renvoyons au deuxième chapitre de la deuxième partie de cette thèse.

Bonjour à toi dans la poussière.
 Tout ce jour à t'user, à l'user.
 Aux os de ta fatigue.
 Lorsque la lumière se voûte sur un puits.
 Paix, les bruits se posent.
 Ah, comme l'oreille se lisse !
 Bonne nuit à toi viens de lumière, qui viens silence.
 Comme une ultime paupière de couleur ou de son
 Tu migres en profondeur, laissant le jour blafard sur la table de
 l'embaumeur.¹⁴³

Tout ce poème est construit sur la tension mise entre une adresse directe d'accueil favorable, et même tendre, et une conscience aigüe de la finitude. La finitude est exprimée par le vocabulaire de l'usure : celui qui vient avec la nuit a passé « tout ce jour à [s'] user », il en a presque perdu sa texture charnelle, la « fatigue » est réduite aux « os », les « bruits », manifestations de mouvement et de vie, se « posent ». Le jour lui-même est « laissé » sur « la table de l'embaumeur ». Cela dit, la sérénité qui se dégage de cette usure invite à penser la perte non comme une blessure, mais comme une possibilité d'ouverture. Le sujet locuteur ne s'exprime jamais, il ne fait que manifester, avec son accueil, son empathie. Dans la fin du jour, dans l'usure du corps, se trouve une opportunité d'être ensemble.

Celui qui vient, le « toi » salué presque rituellement, semble représenter à la fois l'objet de l'usure et un regain de vie : il vient « de nuit », fatigué, usé, il est pourtant « démarche souveraine » qui ouvre la texture, la « pulpe » de l'astre du jour, comme si, dépouillé de la lumière et de la force, il amenait néanmoins la substance de la vie. Cette vie est rencontrée « dans la poussière » : la poussière envahissante du désert, signe de la marche accomplie, des expériences et des fatigues accumulées, est aussi la poussière de l'origine, celle de la Genèse. C'est presque la salutation d'Adam à Ève tout juste formée. Celui qui vient voit son origine multipliée : venant « dans la poussière », venant « de nuit », il vient aussi « de lumière », il a une portée sinon cosmique, du moins de conciliateur des pôles opposés. La question du silence n'est plus, en revanche, une question d'origine : après l'arrivée invoquée de façon presque religieuse, c'est la nature même de l'autre qui s'exprime, ou au-moins la façon dont il se laisse percevoir, « qui viens silence ». Peut-être est-ce ce silence qui donne à l'autre le pouvoir de « migrer », non pas « dans les profondeurs », mais « en profondeur », de tout son être, pour une destination qui, si elle est inconnue, semble porteuse de promesses.

Ces différents niveaux sur lesquels l'autre est exprimé et graduellement transformé permettent plusieurs interprétations. On peut penser à une salutation du voyageur accueilli à un campement. On peut aussi imaginer que celui qui est salué est la figure du poète au désert, cherchant matière à changer, à devenir, et qui se trouve accueilli dans son propre poème par un sujet locuteur qui est son écho, son identité transformée par l'acte de poésie. Le « toi », par ses origines et l'usure qui l'accompagne, peut aussi représenter le

¹⁴³ *Sol absolu*, op. cit., 1972, p. 19.

temps, la finitude : ce poème serait un accueil bienveillant du terme de l'existence, qui lui donne tout son prix. Enfin, on peut aussi postuler que c'est une adresse amoureuse, la venue de l'aimée soulignant la fragilité de l'être, mais aussi son pouvoir, ici presque magique, de transformer la certitude de la mort en puissance de vie dans le présent.

Toujours est-il que s'adressant à l'autre, le sujet locuteur s'efface, et reconnaissant les caractéristiques de l'autre, dit mieux qu'à la première personne les beautés et les misères de l'existence. Quel que soit l'autre ici accueilli, il n'est pas non plus accaparé par le poème, il vient « silence » : sa différence inaliénable est exprimée au cœur même d'une description qui lie dans leur nature le sujet locuteur et celui qu'il accueille.

Ce silence est fondamental dans la relation à l'altérité telle que mise en œuvre dans *Sol absolu* : il est le garant de l'éthique de la relation. Le désert, les autres hommes, les cultures, la nature, peuvent être décrits, peuvent même être représentés comme des projections des pensées et des désirs du sujet locuteur. Ils n'en gardent pas moins un silence impossible à briser, qui est la démonstration à la fois de leur plénitude en elle-même inchangée par l'acte poétique, de la fragilité de cet acte, d'ailleurs manifestée tout au long du recueil par les jeux de typographie et de mise en page qui ne cessent de souligner la ténuité du mot, et, enfin, d'une forme de réalisme dans la représentation de la relation. En effet, tous les rapports sont permis, tous les discours, toutes les étreintes, tous les échanges pour le profit du sujet locuteur, mais jamais l'autre ne devient soi, et si on le possède lorsqu'on joue avec lui, par exemple dans des jeux de références qui donnent au locuteur tout pouvoir de représenter l'autre à sa guise, ce n'est jamais qu'un acte ponctuel, fini, et qui ne peut durer .

Ces précisions sur la relation à l'altérité dans *Sol absolu* ne sont pas sans intérêt pour l'observation de la représentation de l'existence dans ce recueil. La fragilité de l'acte poétique qui est induite par ces relations sont aussi son pouvoir : celui d'être un moment d'existence, une expérience, qui transforme et qui passe. C'est cette fragilité qui invite à penser l'existence comme non seulement comme une relation évolutive entre un sujet et son environnement, mais aussi comme un phénomène qui ne peut être appréhendé clairement sans dépossession de la pensée, c'est-à-dire sans la chair. Il semble que c'est dans la chair, qui est tout ce que l'homme a de certain en ce monde, et donc dans la sensation, c'est-à-dire l'expérience, que se joue l'enjeu fondamental du phénomène existentiel : être soi, davantage et mieux, et donc vivre plus pleinement. Or, l'expérience du désert, l'expérience, aussi, de la poésie de *Sol absolu*, consiste en des relais constants d'identité à identité, brouillant les pôles de la relation entre l'identité et l'altérité. Si le sujet, à la fin, se retrouve toujours et nécessairement seul, et donc renvoyé à sa seule identité, il ne peut être sûr d'aucune définition de celle-ci, sinon dans la manifestation éphémère d'un geste, d'une parole, d'une sensation – et d'un poème, car *Sol absolu* n'est peut-être rien d'autre qu'une tentative de garder vivante, de perpétuer, et de pousser plus loin, une expérience éphémère, quand bien même elle se serait échelonnée sur plus de quinze ans.

Peut-être est-ce ce qui s'exprime dans le dernier poème que nous proposons de lire, le dernier du recueil.

*Regarde-moi encore une fois
Parente sans ombre courant le soleil –
en ce creux où lentement s'usent nos viscères
ces pistes de lymphe qui embrument le soir
nos fleuves où se couchent la mémoire du feu.*

*Tu te tais encore.
Tu entends retomber l'écho
du chemin battu.
Défait comme un vol privé d'air
et la chute dépourvue de son centre de gravité.
Nulle écoute, nulle piste, nulle trace.¹⁴⁴*

Dans ce poème aussi l'adresse directe maintient une incertitude sur la nature du sujet invoqué. Exprimé au féminin, « parente », le sujet peut-être aussi bien l'amante que la vision du désert, voire l'existence surprise, le temps d'une marche au désert qui est aussi le temps du recueil, dans sa nudité, son immédiateté. L'usure du désert a fait son œuvre intégralement, l'autre est désormais « sans ombre », pure présence, pure lumière, et pure chair aussi, réduite à son intime désormais mise à jour, les « viscères », partagées entre le locuteur et l'autre. Cet autre se tait – *continue* de se taire, malgré tout ce qui a été dit dans le recueil. Le sujet locuteur est renvoyé à sa solitude et au non-sens de sa marche, comme l'autre, « vol privé d'air », « chute dépourvue de son centre de gravité ». Que ce soit l'amante ou la vision du désert, ou sa manifestation poétique, cet autre auquel le sujet s'adresse est repoussé vers son identité inaltérable – sa distance. Des temps partagés, des expériences communes, des transferts, des vérités entrevues, il ne reste rien : « Nulle écoute, nulle piste, nulle trace ». La dédicace du recueil se réécrit en faux : il n'y a plus de noms, ni « montagnes de Judée », ni « pistes d'Arabie Pétrée, déserte et heureuse »¹⁴⁵. Jusqu'au « chant » des montagnes est renvoyé à sa plénitude étrangère, puisqu'il n'y a plus d'écoute. Mais de cette dissolution finale il reste pourtant une présence, inavouée, mais évidente : celle de la parole, du poème.

C'est sans doute à ce titre, plus encore qu'à celui des différentes modalités de la relation aux altérités, que se situe l'importance de *Sol absolu* dans l'économie de l'œuvre de Lorand Gaspar en général pour ce qui concerne la question de l'existence. Perte obligée que l'existence, puisque soumise au temps, mais aussi représentée toute entière dans un moment, une expérience, qui a valeur d'absolu : dans les bornes fixées par des conditions matérielles, le temps, le mot, la page, *Sol absolu* tend à créer une permanence de l'expérience, seul aspect certain de l'existence, et ce, sans en cacher les manques, mais sans non plus se priver d'en célébrer les grâces.

¹⁴⁴ *Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 120.

¹⁴⁵ *Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 7.

2) *Égée* suivi de *Judée*.

La bibliographie de Lorand Gaspar, après l'installation du poète en Tunisie, en 1970, et la publication de *Sol absolu* en 1972, semble refléter la fin d'une période, suivie d'un silence qui dure jusqu'à la parution de quatre œuvres en l'espace de trois ans, *Corps corrosifs* en 1978, *Égée* suivi de *Judée* et *Amandiers* en 1980, *Genèse* en 1981. Cela dit, des versions préliminaires de ces œuvres paraissant en revue dès 1973. La quasi-contemporanéité et la diversité de ces œuvres rend difficile une présentation synthétique, c'est pourquoi nous avons choisi de ne parler, dans un premier temps, que d'*Égée* suivi de *Judée*, qui se distingue plus fortement que les autres par son ampleur, par sa poétique, caractérisée essentiellement par une pratique intertextuelle presque omniprésente, et surtout par le moment particulier qu'il représente dans le développement de la notion d'existence dans l'œuvre de Lorand Gaspar.

Comme pour *Sol absolu*, la présence dans le recueil des lieux de résidence du poète est centrale. *Judée* renvoie naturellement à la région de Jérusalem, quittée depuis dix ans lorsque le recueil paraît. *Égée* fait référence à la mer où le poète avait l'habitude de naviguer, mais aussi, plus précisément, à l'île de Patmos, où il avait une maison.

D'après le titre, il semble que le volume est constitué de deux œuvres différentes. Cela dit, elles se complètent, et leur interdépendance est soulignée dans la réédition de 1993, où la mention « suivi de » disparaît pour accoler directement les deux noms, *Égée Judée*. Une fois de plus, on peut considérer que le recueil renvoie à un ensemble reposant sur une même intention, et pas à une simple « collection » de textes, quoique l'on puisse lire séparément *Égée* et *Judée* sans qu'ils en soient réellement appauvris.

Si les deux lieux qui donnent leur nom aux parties du recueil sont liés à la biographie du poète, la structure du recueil ne repose pas, en revanche, sur une logique biographique : si c'était le cas, la *Judée* devrait venir d'abord, même si le poète fréquentait l'*Égée* dès le milieu des années soixante.

Avant d'entrer dans la lecture des textes, nous proposons de rappeler la structure de l'œuvre, en présentant brièvement chaque élément de celui-ci.

Égée est composé de neuf ensembles :

- « Épiphanie », composé de cinq poèmes, est centré sur la proximité de la beauté du monde.

- « Fouilles », constitué de quatre poèmes, par la description d'objets archéologiques propose une réflexion sur l'origine reposant sur un dialogue des formes.

- « Pierre », constitué de sept poèmes, se rapproche de référents liés à l'Antiquité classique, pour poursuivre le dialogue commencé dans « Fouilles ».

- « Chœur », composé de neuf poèmes et reposant notamment sur un jeu d'intertextualité avec l'œuvre d'Eschyle et la Bible, permet une approche de la notion de destin.

- « Le Repas des oiseaux », constitué de huit poèmes, marque un temps d'apaisement dans le recueil, dominé par l'intertexte apocalyptique et la figure de Georges Séféris.

- « Îles » est un seul long poème (huit pages), qui met en tension, autour de références à Eschyle, Sophocle et saint Jean, l'expérience existentielle et les notions culturelles qui prétendent lui donner du sens.

- « Monastère » est un seul poème, qui semble, par la sérénité qui le domine, répondre aux tensions d' « Îles ». Ce poème est supprimé dans la réédition de 1993.

- « Clinique » est constitué de neuf poèmes (en comptant la dédicace et deux longues citations qui ont fonction de poèmes), centrés sur le rapport au corps à travers la médecine grecque antique.

- « Journal de Patmos » est une suite de textes en prose, dominée par l'île de Patmos, puis par la poésie et la disparition de Georges Séféris.

La deuxième partie de l'œuvre – ou la deuxième œuvre –, *Judée*, est constituée de vingt-cinq textes, pratiquement tous en prose, allant de quelques phrases à plusieurs pages : extraits de journal, poèmes en prose, courts récits. *Judée* est un ensemble dense, qui semble répondre à la fois à *Égée* et à *Sol absolu*. À *Égée* en prolongeant la mise en tension de la beauté immédiate de l'existence et la violence historique liée notamment à l'affrontements de différentes représentations du monde, à *Sol absolu* en adoptant une approche plus directement subjective et autobiographique de la région, recentrée sur les environs proches du lieu de résidence du poète.

Nous avons à plusieurs reprises utilisé le mot “tension” : *Égée* suivi de *Judée* est en effet un recueil qui met en scène une crise. Crise existentielle, au sens étymologique de moment décisif¹⁴⁶, dans la mesure où le recueil est structuré par l'apposition constante de descriptions heureuses de lieux et de sensations, et de citations, grecques antiques ou bibliques essentiellement, qui représentent des systèmes de pensée qui entrent en conflit avec la simplicité de l'existence dans l'ici et la chair.

Égée suivi de *Judée* est un recueil marqué par une grande diversité, certains aspects en seront donc examinés dans d'autres chapitres¹⁴⁷, afin de privilégier pour l'instant l'étude de la “crise existentielle” qui y est représentée. Ce chapitre sera donc consacré à quelques pièces représentatives, toutes issues d'*Égée*.

¹⁴⁶ Du grec *krisis*, « décision ». Le sens premier, médical, implique un « changement subit et généralement décisif en bien ou en mal ». En cela, *Égée* représente une forme de “crise” étendue, de moment d'affrontement, dont les conclusions ne sont d'ailleurs pas toujours nettement bénéfiques ou malfaisantes. Pour les éléments de définition, voir : Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op. cit.*, volume 1, XII-1079 pages, p. 1038.

¹⁴⁷ Nous abordons la séquence « Clinique » dans la deuxième partie de cette thèse, dans le deuxième chapitre, second point : « Aux bons soins de la poésie : « Clinique », “havre” existentiel » (cf. *infra* p. 281 et suiv.). Nous proposons une longue lecture de *Judée* dans le premier chapitre de la troisième partie : « La poésie et la guerre : pour un dépassement de la violence historique » (*infra* p. 407 et suiv.).

a. Au commencement : la paix et l'origine.

Si le recueil semble dominé par une tonalité de crise, les trois premiers ensembles d'*Égée*, s'ils en portent peut-être les signes annonciateurs, sont d'abord marqués par une paix relative, description de lieux, d'œuvres, de corps, qui sont autant d'instances de relais qui permettent au sujet poétique d'exprimer à la fois une représentation pacifique et heureuse de l'existence, et son propre devenir dans cette représentation.

Ainsi, une pièce d'« Épiphanie » peut illustrer cette paix première :

Qu'ici nous parlent l'eau et la pierre
floraison de routes légères sur le gouffre.
Levés dans l'argile humide de l'aube,
que nous portent ces vents de résurrection
– de la pudeur des roses à la roche rétive –
que celui qui entend dise : Viens –¹⁴⁸

Ce poème, le troisième du recueil, a pratiquement valeur de déclaration d'intention pour toute l'œuvre. L'injonction initiale a une valeur performative comparable à celle de l'injonction du dieu dans la Genèse : par l'énonciation du souhait, l'objet du souhait est réalisé. À la différence qu'il ne s'agit pas ici de créer, mais d'amorcer un dialogue, en invitant les choses à parler au sujet : « nous parlent l'eau et la pierre ». Ce dernier aspect est important : avant de bâtir un discours sur le monde, avant de créer une représentation, il faut d'abord écouter ce qui est autre, ce qui est hors du sujet et de sa parole. Un autre aspect important de cette amorce de dialogue est l'« ici » : cette parole des choses ne peut, et même ne doit, puisque c'est une injonction, advenir qu'en un lieu. Ce lieu, néanmoins, a une valeur double : lieu physique, qu'on peut sans mal imaginer être une île de l'Égée, et lieu poétique, c'est-à-dire le poème lui-même, et par extension le recueil, ou au-moins tout *Égée* – la description de la mer et des îles égéennes comme motivation de la médiation existentielle y tenant une part prépondérante. Quoi qu'il en soit, l'« ici » a aussi une fonction de précaution : la parole énoncée est parole unique, parce qu'elle est liée à un référent unique, à une situation poétique. En somme, c'est ancrer la parole dans l'existence, plutôt que dans l'abstraction d'une universalité.

Cette « situation » poétique est bien celle de l'existence, dans un sens d'abord physique : la plus grande partie des substantifs du poème renvoie à des objets ou des phénomènes sensibles – « l'eau », la « pierre », les « routes », « l'argile », les « vents », les « roses » et la « roche ». Ces objets sensibles participent néanmoins d'un glissement progressif du poème, de l'intention du premier vers, écouter les choses, à l'ouverture, en fin de poème, sur une parole autre, une citation de l'Apocalypse. Ce glissement s'opère dès le deuxième vers, car si les « routes légères sur le gouffre » évoquent dans un premier temps un référent réel, la conformation des îles égéennes, souvent escarpées, où des routes étroites et sinueuses semblent posées de façon téméraire – nous pensons en particulier à Patmos ou au chemin étroit qui mène au monastère

¹⁴⁸ Lorand Gaspar, *Égée* suivi de *Judée*, Gallimard, collection « Blanche », 1980, 163 pages, p. 15.

de la Panaghia Khosovghiotisa sur l'île d'Amorgos, dont il est question dans « Monastère » –, on peut aussi en faire une lecture plus métaphorique.

En effet, ces « routes légères », lieux de communication et de mouvement, représentent aussi bien les axes empruntés par les hommes pour satisfaire aux nécessités de la vie, comme aller au travail ou au marché, que le simple fait d'aller, le phénomène existentiel dans son unicité et sa temporalité. Dès lors, que ces routes soient une « floraison » sur le « gouffre » prend naturellement une autre valeur : manifestation d'un instant de beauté et de vie au-dessus d'un vide dangereux, beauté d'une vie d'homme au tracé unique sur une immensité sans réponses. C'est bien l'angoisse existentielle qui se manifeste implicitement, mais orientée vers l'éloge de la beauté d'un instant, au sens que Saint-John Perse donnait à l'éloge, plutôt que vers le drame.

Les deux vers suivants renforcent ce glissement vers un propos existentiel, où des notions bibliques sont convoquées. « Levés dans l'argile humide de l'aube » évoque, en effet, la création de l'homme dans la Genèse, tout en pouvant renvoyer aussi à un fait concret, un réveil en extérieur, au bivouac par exemple, dans l'humidité qui disparaîtra avec le jour. Il y a cependant une indécision sur le sujet auquel renvoie « levés » : ce peut être aussi bien le sujet qui s'énonce au vers suivant, le « nous », que les « vents de résurrection », eux aussi invoqués sur le mode de l'injonction, « que nous portent ces vents de résurrection ». Mais, que ce soient les « vents » ou le « nous », le plus important, semble-t-il, est la proximité des deux références bibliques, la genèse et la résurrection. En effet, dans la Bible, la résurrection intervient avec le Christ, nouvel Adam, qui complète le cycle humain pour ouvrir à la venue du royaume céleste, c'est-à-dire, par la résurrection, ouvrir l'accès à la vie véritable. Dans le poème, les deux références sont pratiquement accolées, invitant à lire la résurrection comme concomitante à la genèse : la vie véritable, la plénitude, n'est pas un horizon à venir, mais se manifeste dès le réveil, dès l'« argile » des origines. L'image des « vents de résurrection » prend dès lors tout son sens, renforcé par le fait qu'elle est un emprunt à Georges Séféris¹⁴⁹, lui-même plus sensible à une approche poétique que dogmatique de la Bible, considérée davantage comme patrimoine littéraire que comme texte de vérité, tout inspirant qu'il puisse être par ailleurs : la résurrection n'est plus un phénomène ponctuel et voulu, dirigé du sujet-dieu au sujet-homme rédimé, mais une force immanente, qui « souffle » sur toute chose, puisque toute chose existe également : « de la pudeur des roses à la roche rétive ». Enfin, il ne faut pas oublier que le « vent » renvoie lui-aussi à un phénomène bien physique, et

¹⁴⁹ Ou à Lorand Gaspar traduisant Séféris. Les « vents de résurrection » se trouvent en effet dans la pièce F du premier des *Trois poèmes secrets*, « Sur un soleil d'hiver », dans une traduction qui n'est pas celle d'Yves Bonnefoy qui, dans l'édition au Mercure de France de 1970, reprise dans la collection « Poésie » de Gallimard, traduit ce poème quand Lorand Gaspar traduit les deux suivants. Ainsi, la version d'Yves Bonnefoy donne : « Bourrasque de résurrection ». C'est dans la traduction du premier des *Trois poèmes secrets* par Lorand Gaspar, publiée en 1972 dans un numéro d'hommage à Séféris de la revue tunisoise *Alif*, qu'il codirige avec Jacqueline Daoud, que le poème donne « vents de résurrection ». Voir, pour la traduction d'Yves Bonnefoy, le texte de l'édition de 1970 au Mercure de France, dans le volume plus facilement accessible : Georges Séféris, *Poèmes 1933-1955*, suivis de *Trois poèmes secrets* (Égérie Mavraki, Jacques Lacarrière, Yves Bonnefoy, Lorand Gaspar, trad.). Gallimard, « Poésie », 1989, 213 pages, p. 171. Pour la traduction de Lorand Gaspar : *Alif* n°2, « Georges Séféris ». Tunis, Cérés production, 1972, 158 pages, p. 109.

l'on peut aussi lire les « vents de résurrection » comme les vents qui apportent sur les îles égéennes qui, souvent, souffrent de sécheresse, l'eau salvatrice qui permettra aux fleurs de s'ouvrir et ruissellera sur la roche, bien que celle-ci soit « rétive » à toute fécondation. L'entremêlement de l'intertexte biblique et de faits physiques, observables dans le lieu qui motive le poème, est un procédé courant dans l'œuvre de Lorand Gaspar : description et discussion se rencontrent dans la même parole, les références culturelles n'ont de valeur que liées à l'expérience, qui en retour en est étendue.

Le dernier vers du poème est une citation avouée, indiquée par l'italique, d'une partie du verset 17 du chapitre vingt-deux de l'Apocalypse : « *que celui qui entend dise : Viens –* ». Ce verset se trouve dans l'épilogue de l'Apocalypse :

L'Esprit et l'Épouse disent : « Viens ! » Que celui qui entend dise : « Viens ! » Et que l'homme assoiffé s'approche, que l'homme de désir reçoive l'eau de la vie, gratuitement.¹⁵⁰

Dans l'Apocalypse, cet appel adressé au Christ se situe au terme du livre, et donc de toute la Bible chrétienne. La révélation s'achève dans un mot de désir : il n'y a rien de plus à ajouter, la relation peut commencer. L'usage de la citation, dans le poème, est du même ordre : appel à la relation, expression de désir. Mais tout ce qui dans l'Apocalypse précède cette citation, les débats théologiques, les combats eschatologiques, est évacué : le poème prend pratiquement valeur d'ellipse. En sortant la citation de son contexte, le poème renverse une fois de plus et l'orientation spirituelle du texte cité, et la dialectique de "l'histoire du salut" : le désir s'exprime sans que les combats soient nécessaires, de la même façon que dans les vers précédents origine et résurrection se trouvaient accolées. Le sujet vers qui est dirigé cet appel est lui-aussi masqué, comme pour dépersonnaliser l'objet du désir afin de renforcer la valeur du seul désir.

Ce poème offre donc une perspective axée sur l'immédiateté de la condition humaine : les « routes légères sur le gouffre » invitent le sujet poétique à créer, dans sa parole, un mouvement de regain de vie, de « résurrection », qui se débarrasse de la téléologie et du salut. Double-mouvement familier à la poétique de Lorand Gaspar : en inscrivant dans le poème la parole autre, les représentations véhiculées par cette parole sont mises en discussion et finalement évacuées. Du point de vue de la relation à l'altérité, c'est marquer les limites de l'échange : la parole autre, altérité textuelle et culturelle, a sa place dans le poème, mais pas nécessairement au point de dévier son propos de fond. L'autre ne prend pas la place du soi, en le mettant à l'épreuve, il le renforce.

Ce poème et ses procédés annoncent bien la suite du recueil, sans le résumer entièrement. La paix qui préside à ces vers, aux débats surtout implicites, ne tiendra pas face à une confrontation approfondie aux référents qui constitue l'environnement culturel du recueil : l'antiquité grecque et l'Apocalypse. Même si elle sera aussi repoussée, l'antiquité grecque apporte une

¹⁵⁰ *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1838.

inflexion importante aux réflexions existentielles, au rapport à la chair, au sens de l'existence, à son origine.

Sur ce dernier point, il convient de lire le premier poème de la séquence suivante, « Fouilles », parce qu'il montre ce que le référent grec apporte en tant qu'alternative à la représentation biblique de l'origine. Ce poème est titré : « Néolithique II ».

Déeses adipeuses que n'a pas encore touchées la
proportion, ni les grâces compliquées, ni l'ascèse,
tout à leur réserve de lait, de lipides, de semences –
règne de plis qui exhale l'aloès amer et les sept parfums
propitiatoires, mêlés aux relents des bêtes grasses sur le feu.

Dans un coin de la maison, dans les grandes jarres blanches,
accroupis, les morts.

Là-bas, entre les chrysanthèmes de haute mer, grosses de
leur charge d'obsidienne, les barques de Mélos dérivent.

Dans les blocs compacts de noir, au fond des brèches de
clivage, ces grandes coquilles voluptueuses où glisse une eau de
lumière.¹⁵¹

Dans ce poème aussi, le référent sert de support à une représentation de l'existence, ici, plus précisément, au rapport à l'origine, à la chair et à la mort. Le référent est relativement précis : le titre renvoie à une période préhistorique qui, bien que variable dans le temps en fonction des zones géographiques, correspond globalement aux cinquième, quatrième et troisième millénaires avant notre ère, période marquée par une progressive sédentarisation des hommes, par le début de l'agriculture et l'usage d'outils en pierre polie. Cette période, définie davantage d'un point de vue culturel que temporel, prend fin avec l'invention de l'écriture et de la métallurgie.

Les « déesses adipeuses » évoquent donc immédiatement les statuettes préhistoriques représentant des figures féminines caractérisées par l'hypertrophie de la poitrine, du ventre, des fesses et des cuisses. Si ces statuettes sont connues comme les « Vénus paléolithiques », leurs traits caractéristiques se retrouvent dans des productions du néolithique, par exemple, si l'on se rapporte au contexte géographique d'*Égée*, à la statuette connue sous l'appellation de « Grosse dame de Saliagos », du nom d'un îlot abritant un habitat néolithique, entre Paros et Antiparos dans les Cyclades¹⁵². Si la fonction précise de ces statuettes reste soumise à spéculation, on s'entend généralement à les lier à un culte de la fécondité.

Quoi qu'il en soit, dans le poème, le référent est bien présent à la fois en lui-même, et revêtu de la fonction de motivation d'un discours. Les « déesses adipeuses » sont présentées comme un état originel, « pas encore touché » par les règles esthétiques ni par des systèmes de pensée qui se défient de la chair : « la proportion, ni les grâces compliquées, ni l'ascèse ». Cet état originel est réactualisé par le poème, qui, par l'usage de verbes au présent,

¹⁵¹ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵² Sur l'archéologie des Cyclades, voir : Cyprian Broodbank, *An Island Archaeology of the Early Cyclades*. Cambridge (Royaume-Uni) : Cambridge University Press, 2000, 414 pages.

évacue les développements historiques qu'il cite. La description des « déesses » elles-mêmes, « tout à leur réserve de lait, de lipides, de semences », « règne de plis qui exhale l'aloès amer et les sept parfums propitiatoires », n'est pas sans évoquer le cycle « Récitation à l'éloge d'une reine » de *La Gloire des Rois* de Saint-John Perse, centré sur l'exaltation d'une féminité exubérante et sacrée.

La réactualisation de cette existence préchrétienne, et préhellénique, est donc d'abord orientée vers la valorisation de la chair dans ses abondances : abondance du corps féminin, porteur de promesses de vie (le « lait », les « semences ») tout comme garant de la survie (« réserve [...] de lipides »), abondance des odeurs liées aux rituels (les « sept parfums propitiatoires », les « relents des bêtes grasses sur le feu »), qui sont des agapes, des célébrations de la plénitude sensuelle des parfums et de la nourriture. Cet éloge de la chair est aussi une approche alternative, heureuse, de l'origine : non pas un arrachement à la terre, mais une vie venue de la chair et qui se perpétue dans la chair.

Un autre aspect important de cette existence est la place des morts, « dans un coin de la maison ». Loin de l'horreur de la mort et des angoisses de la finitude, les morts appartiennent à la vie quotidienne, « accroupis » dans les « grandes jarres blanches ». C'est, non pas tenter d'évacuer la finitude en la domestiquant, mais l'accepter, lui donner toute sa place, comme participant de l'abondance des jours – leur donnant, sans doute, de la valeur.

Un dernier aspect se fait jour à la fin du poème, quand, évoquant les « barques de Mélos » « grosses de leur charge d'obsidienne », le texte revient à l'attention portée aux minéraux, déjà bien ancrée dans l'œuvre de Lorand Gaspar. Les fouilles archéologiques ont montré que les habitants de Spaliagos, où l'on a trouvé une de ces « Vénus » qui inspirent probablement en partie ce poème, consommaient beaucoup d'obsidienne noire de Mélos (que l'on connaît mieux, pour une autre Vénus, sous le nom de Milo)¹⁵³.

Dans les blocs compacts de noir, au fond des brèches de clivage, ces grandes coquilles voluptueuses où glisse une eau de lumière.¹⁵⁴

L'obsidienne, issue de coulées de lave siliceuse, est une pierre vitreuse, utilisée dans la préhistoire surtout pour produire les lames. Les blocs, brisés par des « brèches de clivage », portent donc la trace des impacts, des « coquilles » provoqués pour les diviser en volumes propres à l'exploitation. Les reflets sur la pierre, une « eau de lumière », accentue l'aspect voluptueux de la roche, c'est la lumière liquide dans la masse noire, comme un rappel des « routes légères sur le gouffre ». La grâce de la roche est donc à la fois un rappel de la beauté fugace de l'existence posée sur l'inconnu, et des richesses de la chair décrites au début du recueil.

Le lien ainsi créé entre la chair heureuse d'une origine plus ou moins fantasmée et la pierre, précieuse et belle, sortie des entrailles de la terre, renforce le tableau d'une existence ancrée dans la matière, qui ne s'embarrasse ni de règles, ni de méfiances envers le corps, et gomme l'opposition possible

¹⁵³ Broodbank, *ibidem*, p. 157-158.

¹⁵⁴ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 21.

entre minéral et organique, entre ce qui tranche et ce qui peut être tranché. Ce poème, d'une certaine façon, présente presque une uchronie : en réactualisant cette très haute antiquité, les développements ultérieurs de la pensée, dont l'angoisse existentielle, la peur de l'absurde et de la mort, sont évacués. Un autre modèle d'existence est donc valorisé : une finitude heureuse, satisfaite des plénitudes de la matière, familière de la mort, qui trouve dans les forces du corps et de la terre des perspectives suffisantes aux appétits de l'esprit.

Ce modèle, néanmoins, ne tient pas : il n'est pas de refuge dans le fantasme, et le poème doit affronter les modèles de pensée et les angoisses qui façonnent le rapport de l'homme à son existence.

b. La poésie contre la notion de destin.

Une notion importante apparaît par la suite dans le recueil, celle de "destin". *Égée* est en quelque sorte structuré de façon chronologique : aux premières séquences dominées par une forme d'innocence, un rapport immédiat à la beauté du monde, et par des modèles préhistoriques¹⁵⁵ qui ont presque une valeur de paradis perdu, succèdent des poèmes où les références aux tragédies antiques, puis à la Bible, se multiplient.

À ce titre, un poème de l'ensemble « Chœur » est particulièrement représentatif.

Voici, me dit-il, le mortel cerné de toutes parts,
enserré dans les fils de sa langue, son trépas.
Entends sa musique discordante, la bouillie sonore de sa bouche.
Vois comme est insensé son dire, en désaccord flagrant
avec le sens de son faire, le destin qui le porte.
Aveugle sous la peau de lumière posée.
Regarde la bête solitaire, foulant les jardins,
alourdie de fatigue, exsangue, frappée en plein regard.
Déracinée, Désertée, Brisée –

Plaies et pleurs et grincements de dents.
Lueur qu'éventra la lame sur l'eau grise.
Parole sous la parole, en mèche de fouet.
Tranquillement elle charrie l'irrévocable venin,
tranquillement elle dépèce l'incroyable, le clair,
te livrant à ton obscurité –
et qui t'entendra dans les hennissements du jour,
du joyeux jour aux blancs poulains ?¹⁵⁶

Dans le cadre d'une lecture qui s'attache à montrer la représentation du phénomène existentiel dans l'œuvre de Lorand Gaspar, ce texte est particulièrement important. En effet, c'est l'un des rares poèmes de l'œuvre qui

¹⁵⁵ Ou des débuts de ce que l'on appelle « l'histoire » : ainsi, la séquence « Fouilles » fait références à différentes périodes de la civilisation minoenne, étalées des années 3100 à 1430 avant notre ère, quand la séquence, suivante, « Pierre », contient déjà des allusions à l'Antiquité classique (une citation de Platon, une autre d'Eschyle, par exemple, respectivement dans *Égée suivi de Judée*, p. 29 et p. 31.).

¹⁵⁶ *Égée suivi de Judée*, op. cit., p 44.

semble sans issue. Il y a à cela, nous semble-t-il, deux raisons : d'une part il représente un moment de culmination dans la crise existentielle, d'autre part il s'attache, par le registre et le style, à être au plus près des référents grecs (tragique et biblique).

Tout le poème est en effet marqué par l'intertexte grec, dans certains éléments de vocabulaire ou par des tournures (en particulier le « jour aux blancs poulains » qui évoque clairement le style d'Eschyle¹⁵⁷). Mais plus que par des indices textuels, bien que ceux-ci existent, c'est par le registre et les notions mises en jeu que le poème est lié aux tragédies grecques classiques, celles d'Eschyle en particulier, qui en ce sens constituent un contexte autant qu'un intertexte ponctuel.

Avant d'aborder les notions, et donc la représentation de l'existence qui se construit dans le poème, il convient d'exposer un problème qui se pose au lecteur, celui du locuteur, et du rapport à la parole d'un autre dont l'identification est difficile. Ce poème est le sixième de la séquence « Chœur ». Dans les poèmes précédents, on remarque déjà un usage fréquent du tutoiement, mais sans que celui-ci soit particulièrement problématique : induisant un sujet premier, un « je », il peut représenter un destinataire inconnu de la parole poétique, un lecteur, ou une projection du sujet locuteur, voire, à un moment, le personnage de Cassandre¹⁵⁸. Dans le poème que nous lisons ici, en revanche, le tutoiement est à destination du sujet locuteur, parce qu'il est pris en charge par une autre instance locutrice, un sujet indéterminé à ce stade, manifesté seulement par la troisième personne du singulier, au masculin : « Voici, me dit-il [...] ». Le masculin interdit de penser que ce sujet est Cassandre, invoquée dans le poème précédent. Il pourrait en revanche être identifié avec la figure d'Œdipe, à qui s'adresse le poème suivant, notamment parce que ce locuteur indéterminé a une fonction herméneutique, voire mystagogique, dans la mesure où il prend en charge la démonstration de l'aveuglement des hommes face à leur destin, qui est au cœur du poème. Or, dans le poème suivant, dédié à Œdipe, celui-ci est interpellé comme celui qui sait et explique, mais aussi celui qui sauve :

Clairvoyant Œdipe, casseur d'énigmes, Roi acclamé, Sauveur.¹⁵⁹

Cette hypothèse nous semble pertinente, notamment dans la mesure où la séquence s'intitulant « Chœur », on peut retrouver dans ces résonances entre poèmes la structure de certains moments des tragédies antiques, par exemple les dialogues entre les personnages et le chœur (en ce sens, le sujet locuteur pourrait être le coryphée, ou, lorsqu'il emploie le pluriel, le chœur lui-même). Les figures littéraires et mythologiques auraient alors la fonction de faire

¹⁵⁷ En particulier un vers des *Perses*, d'ailleurs cité explicitement dans un poème de « Pierre » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 31) ; il s'agit du vers 386 de la tragédie d'Eschyle : « Mais quand le jour avec ses blancs poulains ». Dans : *Tragiques grecs, Eschyle, Sophocle* (Raphaël Dreyfus, dir., Jean Grosjean, trad.). Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, LXXIV-1465 pages. P. 31.

¹⁵⁸ Dans le poème qui précède celui que nous lisons, et qui se termine, après une citation d'une réplique de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, par ce vers : « Et ton âme sans cithare compose son chant – » (dans *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 43).

¹⁵⁹ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 45.

progresser le propos poétique porté par un sujet collectif représentant l'humanité dans sa quête de sens. Néanmoins, il reste difficile d'être affirmatif à ce propos. Toujours est-il que ce poème met en scène le sujet locuteur dans une position relativement passive, celle d'un auditeur qui écoute une instance possédant un savoir. Ce savoir concerne la vie, la mort, le destin, l'efficiace de la parole humaine : c'est donc une leçon d'existence, mais doublée d'une démonstration de la vanité de celle-ci.

Ainsi, le locuteur présente d'emblée l'homme dans sa finitude.

Voici, dit-il, le mortel cerné de toutes parts,
enserré dans les fils de sa langue, son trépas.¹⁶⁰

Plus que dans sa finitude, c'est précisément dans sa mortalité que l'homme est présenté. La représentation portée par le locuteur entre immédiatement en opposition avec celle construite dans l'ensemble de l'œuvre de Lorand Gaspar : quand cette dernière montre la finitude de l'homme, dans ses moyens et dans le temps, comme une invitation à la relation et à une intensification du vivre, ce poème souligne le terme, la mort, comme une absence de perspectives et une catastrophe inévitable, « cerné de toutes parts ». Il s'agit bien du retour d'une téléologie, mais d'une téléologie sans espérance. L'homme, en effet, est victime de la contradiction entre d'une part ses vaines tentatives d'expression, « enserré dans les fils de sa langue », lesquelles, par la folie qu'elles représentent, sont déjà son « trépas », et d'autre part l'absurdité de son agir – absurdité qui découle du refus de l'homme de reconnaître et d'assumer son destin.

Vois comme est insensé son dire, en désaccord flagrant
avec le sens de son faire, le destin qui le porte.¹⁶¹

Dans la construction d'une représentation de l'existence par la poétique de Lorand Gaspar, il s'agit d'une pierre d'achoppement, d'une contradiction. Quand les premiers recueils évaluaient les capacités du langage pour conclure que la parole, et en particulier la parole poétique, permettaient d'étendre les champs d'expérience, et donc d'exister davantage malgré l'absence de sens “programmatisque” à l'existence, ce poème d'*Égée* défend bien le point de vue contraire : non seulement le langage humain n'est que « bouillie sonore », « insensé », mais il est en plus obstacle à la conscience de ce qui est davantage qu'un « sens du faire » : un « destin », c'est-à-dire aussi bien un cheminement inéluctable qu'un plan orienté selon un propos.

La notion de “destin” entre en profonde contradiction avec celle d'“existence” au sens que peut lui donner l'œuvre de Lorand Gaspar, que nous pourrions résumer comme “le devenir d'un individu par la mise en tension de relais identitaires représentés par le milieu et les instances d'altérité”, et qui n'implique pas de “plan”, d'étapes inéluctables, dans la mesure où elle repose sur des rencontres, qui ne sont pas nécessairement voulues, et

¹⁶⁰ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶¹ *Loc. cit.*

certainement pas par une volonté extérieure, transcendante, et qui même lorsqu'elles sont voulues ne peuvent présager de leur aboutissement (dans les œuvres, en tout cas, l'usage d'une citation, par exemple, est bien un acte intentionnel du poète, mais son écho dans l'acte de la parole poétique engendre des possibilités de sens qui peuvent ne pas toutes être maîtrisées). Que le “destin”, donc, entre en collision avec l' “existence” est patent, mais moins évident cependant ce que représente exactement ce “destin”.

La notion de “destin”, dans la Grèce classique, est davantage liée à l'idée d'équilibre que de fatalité ou de malédiction. Le destin d'un homme correspond à sa capacité à prendre en charge des nécessités, à assumer des conséquences, sans céder à la démesure, l'*hybris* qui, lorsqu'elle s'exprime, entraîne l'action de divinités destinées à remettre les êtres et les événements à leur juste place¹⁶². Dans cette perspective, la première strophe du poème correspond à la mise en scène des conséquences, pour l'homme, qui découlent de l'inadéquation entre son dire et son faire. Par un retournement des causes qui n'est pas sans ironie, l'origine du tragique du destin de l'homme semble provenir de son incapacité à se satisfaire de l'existence :

Aveugle sous la peau de lumière posée.
Regarde la bête solitaire, foulant les jardins,
alourdie de fatigue, exsangue, frappée en plein regard.
Déracinée, Désertée, Brisée –¹⁶³

L'homme est bien incapable de voir la proximité sensible de la « lumière », qui non seulement n'est pas lointaine, encore moins symbole de transcendance, puisqu'elle est « posée », et est « peau », organe du toucher, enveloppe charnelle, et donc corps, la première demeure de l'homme. L'incapacité à recevoir la plénitude de l'immédiat fait de l'homme une « bête solitaire », inapte aussi bien à porter un dire qui ne soit pas « bouillie sonore », et donc à être pleinement homme en tant qu'être de langage, qu'à créer des relations avec d'autres. Ce « destin » est une rétribution : l'état lamentable de l'homme est à la fois la conséquence de son aveuglement et de la démesure de ses discours, qui aggravent la séparation d'avec une lumière immédiate, une vie pleine à portée de mots et de chair. La description de la bête, finalement, « Déracinée, Désertée, Brisée » semble être l'écho de cette démesure, l'usage des majuscules semblant refléter l'emphase d'un homme égaré dans son existence et qui n'est capable de survivre à sa défaillance qu'en construisant des notions qui le déresponsabilisent de son malheur, et font même de celui-ci un idéal, ou au-moins un titre de noblesse. Les mots choisis rappellent

¹⁶² Nous renvoyons à la présentation synthétique des différentes notions mises en jeu dans la notion grecque de « destin », remarquablement faite par Raphaël Dreyfus, notamment dans une longue note de son introduction aux œuvres d'Eschyle et de Sophocle pour la « Pléiade » : « *L'anankè* est la nécessité imposée par les choses, l'obligation à laquelle on doit se soumettre faute d'avoir pu s'y soustraire. *Tychè* (τύχη), la Fortune, est en réalité une chance née du hasard (racine du verbe signifiant “rencontrer”). Mais l'idée qui domine est celle de partage, de lot. [...] Le Grec, foncièrement égalitaire, a peur de tout ce qui « outrepassé », l'*hybris*, car cela appelle un jour ou l'autre une compensation d'autant plus lourde que l'élévation a été plus grande. » (*Tragiques grecs, Eschyle, Sophocle, op. cit.*, introduction, p. XII-XIII.)

¹⁶³ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 44.

naturellement les idées d'exil et de chute, et amorcent un glissement de la notion de « destin » d'un contexte grec classique à un contexte biblique. On pourrait en effet lire l'aveuglement de l'homme comme celui d'Adam, qui n'a pas su garder la proximité de la lumière, et a été « frappé en plein regard », c'est-à-dire chassé de la présence de la lumière.

La deuxième strophe du poème s'éloigne ainsi de la notion relativement neutre de « destin » chez les Grecs antiques (qui est donc plutôt un faisceau de notions, nécessité, démesure, rétribution, qu'une seule notion), pour construire une représentation du « destin » dans un sens plus moderne de “fatalité génératrice de souffrance et de pessimisme”. Cette strophe, en effet, semble dévolue à la description, non plus du comportement aberrant de l'homme, mais de sa souffrance et de ses causes.

Plaies et pleurs et grincements de dents.
Lueur qu'éventra la lame sur l'eau grise.
Parole sous la parole, en mèche de fouet.
Tranquillement elle charrie l'irrévocable venin,
tranquillement elle dépèce l'incroyable, le clair,
te livrant à ton obscurité –
et qui t'entendra dans les hennissements du jour,
du joyeux jour aux blancs poulains ?¹⁶⁴

Cette partie du poème offre des possibilités de lecture particulièrement denses, notamment par le réseau de références qui la soutient. Dans un premier temps, nous pouvons observer qu'il y a un changement dans l'énonciation : l'instance qui, dans la première strophe, s'adressait au sujet, lui a semble-t-il passé le relais. Toute une partie de la strophe peut en effet décrire la parole de cet autre qui renvoie le sujet à sa condition d'homme soumis à une fatalité : parole qui est une « lame » qui met fin à ce qui peut être la mince espérance de l'homme, « lueur [...] sur l'eau grise », parole qui est aussi « sous la parole », que l'on peut entendre comme une parole juste et impitoyable qui met à jour les défaillances du « dire insensé » de l'homme, et est en ce sens à la fois douleur et appel à la réaction, une « mèche de fouet ». Parole qui dévoile les ressorts d'une existence humaine livrée à la fatalité, à son absence de perspective, elle énonce implacablement, « tranquillement », les manques de l'homme, et devient le « venin » de cette existence, le distille au point de priver le sujet de ce qui fut sa joie, sans doute son innocence, « l'incroyable, le clair », pour le renvoyer à sa nuit. Dans le cheminement “historique” du recueil, cela peut correspondre à ce que nous pourrions qualifier d' “ère des téléologies”, l'âge des Grecs classiques, mais aussi de la Bible : c'est l'accession à une forme de conscience collective qui fait reposer l'existence sur des notions qui ne se préoccupent plus de ce que le recueil représente comme la joie primale, originelle, d'une existence sans tensions à dépasser la finitude. Ce désir obscur de transgression de sa condition fait le malheur de l'homme, puisqu'il le justifie en se réconfortant dans des notions ici sous-entendues comme mortifères, le

¹⁶⁴ *Loc. cit.*

« destin », mais aussi, par extension, le salut, et va jusqu'à en faire les seuls horizons valables de l'existence.

Tout un réseau intertextuel soutient cette représentation. Le premier vers de la strophe ne peut qu'évoquer la fameuse expression des évangiles : « là seront les pleurs et les grincements de dents »¹⁶⁵. L'utilisation de cette expression est intéressante : dans la Bible, elle décrit l'enfer, et plus précisément le lieu du châtement des serviteurs infidèles¹⁶⁶. Quant au terme de « plaies », il évoque une double dimension du châtement, physique, et donc individuelle, mais aussi collective, comme dans les fameuses « plaies de l'Égypte »¹⁶⁷. En ce sens, si l'expression est cohérente dans la description de la déshérence de l'homme, individuellement et collectivement victime de son aveuglement, sa signification est aussi détournée du message biblique, puisque justement l'homme est livré au malheur pour avoir refusé la simplicité d'une existence libre de téléologies. Détournement implicite du sens de la citation, que l'on retrouve régulièrement dans l'œuvre de Lorand Gaspar, et illustre bien, comme nous avons pu le signaler, l'ambivalence de la relation à l'altérité textuelle : outil poétique, hypothèse de sens, mais aussi relais qui permet le retour à une représentation propre à l'œuvre.

De même, le vers « Parole sous la parole, en mèche de fouet », peut évoquer, moins littéralement cependant, la référence apocalyptique qui traverse l'ensemble du recueil. Une citation de l'Apocalypse, en effet, est placée en exergue de la séquence « Chœur » où se trouve ce poème : « Scelle ce dont parlent les sept tonnerres »¹⁶⁸. Cette citation est extraite du dixième chapitre de l'Apocalypse, quand un ange annonce l'imminence du châtement final (la septième trompette) :

Il posa le pied droit sur la mer, le gauche sur la terre, et il poussa une puissante clameur pareille au rugissement du lion. Après quoi, les sept tonnerres firent retentir leurs voix. Quand les sept tonnerres eurent parlé, j'allais écrire, mais j'entendis du ciel une voix me dire : « Tiens secrètes les paroles des sept tonnerres et ne les écris pas. »¹⁶⁹

On peut quasiment lire le vers du poème comme une réécriture de ce passage de l'Apocalypse : « sous la parole » de la révélation est en effet une autre parole, celle des tonnerres, qui, dans l'Apocalypse comme dans le poème, n'est pas donnée dans son propos mais dans son effet, annonce de châtement, mais aussi invitation au réveil, à la conversion. Parole qui a valeur moins par

¹⁶⁵ Expression utilisée dans les évangiles pour décrire l'enfer, chez Luc (XIII, 28), mais surtout chez Matthieu (VIII, 12 ; XIII, 42 ; XIII, 50 ; XXIV, 51 ; XXV, 30).

¹⁶⁶ L'expression conclut plusieurs paraboles mettant en scène des serviteurs ayant failli à leur tâche (chez Matthieu, parabole du mauvais intendant, XXIV, 51, parabole des talents, XXV, 30, ou, chez Luc, la parabole de la porte fermée, XIII, 28).

¹⁶⁷ L'épisode des « dix plaies de l'Égypte » est raconté dans le livre de l'Exode, chapitres 7 à 12.

¹⁶⁸ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁹ Apocalypse, X, 2-4, dans *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1827. La citation utilisée dans le recueil semble être celle de Jean Grosjean : *La Bible, Nouveau Testament* (Jean Grosjean, trad.). Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, XX-1055 pages. Elle se trouve page 882.

son sens que par la réaction qu'elle doit susciter, le « tonnerre » est en cela pareil à la « mèche de fouet ».

Par cette aspect, et par le vers suivant, « elle charrie l'irrévocable venin », elle se rattache à un double intertexte : l'idée biblique d'une parole efficace, et qui n'a de pleine valeur que par son efficace¹⁷⁰, et le référent tragique, en particulier un vers de l'*Agamemnon* d'Eschyle, d'ailleurs utilisé explicitement dans le long poème « Îles »¹⁷¹. Il s'agit d'une réplique de Cassandre, dialoguant avec le coryphée et annonçant le malheur d'Argos et la mort d'Agamemnon :

Il n'existe point de remède à ma parole.¹⁷²

C'est le point de pleine rencontre entre les deux référents, le tragique grec et le biblique, qui construisent ensemble une représentation sans issue de l'existence humaine. Le biblique, parce que l'idée d'une parole efficace est liée (chez Isaïe, mais plus généralement chez les prophètes, dans les évangiles et dans l'Apocalypse), à l'idée de rédemption, mais aussi de jugement. Le tragique, parce que Cassandre, attentive presque exclusivement aux volontés des dieux, et donc à la logique de châtement de l'*hybris*, n'offre aucune échappatoire à l'homme pris dans le jeu des causes et des effets.

Un dernier jeu de références vient compléter ce tableau d'une existence que tout oppose à la représentation qu'en fait l'œuvre en général.

et qui t'entendra dans les hennissements du jour,
du joyeux jour aux blancs poulains ?¹⁷³

Si le dernier vers renvoie sans ambiguïté à l'œuvre d'Eschyle, on peut aussi repérer, dans le vers précédent, une allusion à Rilke, que Lorand Gaspar connaît bien, au point d'en avoir publié une traduction, quelques années avant la parution d'*Égée* suivi de *Judée*¹⁷⁴. Il s'agit du fameux début de la première des *Élégies de Duino* : « Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der

¹⁷⁰ Cette idée est exprimée en particulier dans Isaïe, LV, 10-11 : « De même que la pluie et la neige descendent des cieux et n'y retournent pas sans avoir arrosé la terre, sans l'avoir fécondée et l'avoir fait germer pour fournir la semence au semeur et le pain à manger, ainsi en est-il de la parole qui sort de ma bouche, elle ne revient pas vers moi sans effet, sans avoir accompli ce que j'ai voulu et réalisé l'objet de sa mission. » (*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1182.)

¹⁷¹ *Égée* suivi de *Judée, op. cit.*, p. 67.

¹⁷² Il s'agit du vers 1248 de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Dans : *Tragiques grecs, Eschyle, Sophocle, op. cit.*, p. 305. La citation dans « Îles » est d'une traduction légèrement différente : « Il n'est point de remède à ma parole. »

¹⁷³ *Égée* suivi de *Judée, op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁴ Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino, requiem, nouveaux poèmes* (Lorand Gaspar, Philippe Jaccottet, Armelle Guerne, trad.). Le Seuil, 1972, 538 pages. Nous utilisons la réédition de 2006 (voir ci-dessous). Nous revenons sur Lorand Gaspar traducteur de Rilke dans la deuxième partie de cette thèse, dans le quatrième chapitre, au second point : « Affinités littéraires : traduction et relation » (*cf. infra* p. 373 et suiv.).

Engel / Ordnungen ? »¹⁷⁵ Lorand Gaspar traduit par : « Qui donc dans les ordres des anges / m'entendrait si je criais ? »¹⁷⁶

Dans le poème de Rilke, le sujet pousse un cri de douleur et d'effroi face à l'indifférence de l'univers, et de la puissance de mort de la perfection et de la beauté¹⁷⁷. C'est la terreur d'un homme qui se confronte à l'absolu, entendu comme transcendance, et ne peut dès lors trouver de bonheur dans l'existence. Si le poème d'*Égée* ne partage pas la pose quelque peu postromantique d'un homme poursuivi par la malédiction d'une vision directe de l'absolu, il a en commun avec le texte de Rilke l'apparente fermeture des perspectives existentielles mise en œuvre par des représentations de la vie qui s'occupent, d'une part de téléologie, d'autre part de morale (ou au-moins de rétribution). Néanmoins, si la fin du poème d'*Égée* exprime le désarroi du sujet face à cette fermeture, qui, dans cet ordre d'idée qui découle d'opinions déjà bien établies dans l'œuvre, est en quelque sorte la malédiction des cultures hellénique et judéo-chrétienne, le choix de l'image eschyléenne pour terminer le poème est peut-être un signe d'espérance. En effet, quand le sujet du poème de Rilke se heurte à une transcendance, à une perfection glaçante, le cri du sujet du poème d'*Égée*, ses « pleurs et grincements de dents », n'entre pas en collision avec un quelconque « ordre offert du dehors »¹⁷⁸, mais se dissout dans « les hennissements du jour », jour « joyeux ». L'image des « poulains » peut ainsi d'une part renvoyer au ciel et aux nuages, d'autre part évoquer les promesses du jour naissant, promesses de force, de croissance, et de joie. C'est donc aussi bien montrer la vanité apparemment sans issue de la crise existentielle provoquée par les perspectives téléologiques, fatalité et châtement, que suggérer une issue possible, une invitation au “dehors”, à la contemplation des forces immanentes de la terre et du temps, qui ouvre à la joie, à un accroissement du vivre, débarrassé des conceptions qui enferment l'homme dans une forme de “malaise ontologique”.

En conclusion de cet aperçu de la “crise existentielle” dans *Égée*, il faut donc constater qu'il y a deux dimensions à cette crise : elle porte en elle-même les germes de son dépassement, parce qu'elle est liée, non seulement à un environnement culturel, mais aussi à un milieu naturel qui à la fois le soutient et ouvre à d'autres perspectives, et enfin, elle représente, plus qu'un péril réel, le propos du recueil étant suffisamment solide dans ses notions existentielles, un exercice d'empathie à l'égard de représentations de l'existence qui ne sont pas celles qu'expérimente le plus souvent, et dès les premiers recueils, l'œuvre de Lorand Gaspar. C'est, en somme, une mise à l'épreuve qui apporte avec elle les outils de sa résolution.

¹⁷⁵ Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino* suivi des *Sonnets à Orphée* (Lorand Gaspar, Armelle Guerne, trad.). Le Seuil, « Points », 2006, 225 pages, p. 8. Lorand Gaspar traduit les *Élégies*, Armelle Guerne les *Sonnets*.

¹⁷⁶ Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino* suivi des *Sonnets à Orphée*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁷ On peut entendre en ce sens l'épigramme toute entière, qui cherche une “voie médiane” entre l'existence terrestre dénuée de sens et l'immobilité stérile et mortifère de la perfection. Par exemple, plus bas : « *Ein jeder Engel ist schrecklich* », traduit par « Tout ange est terrible ». Dans : Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino* suivi des *Sonnets à Orphée*, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁷⁸ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 17.

Si le débat n'est pas clos pour l'ensemble du recueil, les éléments sont mis à leur place à partir de ce poème : les référents culturels sont des instances de dialogue, implicite ou explicite selon les moments, pour un sujet poétique en plein travail de perfectionnement de son approche de l'existence.

c. Situer l'existence : entre l'immédiat du lieu et les textes et Séféris.

La première dimension de ce renouvellement de l'approche de l'existence dans *Égée* est bien celle suggérée par la fin du poème que nous venons de lire : un retour à la contemplation du monde, tel qu'il est et sans un recours nécessaire à des représentations interposées. Seulement deux pièces plus loin, on trouve ainsi un poème apaisé, loin des débats qui précèdent, et avant que ne commencent d'autres questionnements. Un poème de trêve, en quelque sorte.

Toutes ces mers et tous ces déserts
que tu as traversés pour te perdre
près de ce puits où l'odeur secrète
de la plante avait attiré le serpent.
À présent la fraîcheur de ce mur qui se fend,
une aile bouge dans la pierre.
Au soir dans la chaux la vieille transhumance
que tu n'as point nommée. Et tu sais
qu'il y a des oiseaux qui montent sans cesse

dans le vin de l'espace d'un été.
C'est déjà octobre. La voix frêle
du rouge-gorge dérape sur une eau
que le vent fait trembler – ¹⁷⁹

Si ce poème, globalement plus simple que la majorité des pièces d'*Égée*, n'exige pas nécessairement de longue explication, il mérite qu'on s'y arrête, pour sa beauté d'abord, et, surtout, dans le cadre de notre réflexion, pour le rappel qu'il constitue d'un élément important de la représentation de l'existence dans l'œuvre de Lorand Gaspar, et de son rapport à l'expérience.

Pour une fois, nous proposons de procéder à la lecture dans un sens différent de celui que nous adoptons en général, pour nous attacher d'abord à ce qui peut ressembler à des sens cachés ou sous-entendus, avant de revenir au sens littéral.

Ainsi, les quatre premiers vers pourraient être un retour de la réflexion, constante dans l'œuvre, sur la notion d'origine, ici, dans sa représentation biblique. Après les « mers » et les « déserts », lieux de découvertes, de soi et du monde, et lieux d'épreuves, un retour au jardin semble possible, un lieu de vie et de fraîcheur, Éden où le serpent avait été « attiré » par l' « odeur secrète de la plante ». Dans la mesure où l'arbre de la connaissance du bien et du mal, dans le troisième chapitre de la Genèse, est bien une plante, l' « odeur secrète » qui attirera le serpent pourrait être les promesses de savoir et de pouvoir contenues

¹⁷⁹ *Égée* suivi de *Judée*, p. 46.

dans les fruits de l'arbre. On pourrait ainsi voir dans ce début du poème un rappel de la Genèse, et une forme de retour au lieu de l'origine, où le drame des commencements de l'homme s'est passé, mais où il est désormais tenu comme terminé, ce que les temps verbaux semblent indiquer.

Retour à l'origine apaisé et vidé de son drame existentiel (drame d'une existence focalisée sur ses dimensions ontologiques et théologiques), c'est donc une forme de fin, un retour qui correspond au terme des tribulations et à la restauration d'une vie pleine. Cette plénitude s'exprime par la réconciliation de phénomènes opposés, le « mur », surchauffé par le soleil d'un jour qui pourrait être celui d'une vie, n'est plus une limite, il « se fend » et prodigue la « fraîcheur ». La « pierre » elle-même devient aérienne, une « aile » bouge en son sein. La matière semble transfigurée. Quant à la « vieille transhumance », la mort, il n'est plus besoin de la « nommer », puisqu'elle semble, dans cette perspective de retour, sinon abolie, du moins apaisée.

Cette plénitude n'est pas néanmoins le « royaume » dans un sens biblique, ou une « Jérusalem céleste » : l'origine pacifiée, le retour à cette origine vidée de tout drame, ouvre à une vie qui correspond à la représentation de l'existence comme dynamique. Ivresse d'un moment, plénitude de ce qui passe et qui seul, parce qu'il passe, constitue la tension constante de la vie à davantage de vie : « il y a des oiseaux qui montent sans cesse / dans le vin de l'espace d'un été. » De même, si la mort n'est pas nommée, parce que les angoisses téléologiques sont abolies, le temps est passé, « c'est déjà octobre » : mais sur ce passage du temps, sur l'univers malgré tout toujours incertain, soumis à des forces incompréhensibles, « une eau / que le vent fait trembler », la joie d'exister s'exprime, « frêle » mais vivante et douce, « voix » d'un « rouge-gorge ».

Si cette rapide lecture du texte, à la lueur du récit génésiaque et des représentations de l'existence telles qu'on peut en lire dans les œuvres précédentes de Lorand Gaspar, n'est pas invalide, il nous semble néanmoins que ce qui importe dans ce poème est davantage la description d'un moment de douceur et de paix que la réactivation de notions déjà amplement utilisées par le poète.

En effet, si les lectures d'intertextes avérés ou suggérés, le recours à de grandes notions existentielles, constituent bien une part fondamentale d'*Égée*, il ne faut pas oublier que ce recueil, d'autant plus si on y inclut *Judée*, a une dimension autobiographique bien plus affirmée que les œuvres précédentes, même *Sol absolu*. La mer Égée n'est pas seulement un horizon culturel où se rencontrent des représentations du monde, de l'homme, de la divinité et du sens, le support d'une immense fresque retraçant la geste humaine dans ses deux dimensions fondatrices de la culture occidentale, la civilisation grecque antique et le monde judéo-chrétien, qui se trouvent réunies dans le texte de l'Apocalypse. C'est aussi, et sans doute d'abord, un lieu où le poète réside et voyage, puisqu'il a une maison à Patmos, et un caïque qui lui permet de naviguer dans l'archipel et au-delà.

Dans cette perspective, et sans pour une fois que le rapport du sujet écrivant au sujet locuteur ne soit compliqué par davantage que la distance nécessairement établie par le passage à la parole poétique, ce poème décrit

remarquablement un moment, à la fin du jour, près d'un puits, qui incite à se remémorer tous les voyages et toutes les résidences passées, « toutes ces mers et tous ces déserts », qui semblent logiquement aboutir au repos d'un soir, dans la paix des plantes et des bêtes. Hormis le « vin de l'espace d'un été », tout le poème peut être lu littéralement sans que son sens en soit altéré. L'« aile qui bouge dans la pierre » peut parfaitement signifier la présence, dans les rocailles qui environnent le puits, d'un oiseau qui cherche sa dernière nourriture avant la nuit, ou qui s'ébroue. L'inquiétude de la mort est absente, elle n'est même pas nommée, seulement par un terme qui évoque plutôt l'alternance des saisons et des travaux de la terre que la fin de la vie, et même cette formule de « vieille transhumance » pourrait plus simplement renvoyer à l'alternance, dans la vie du poète, entre des périodes de voyage et des périodes de résidence.

Le seul moment du poème qui invite réellement à lire davantage dans ce texte que la description d'un instant d'existence, sont les vers séparés d'une ligne blanche, « Et tu sais / qu'il y a des oiseaux qui montent sans cesse / / dans le vin de l'espace d'un été ». Mais il peut simplement mimer la mouvement de l'ascension et du regard qui se perd dans l'espace, et inviter à la seule joie de la contemplation, sans inviter de notions corollaires de progrès intellectuel ou spirituel, de dépassement de soi. Quand bien même ces notions seraient présentes, comme le suggère l'idée d'une ascension constante, en soi impossible mais symbolique de la soif de vivre et de connaître (et qui rappelle certains aphorismes zen¹⁸⁰), elles sont de l'ordre de la connaissance (« et tu sais »), qui pour une fois n'entre pas en conflit avec l'instant vécu et ses sensations.

Si nous nous sommes arrêtés sur ce poème, pour en proposer une lecture qui va à-rebours de celles que nous pratiquons le plus souvent, c'est bien parce qu'il est important de rappeler, avant de retourner aux grands poèmes lourds de connotations, d'affrontements de représentations, que dans l'œuvre de Lorand Gaspar, la première représentation de l'existence est du type qui s'exprime ici : un milieu, des formes de vie, géologiques, végétales, animales, qui se rencontrent provisoirement dans la perception d'un sujet dont la préoccupation première est d'être proche du monde où il évolue, d'en être complice dans le bonheur d'un moment qui est suffisant.

Les intertextes, la puissance de suggestion des lieux, les pressions culturelles et les débats qu'ils impliquent, ne sont naturellement pas toujours tenus à distance, et de tels moments d'apaisement sont aussi une façon de relâcher la tension d'une parole poétique sans cesse orientée vers la découverte de davantage d'altérités qui sont autant de moyen d'étendre le champ d'expérience, et donc l'existence. La tonalité plus joyeuse qui se trouve dans ce

¹⁸⁰ Comme le fameux « Quand tu seras au sommet de la montagne, continue de monter », dont l'origine est difficile à identifier mais qui est repris, par exemple, par Jack Kerouac dans *Les Clochards célestes*, où il est mis dans la bouche de Japhy, alias Gary Snyder, qui a longuement étudié le Bouddhisme zen au Japon. On en trouve déjà, semble-t-il, un écho dans le poème de la séquence « Pierre » d'*Égée* qui commence par « Suis-moi vers les cimes, là, monte encore, déleste-toi, désentrave-toi, secoue la pesanteur qui te colle au sang. » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 35.) Le Bouddhisme, en particulier zen, est bien connu de Lorand Gaspar, un intertexte n'est donc pas impossible. Ces aphorismes qui semblent à première vue absurdes, mais sont des invitations à lâcher prise intellectuellement pour progresser spirituellement, sont au Japon appelés *koân*. Voir par exemple : Érik Sablé, *Dictionnaire du bouddhisme zen*. Éditions Dervy, 2012, 276 pages. P. 125-130.

poème, malgré la reprise d'un travail existentiel performatif, perdue par la suite dans le recueil. C'est qu'outre les instances culturelles plus ou moins "universelles", comme la Bible et les tragiques grecs, d'autres relais sont invités dans le champ poétique : le milieu méditerranéen, qui certes n'était pas absent auparavant mais qui devient à proprement parler le support d'une réévaluation des possibilités du vivre, et la figure de Georges Séféris.

Non sans humour, le premier poème de la séquence suivante d'*Égée*, « Le repas des oiseaux », semble vouloir écarter la tentation d'un recours aux anciennes façons d'aborder les problématiques de l'existence :

À l'aube, sur les eaux, ce premier appel
qui frissonne d'avoir d'un coup débondé l'étendue.
Et toi tu radotes en radoubant ta barque,
tu marmonnes des choses que ne peut comprendre
la Huppe Yafoûr du roi Salomon,
sur la solitude des eaux et l'inconstance des hommes,
sur la peur quand soudain s'obscurcissent les portes,
tu remâches encore ces plantes amères du cœur,
comme si tu ne savais pas que la faute, la seule
est de n'avoir pas su aimer assez, que cette douleur...

*Ici finissent les œuvres de la mer, les œuvres de l'amour.*¹⁸¹

Ce poème présente le tableau d'un matin, sans doute dans le port d'une île égéenne, et le soliloque d'un homme aux prises avec son labeur et le flux de sa pensée. Il repose clairement sur une mise en opposition : les deux premiers vers du poème et le dernier, citation d'un poème de Séféris, orientés vers la beauté de la mer, encadrent et relativisent le corps du texte, centré sur un sujet seul avec lui-même.

Il y a d'ailleurs une rupture assez sensible entre le registre des deux premiers vers et celui du troisième. Les deux premiers sont marqués par une tonalité presque mystérieuse : il est difficile d'identifier ce « premier appel » qui a « débondé l'étendue ». On peut supposer qu'il s'agit de la corne d'un bateau de pêcheur, qui sort du port au matin, ou du premier rai de lumière qui, touchant la mer, dévoile son étendue, et constitue un appel à la vie, à l'activité du jour, tout en « frissonnant », presque effrayé de son pouvoir qui met ainsi les vivants face à l'immensité de l'élément liquide. Il y a une dimension épiphanique à cette aube, « débonder » signifiant, outre ouvrir le contenant d'un liquide, jaillir et s'épancher. En un « appel », l'univers est restitué à sa puissance de fascination. Le contraste est flagrant avec l'activité de l'homme, qui « radote » tout en « radoubant sa barque », c'est-à-dire, au sens maritime du terme, en se livrant à l'entretien ou à la réparation de la coque. C'est dire que l'homme n'est pas prêt pour affronter l'immensité de la mer, ni physiquement, puisque sa barque nécessite d'être remise en état, ni intérieurement, ses pensées étant un radotage, soit des propos tant dénués de sens que répétitifs et fastidieux.

¹⁸¹ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 51.

Ce troisième vers du poème agit ainsi comme un avertissement pour la lecture de ceux qui suivent : ils n'ont pas de sens, jusqu'à la huppe Yafoûr, la compagne attribuée par la tradition islamique à Salomon, symbole de perspicacité et de sagesse, qui « ne peut comprendre »¹⁸². On pourrait même entendre cette référence comme faisant déjà partie des propos dont il faut se méfier, en ce qu'elle est à priori une « pièce rapportée » dans *Égée*, en tout cas d'un point de vue culturel¹⁸³, ce qui reviendrait à une prise de distance au comique discret d'avec un des traits majeurs de la poétique de l'auteur. Mais au-delà de l'aspect exotique et amusant de cette référence, elle fait aussi le lien avec le titre et l'exergue de cette séquence du recueil, « Le repas des oiseaux ». L'exergue est un fragment du verset 18 du chapitre 19 de l'Apocalypse :

...pour manger des chairs de rois, des chairs de forts, des chairs de chevaux et de cavaliers, des chairs de tous hommes libres ou esclaves, petits ou grands.¹⁸⁴

Ce fragment appartient à l'un des épisodes les plus dramatiques de l'Apocalypse, celui que l'on considère comme le premier des deux « combats eschatologiques », qui voit la défaite de la « Bête » et du « faux prophète », et l'anéantissement de tous ceux qui les suivent¹⁸⁵ :

Je vis alors la Bête, avec les rois de la terre et leurs armées rassemblés pour engager le combat contre le Cavalier et son armée. Mais la Bête fut capturée, avec le faux-prophète – celui qui accomplit au service de la Bête des prodiges par lesquels il fourvoyait les gens ayant reçu la marque de la Bête et les adorateurs de son image, – on les jeta tous deux, vivants, dans l'étang de feu, de soufre embrasé. Tout le reste fut exterminé par l'épée du Cavalier,

¹⁸² Dans la sourate 27 du Coran, « Les Fourmis », la huppe apparaît comme un oiseau rusé qui sert de messenger entre Salomon et la Reine de Saba. C'est en particulier dans la littérature persane qu'elle devient symbole de sagesse, notamment dans le chef-d'œuvre soufi de Farid Ud-Din Attar, *La Conférence des oiseaux*. Quant au nom propre de « Yafoûr » attribué à la huppe, il n'est présent ni dans le Coran ni chez Attar. Il est aussi absent de la chronique du grand historien persan Al-Tabari (839-923), dont nous avons consulté deux traductions. La première mention du nom de « Yafoûr » que nous avons identifiée se trouve dans les *Vies des Prophètes* d'Al-Tha'labi (onzième siècle) : « Le nom de la huppe de Salomon était Ya'fûr. » (nous traduisons de l'anglais). Dans : Abû Ishâq Ahmad Ibn Muhammad Ibn Ibrâhîm Al-Tha'labi, *'Arâ'is al-Majâlis fi qisas al-Anbiyâ' or "Lives of the Prophets"* (William M. Brinner, trad.). Leyde, Boston, Cologne (Pays-Bas, États-Unis, Allemagne) : Brill éd., 2002, 772 pages. Page 521 pour la citation. Il est probable que Lorand Gaspar a rencontré la huppe « Yafoûr » grâce à Joseph-Charles Mardrus qui a publié en 1918 un conte arabe, « La Reine de Saba », dans lequel la huppe porte ce nom. Le conte est d'ailleurs cité dans le récit « Arabie heureuse ». Voir : Lorand Gaspar, *Arabie heureuse*. Deyrolle éditeur, 1997, 159 pages, p. 78 et suiv. Pour Mardrus, nous utilisons une réédition récente : *Contes arabes* (Joseph-Charles Mardrus, trad., adaptation). Puiseux (45) : Éditions Pardès, 2000, 255 pages. La huppe Yafoûr apparaît page 22.

¹⁸³ C'est, de tout *Égée*, la seule référence n'appartenant ni au monde grec ni au monde judéo-chrétien, la huppe étant absente de la Bible, hormis une mention dans le Lévitique (XI, 19) et une dans le Deutéronome (XIV, 18), qui en interdisent la consommation. Le fait de lier cet oiseau à Salomon apparaît dans le Coran.

¹⁸⁴ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁵ Quand le deuxième, au chapitre 20, fait suite à la « première résurrection », le « règne de mille ans » du Christ et de ses disciples, qui s'achève lors du combat final avec Satan, Gog et Magog.

qui sort de sa bouche, et tous les oiseaux se repurent de leurs chairs.¹⁸⁶

Juste avant ce combat, les oiseaux sont convoqués par un ange au « grand festin de Dieu »¹⁸⁷, composé des hommes décrits dans le fragment utilisé en exergue de la séquence, promis à la défaite. Les oiseaux sont donc aux ordres de l'armée divine, des auxiliaires, ce qui permet de resserrer le lien avec la tradition islamique, puisque dans la sourate 27, où apparaît la huppe, les oiseaux font partie des armées de Salomon¹⁸⁸. Ces liens entre intertextes offrent à l'homme « qui radote et radoube » de bien sombres perspectives, et la figure légèrement comique de la huppe, le plaisir exotique de son nom, prennent ainsi une dimension nettement plus grave¹⁸⁹. Il serait naturellement excessif d'aller jusqu'à dire que le poème voue à la damnation les hommes incapables de sortir d'eux-mêmes pour contempler la beauté du monde, d'autant qu'elle est toujours, et de plus en plus, montrée comme immédiate. Néanmoins, ce réseau de références laisse sous-entendre que ces hommes, sans aller jusqu'au feu des enfers, sont en quelque sorte condamnés à un univers intérieur dominé par de vains soucis, et des représentations téléologiques et eschatologiques qui ne laissent que peu de place au bonheur terrestre. Si cette lecture peut toucher à la surinterprétation, elle nous semble tout de même avoir l'avantage de rappeler la profonde cohésion de tous les éléments du recueil, outre qu'elle élargit les perspectives d'un poème à priori assez simple.

Pour revenir au texte, les « radotages » de l'homme sont en eux-mêmes intéressants :

sur la solitude des eaux et l'inconstance des hommes,
sur la peur quand soudain s'obscurcissent les portes,
tu remâches encore ces plantes amères du cœur,
comme si tu ne savais pas que la faute, la seule
est de n'avoir pas su aimer assez, que cette douleur...

Les deux premiers vers de ce passage permettent au-moins deux niveaux de lecture. Le premier serait de les analyser comme les cogitations d'un homme au matin, un pêcheur probablement, qui a des soucis somme toute assez fréquents : la solitude de son métier, le manque de fiabilité des autres, la peur, enfin, du noir, ou de l'absence de perspectives, le besoin d'un but. Cette simplicité apparente permet au poème d'avoir une valeur de fable à portée générale, que lui confère le contraste entre le spectacle de l'aube et la courte vue de l'homme.

¹⁸⁶ Apocalypse, XIX, 19-21. Dans *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1835.

¹⁸⁷ Apocalypse, XIX, 17. *Loc. cit.*

¹⁸⁸ Le Coran, sourate 27, verset 17 : « Les armées de Salomon / composées de Djinns, d'hommes et d'oiseaux / furent rassemblées et placées en rangs. » Dans : *Le Coran* (Denise Masson, trad.). Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, CXV-1087 pages. P. 464.

¹⁸⁹ D'autant plus que dans le Coran, la huppe est un personnage ambivalent : elle est certes rusée, mais c'est parce qu'elle a manqué à l'appel lorsque Salomon a rassemblé ses armées qu'elle doit faire preuve d'intelligence. Ainsi, c'est pour éviter le châtement qu'elle dirige le regard du roi vers Saba, ce qui mène à la conversion de la reine et à la soumission de son royaume. Voir les versets 20 à 44 de la sourate 27.

Un deuxième niveau de lecture serait de voir, une nouvelle fois, le sujet, interpellé à la deuxième personne du singulier, comme une médiatisation, dans le poème, du sujet écrivain, en revenant à la dimension autobiographique du recueil. Mise en scène du poète s'appêtant à aller naviguer, l'esprit encombré de références apparemment anecdotiques et un peu fantaisistes, et de considérations qui ont déjà abondamment motivé son œuvre. La « solitude des eaux » peut ainsi se retrouver dans d'autres pièces d'*Égée*, mais aussi des premiers recueils¹⁹⁰, quant à « l'inconstance des hommes », les exposés de *Sol absolu* en ont bien rendu compte¹⁹¹, enfin, la « peur quand soudain s'obscurcissent les portes » peut être liée, dans sa dimension métaphorique, aux soucis de perspectives évoqués plus haut, mais aussi à des souvenirs plus personnels de l'auteur¹⁹².

Toujours est-il que l'homme est bien en train de « radoter » : à force de répétition, il ne fait plus sens. Il se complaît dans sa douleur, « remâche encore ces plantes amères du cœur », et pourtant il connaît la vérité : « comme si tu ne savais pas que la faute, la seule / est de n'avoir pas su aimer assez ». Toutes les théologies et les spéculations sur l'origine, une fois de plus, sont balayées d'un mot, faisant de l'amour la seule mesure des réussites ou des faillites de l'existence. Malgré la générosité de cette conclusion, la pensée s'amorce pour poursuivre en expliquant cette « douleur » qui fait radoter l'homme. Mais, tout comme les soucis étroits de celui-ci ont interrompu la description de l'aube épiphanique qui commence le poème, il est à son tour interrompu, doublement : une ligne de blanc, suivie d'un vers qui, non seulement retourne à la mer, mais ouvre sur une autre altérité que celle du milieu, celle d'une autre œuvre et d'un autre homme.

Le vers qui termine le poème est le premier de la dernière pièce du recueil *Mythologie* de Georges Sféris :

*Ici finissent les œuvres de la mer, les œuvres de l'amour.*¹⁹³

Mythologie est un recueil publié en traduction française en 1963¹⁹⁴, et que l'on peut très brièvement décrire comme une réactivation d'épisodes liés aux classiques grecs, d'Homère aux tragiques, que le poète réécrit sur un mode intimiste, lié davantage aux sentiments et aux questionnements des personnages, d'ailleurs rarement identifiés explicitement, qu'aux histoires elles-mêmes.

Dans le poème d'*Égée*, ce vers constitue un seuil : fin d'un espace, celui du poème, et suggestion d'un autre espace, celui de la mer et du cœur, celui,

¹⁹⁰ Voir notamment, dans *Égée*, p. 41, 42, 43, 46, la séquence « Eaux désertes » dans *Sol absolu*, et dans *Gisements*, p. 88 et 89.

¹⁹¹ La seule constante étant l'interrogation et la passion : pour le reste, *Sol absolu* expose de nombreux systèmes de représentation, qui tous prétendent à l'absolu. On pourrait aussi lier cette « inconstance des hommes » à l'épisode de la « Gorgone » dans les *Carnets de Patmos*.

¹⁹² Nous pensons notamment au transfert en train jusqu'au camp allemand, ou au saccage de l'appartement de Sheikh Jarrah en 1955 (*Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 80-84).

¹⁹³ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁴ Publié avec d'autres œuvres sous le titre *Poèmes*, au Mercure de France, dans une traduction d'Égérie Mavraki et de Jacques Lacarrière. Il se trouve également dans le volume Gallimard de 1989 : Georges Sféris, *Poèmes 1933-1955...*, *op. cit.*.

aussi, d'une autre œuvre. Il opère, à l'égard des cogitations du sujet, comme une relativisation, dans les deux dimensions du terme : parce qu'il interrompt les pensées de l'homme, il en montre les limites, mais parce qu'il propose une alternative, il est aussi une mise en relation de ces pensées, avec le milieu, avec d'autres possibles, avec l'œuvre à laquelle il appartient à l'origine.

En tant que conclusion du poème, ce vers met en place une forme de réconciliation : certes il interrompt le soliloque du sujet, mais en signifiant la fin, « Ici finissent », il met sur le même plan les « œuvres » de la « mer » et celles de l'« amour ». Or, dans le poème, ces « œuvres » semblaient opposées : les « œuvres », c'est-à-dire les créations, mais aussi les actions, l'efficace, de la mer, étaient représentées dans les premiers vers comme un travail épiphanique à destination de l'homme, qui semblait ne pas les percevoir. Quant aux « œuvres » de l'amour, dans le poème, elles sont situées dans la méditation de l'homme, présentées comme une connaissance qui repousse les « radotages » : « [...] la faute, le seule / est de n'avoir pas su aimer assez ». Cette intuition sur la valeur de l'amour est bien la seule pensée de l'homme apparemment valide, et même si elle ne dure pas, puisque le sujet commence une nouvelle pensée, interrompue par le vers de Séféris, elle montre que même un sujet enfermé dans une réflexion cyclique peut atteindre à un sens ouvert propre à le mener à une existence plus heureuse. Ainsi, la mer comme l'amour, dans ce poème, opèrent de la même façon, inviter à porter attention à ce qui dépasse le sujet, le met en relation avec son milieu et avec les autres. Le vers de Séféris propose ainsi une piste : la mer comme l'amour ont œuvré, au sujet, à présent, de travailler sur lui-même avec les outils donnés. Cette conclusion n'est dès lors que davantage signifiante en étant fournie par la parole d'un autre.

Pour en terminer avec les pistes d'interprétation offertes par ce dernier vers, la citation a naturellement aussi fonction d'invite, d'incitation à aller vers le texte de Séféris. Le poème de *Mythologie*, dernier de ce recueil, est le suivant :

Ici finissent les œuvres de la mer, les œuvres de l'amour.
Ceux qui un jour vivront ici où nous touchons à notre fin,
S'il arrive que dans leur mémoire le sang noircisse et déborde
Qu'ils ne nous oublient pas, âmes frêles parmi les asphodèles.
Qu'ils tournent vers l'Érèbe la face des victimes :

Nous qui n'avions rien, leur enseignerons la paix.¹⁹⁵

Ce poème renvoie au passage de l'*Odyssée* dans laquelle Ulysse, ayant convaincu Circé de le laisser reprendre son voyage, se fait expliquer par elle quels rituels accomplir pour entrer en communication avec les morts et Tirésias, aux enfers, afin qu'il l'aide à atteindre Ithaque¹⁹⁶. Dans cette perspective, les locuteurs pourraient être les trépassés invoqués par le rituel

¹⁹⁵ Georges Séféris, *Poèmes 1933-1955...*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹⁶ Le vers « Qu'ils tournent vers l'Érèbe la face des victimes » est signalé en note comme étant une citation de l'*Odyssée* : « *Odyssée*, 528 » (*Loc. cit.*). Il s'agit en effet des vers 527-528 du chant X, que Philippe Jaccottet traduit ainsi : « sacrifie un agneau et une brebis noire / dirigés vers l'Érèbe; [...] ». Dans : Homère, *L'Odyssée* (Philippe Jaccottet, trad.). La Découverte, 2004, 439 pages, p. 174. La traduction a d'abord été publiée en 1982 chez François Maspero.

d'Ulysse, mais peut-être aussi d'autres morts invoqués par un sujet se livrant à un rituel identique, réactivant les gestes antiques. Cela importe en réalité assez peu, l'essentiel étant la parole d'hommes qui « touchent à leur fin » et laissent, grâce à un acte de fidélité envers des rituels immémoriaux, s'exprimer leurs souhaits quant à leur mémoire et leur sagesse compatissante envers les vivants.

Ce poème de “fin”, crépusculaire, répond à l'aube du poème d'*Égée*, comme si la solution aux angoisses de l'homme, à sa peur des portes qui « s'obscurcissent », était à trouver dans les leçons de paix données par des hommes qui s'éteignent, dans le texte de Séféris, non seulement sans peur et sans regrets, mais en promettant des leçons de paix, malgré leur dénuement. La pauvreté de l'homme qui « radote » en « radoubant sa barque », dont les réflexions et la tristesse apparemment sans issue trouvent peut-être un écho dans le « sang qui noircit et déborde » dans le poème de Séféris, s'ouvre donc sur une promesse d'apaisement et de fécondité, les « âmes frêles parmi les asphodèles » prolongent donc la première action de la citation dans le poème d'*Égée* : l'invitation à orienter l'esprit vers le milieu, la mer, et vers les autres, texte, poète, trouve une confirmation dans les locuteurs du poème, et donc ouvre une communication avec des altérités diverses, suggérant un devenir partagé, une communauté humaine¹⁹⁷.

Pour conclure la lecture de ce poème d'*Égée*, le premier de la séquence « Le repas des oiseaux », il nous semble important en particulier parce qu'il représente bien la transition à l'œuvre dans *Égée* suivi de *Judée* : un retour à un rapport direct avec le milieu, et un rapport aux altérités culturelles, par l'usage de citation avouées ou implicites, qui réaffirme leur rôle à la fois de relais dans la construction des poèmes et de véritables instances de dialogues, dans la confrontation comme dans l'accord. Le sujet locuteur se fait de plus en

¹⁹⁷ La lecture est d'autant plus intéressante si l'on lit le vingt-troisième poème de *Mythologie*, qui précède celui cité dans *Égée* :

Encore un peu
Et nous verrons les amandiers fleurir
Les marbres briller au soleil
La mer, les vagues qui déferlent.

Encore un peu
Élevons-nous un peu plus haut.

Le désir de voir davantage, dans le poème de Séféris, peut faire écho au manque de vision de l'homme du poème d'*Égée*, qui devrait partager ce désir pour vivre mieux, exister davantage et plus justement, en portant attention à son environnement. Il est intéressant de voir que si, chez Séféris comme chez Lorand Gaspar, on trouve souvent des allusions à l'ascension de l'esprit, de la vision, l'objet recherché est quasiment toujours immédiat, il s'agit donc moins d'élévation spirituelle que de retour à la perception instinctive. L'ascension, en somme, est horizontale, ce qui n'est pas sans importance dans la représentation de l'existence, qui devient de plus en plus immanentiste avec l'avancée de l'œuvre (quand Séféris a une position peut-être plus nuancée, une fidélité aux rites du christianisme orthodoxe, mêlée à un sensualisme néo-païen, dans la perspective d'un absolu qui, s'il se manifeste dans les choses, est aussi, au-delà des dogmes et des religions successives, promesse de consolation). Cet avant-dernier poème de *Mythologie* entre bien, selon nous, dans la perspective du poème cité dans *Égée* : ce désir de voir davantage, d'être plus prêt de choses vives et lumineuses, est peut-être la source de la paix des locuteurs du dernier poème, et l'antidote aux colères ou aux désespoirs de ceux qui peut-être auront « dans leur mémoire le sang [qui] noirci[t] et déborde ». (Pour le poème 23 de *Mythologie*, comme pour le 24 : Georges Séféris, *Poèmes 1933-1955...*, *op. cit.*, p. 39).

présent, il s'organise une « musique de soi à soi »¹⁹⁸ qui intègre les altérités, et les poèmes sont, à ce titre, des conversations qui font progresser à la fois le sens du recueil en général, son parcours existentiel, et le devenir du sujet locuteur lui-même.

Par rapport à la représentation de l'existence dans *Sol absolu*, son évolution peut se décrire comme un affinement du rôle des altérités. Quand, dans *Sol absolu*, le milieu était la première instance d'altérité, permettant d'accéder aux altérités culturelles, ces dernières sont dans *Égée* beaucoup plus nettement circonscrites. En effet, si les altérités culturelles sont toujours en relation avec le milieu, celui-ci, bien qu'en permanence présent et participant pleinement des poèmes, n'est plus un tout absolu (de fait, pour un recueil situé dans les îles, le sol ne peut être que relatif, faute de quoi il signifie un enfermement), il nécessite des altérités culturelles aux identités fortes : les tragiques grecs, principalement Eschyle, l'Apocalypse et Jean, et Georges Séfiris. On peut y ajouter les médecins antiques de « Clinique », et l'on a nommé pour ainsi dire toutes les altérités culturelles d'*Égée*. Dès lors, l'existence est représentée davantage comme *une* existence d'*un* sujet : la valeur universelle de la pensée qui se développe dans le recueil n'en a que plus de force, parce qu'elle s'ancre dans une expérience certes finie, mais exposée et explorée dans son entier, quand dans *Sol absolu* elle pouvait sembler se perdre dans l'ampleur de la poétique.

Il y a bien une forme d'équilibre qui s'esquisse, et qui s'exprime pleinement dans les poèmes « Îles » et « Monastère », où la poétique comme le propos existentiel s'expriment à plein tout en restant dans des limites (en terme de volume, mais aussi en termes de référents) qui permettent de saisir d'un seul mouvement de l'esprit l'entièreté de l'expérience que les poèmes représentent. Ces deux poèmes constituent véritablement des luttes pour l'incarnation de la parole poétique, c'est-à-dire son ancrage dans l'existence comme suite d'expériences liées au devenir d'un sujet par la pratique dialogique avec des altérités à la fois de références culturelles (les tragiques, la Bible) et d'amitiés personnelles (l'amour d'un lieu précis, la figure d'un poète ami).

Pour ne pas allonger excessivement cette lecture d'*Égée* suivi de *Judée*, nous laisserons de côté les grands poèmes « Îles » et « Monastère », en signalant que bien qu'ils constituent à nos yeux des chefs d'œuvres, nous considérons que leur lecture n'est pas absolument nécessaire pour saisir l'évolution de la représentation de l'existence dans le recueil, dans la mesure où ils nous semblent surtout représenter des synthèses des différents éléments décrits jusqu'ici, menés à leur aboutissement. Ainsi, pour terminer cette première lecture du recueil, nous proposons de lire, plus rapidement, un dernier passage d'*Égée* et un de *Judée*.

d. L'équilibre identitaire (conclusion).

Nous avons déjà signalé la dimension autobiographique du recueil. Celle-ci se fait plus présente dans la dernière séquence d'*Égée*, « Journal de Patmos », et constante dans *Judée*. Quelle que soit l'altération apportée à la

¹⁹⁸ *Gisements, op. cit.*, p. 57.

biographie par la poétique, le sujet locuteur affirme en effet sa présence, non seulement comme à la fois acteur et objet d'un travail existentiel performé par la poésie, mais aussi comme acteur de récits. Ces récits sont présentés, dès la couverture de l'ouvrage, comme des « poèmes », c'est dire que la poésie est d'abord une parole qui est motivée par l'existence, qui en déplie et en explore les facettes, de façon multiforme : en vers libres, en prose, narrative, réflexive ou descriptive.

La séquence « Journal de Patmos » est organisée en deux temps : les premières six pages sont consacrées essentiellement à des descriptions de moments et de lieux, sur l'île de Patmos, mais aussi à Athènes et sur Amorgos, où se mêle un dialogue implicite avec l'auteur de l'Apocalypse. Les cinq suivantes, qui commencent avec la mention : « Octobre 1971 »¹⁹⁹, sont dominées par la figure de Georges Séféris, disparu en septembre de cette même année.

Voici un passage qui nous semble représentatif du faisceau de relations engagé par le rapport à Patmos :

À Patmos, où la tradition veut que saint Jean ait eu les visions de l'Apocalypse, un soir que le vent du Nord brusquement levé chasse les grands nuages rougis du couchant, la terre mise à nu irradie une chaude confiance. En ce moment précis rien ne veut détruire le monde, aucun homme, aucun dieu, le « Royaume » est là mêlé aux bruits, aux bougements les plus simples. Et le temps terrible s'use en nous usant. Ne reste que cette lumière : la part la plus illisible de la nuit.

Les caïques du petit port hissés sur le rivage : on les gratte, les brûle, les repoint. Les longs filets bruns étendus sur le quai : les mailles de la lumière sur un fond à galets d'une baie. Un pêcheur manie avec agilité la grande aiguille à raccommoder. Un peu plus loin, trois hommes se penchant sur les entrailles d'un Diesel démonté : augure.²⁰⁰

Le premier paragraphe de ce passage illustre remarquablement quatre aspects de la poétique d'*Égée* suivi de *Judée*. Le premier est la relation au référent biblique, explicitement cité, et qui représente bien dans ce passage l'évolution que nous décrivions plus haut : le référent est clairement identifié, et discuté sans détour, « En ce moment précis rien ne veut détruire le monde, aucun homme, aucun dieu ». Ce rejet de l'Apocalypse est dû au deuxième aspect important : la revalorisation du lieu comme instance d'altérité qui, bien qu'il soit fini, n'en est pas moins un interlocuteur valide. C'est parce que le crépuscule du soir est plein de beauté qu'il exprime, à la place du locuteur, la « confiance », et par cette confiance que le milieu transmet au locuteur, par un jeu de relais et de projections désormais familier, le référent biblique, parfois étouffant, est repoussé.

¹⁹⁹ La première partie commence page 93 et déborde légèrement sur la page 99, la seconde s'étend de la page 99 à la page 103.

²⁰⁰ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 94.

Ces relations débouchent sur une description de l'environnement comme porteur d'une forme de vérité, « le «Royaume» est là mêlé aux bruits, aux bougements les plus simples. Et le temps terrible s'use en nous usant. » Cette description dénote les deux autres aspects importants du passage : la construction d'une représentation immanentiste des forces de l'existence, par le biais de ce qui est sans doute une référence implicite à Saint-John Perse²⁰¹, qui permet le glissement vers une parole performative. La description du « Royaume », représente un déplacement explicite de la notion de plénitude d'un horizon transcendant à une réalité immanente : « aucun homme, aucun dieu » n'exerce une volonté qui, par la destruction, augurerait d'une plénitude finale. La plénitude, la vie entière et absolue, est toute entière dans l'existence. Le dieu est évacué, remplacé par un phénomène évident auquel est soumise toute existence, le « temps », mais celui-ci est à sont tour vidé de toute menace, de toute fin qui serait à craindre – ce n'est pas seulement le « temps » qui « s'use », mais le temps « terrible ». La plénitude de l'existence s'exprime enfin par le constat, en apparence seulement paradoxal : « Ne reste que cette lumière : la part la plus illisible de la nuit. » De cette « lumière dans les ténèbres », nulle révélation, une fois encore la parole de Jean, cette fois de son évangile, est détournée²⁰² : la « nuit » est familière, la « lumière », si elle est « illisible », ne l'est sans doute pas moins, l'existence n'est plus liée à un sens, mais à une sensation, et à un sentiment d'appartenance au monde.

Ainsi, le paragraphe suivant, décrivant les activités des pêcheurs²⁰³, est-il une continuation logique à cette description du crépuscule où se dessinent les vastes mouvements de l'univers, où résonnent les échos de la Bible et de l'œuvre de Perse. Le retour au monde, qui n'est retour que de l'attention du sujet, et non un mouvement de réparation ou de salut, ne se fait pas seulement dans les vastes contemplations, mais bien dans l'existence pratique, quotidienne, au sein de cette communauté humaine que nous évoquions à propos de la référence au poème de *Mythologie*. La simplicité des activités des hommes – simplicité non technique, mais de principe –, apporte à la conclusion immanentiste du paragraphe précédent son épaisseur, sensorielle, gestuelle. La « lumière » qui est la part de l'homme dans la nuit du sens, est certes « illisible », mais bien présente : « Les longs filets bruns étendus sur le quai : les mailles de la lumière sur un fond à galets d'une baie. » Le désir de

²⁰¹ Nous pensons à deux passages en particulier. Le premier est dans *Éloges* : « Et tout n'était que règnes et confins de lueurs. » Premier recueil de Saint-John Perse, *Éloges* est consacré à la plénitude de l'origine, l'enfance, le « Royaume » est bel et bien présent dans la simplicité des lumières, des mouvements, de l'enfance antillaise. De façon significative, la formule du passage d'*Égée* « Et le temps terrible s'use en nous usant », renvoie aussi à une formule de Saint-John Perse, dans un de ses derniers poèmes, « Sécheresse » : « Dieu s'use contre l'homme, l'homme s'use contre Dieu. » Mais où le poème de Saint-John Perse présente la relation de l'homme à l'absolu comme une usure mutuelle, le poème d'*Égée*, dépersonnalisant l'absolu pour le renvoyer à un phénomène, le temps, présente l'usure comme partagée, non dans un face-à-face empreint d'une stature prophétique, mais comme un même cheminement relativement serein. Pour la citation d'*Éloges*, voir : Saint-John Perse, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 26. Pour la citation de « Sécheresse » : Saint-John Perse, *Chant pour un équinoxe*. Gallimard, 1975, 34 pages, p. 15.

²⁰² Nous pensons au prologue de l'évangile de Jean, chapitre I, verset 5 : « et la lumière luit dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont pas saisie. » (dans : *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1595.)

²⁰³ *Égée* est d'ailleurs dédié « à Georges Séféris et aux pêcheurs de Patmos » (*Égée* suivi de *Judée, op. cit.*, p. 9).

comprendre, de connaître ce qui dépasse l'existence, se résume à l'auscultation d'un moteur : « augure ». De quoi est-ce l'augure, sinon d'une continuation de la vie quotidienne, dans toute son épaisseur, ses travaux, la mer, quand le moteur sera remonté ?

Par tous ces aspects, il nous semble que les passages en prose d'*Égée* effectuent une remarquable synthèse des éléments épars dans les pièces en vers, et permettent l'ouverture de pistes poétiques nouvelles, notamment l'attention très précise portée aux travaux humains les plus concrets, loin des déclarations de principes qui parfois restent abstraites chez d'autres poètes.

Pour ne pas allonger inutilement la lecture, nous passons sur les pages consacrées, en toute fin d'*Égée*, à Georges Séféris²⁰⁴, pour aborder enfin une pièce de *Judée*.

En effet, si *Égée* semble motivé d'abord par une réévaluation de la possibilité de vivre au-delà des conflits de sens, des confrontations de différentes représentations de l'existence, pour finalement arriver à un apaisement des conflits dans le rapport personnel, direct, au lieu et à ses habitants, qu'ils soient pêcheurs, femmes de pêcheurs, moines ou poètes, *Judée* revient, à cause de son contexte, à une notion, sinon de « destin » à proprement parler, du moins d' « appel », ou de « vocation », qui n'est pas sans importance dans le rapport au référent.

Judée est constamment soutenu par l'expérience de la résidence de Lorand Gaspar à Jérusalem et de ses excursions dans le désert de Judée, en particulier dans les environs de Qumran et de Jéricho. Du point de vue biographique, il est aussi très lié aux événements de la guerre des Six Jours²⁰⁵. Quant à ce qui intéresse le présent chapitre, la représentation de l'existence, et la relation de la parole poétique à un référent géographique et culturel, ce contexte n'est naturellement pas sans conséquences. Le rapport à la violence, physique et historique, apporte en effet une urgence supplémentaire au geste poétique.

Ainsi en est-il dans ce passage, qui succède à trois pages de mise en relation de différents épisodes de l'histoire de Jérusalem, liés à ses conquêtes successives, par le roi David, les Romains, les Croisés, Saladin, et par les Israéliens.

Comptable ponctuel, l'ouragan est passé dans les chambres.
Au milieu de chacune il a fait des tas avec le bric-à-brac des tiroirs,
boutons de nacre, ficelles, vieilles photographies. Les armoires
défoncées bâillent dans les courants d'air.

Le feu et le fer ont fouillé le jardin. Je n'aurai jamais vu en si
grande gloire les roses.

Lavés d'un devoir accompli les guerriers se couchent dans un
lit fraîchement fait.

²⁰⁴ Elles constituent un hommage remarquable à un ami de l'auteur et grand poète, et seront à ce titre lues ultérieurement, dans la deuxième partie de cette thèse, au quatrième chapitre, dans le premier point : « Autre poète, poèmes de l'autre : Georges Séféris » (*cf. infra* p. 347 et suiv.)

²⁰⁵ Nous aborderons cet aspect dans le premier chapitre de la troisième partie : « La poésie et la guerre : pour un dépassement de la violence historique » (*cf. infra* p. 407 et suiv.).

Aux errants, aux insomniaques de reprendre la route.
Et où sont nos enchanteurs, nos mages, nos musiciens ?²⁰⁶

Par rapport à la biographie de l'auteur, ce passage renvoie au pillage de sa maison de Sheikh Jarrah lors de la guerre des Six Jours, et rappelle aussi celui de son appartement, dans le même quartier, qui a eu lieu lors des émeutes de 1955²⁰⁷.

Ainsi, les pages précédentes font une synthèse de certains des épisodes les plus violents de l'histoire de Jérusalem, pour aboutir à une situation particulière, comme un rappel que les chapitres des livres d'histoire sont d'abord des événements qui affectent des hommes, des existences bouleversées. La description des chambres, du « bric-à-brac » qui subsiste après le pillage, tout en soulignant la fragilité de l'existence, la rapidité d'un anéantissement possible et le peu que laisse une vie d'homme prise dans un moment de folie collective, ou d'*hybris*, montre aussi l'aspect cyclique, presque obligé, de ces moments : « comptable ponctuel ». Face à l' « ouragan » d'une violence historique qui s'invite, une fois encore, dans l'intimité d'une vie, la représentation de l'existence évolue nécessairement.

En effet, il ne s'agit pas seulement, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, de construire par la parole poétique une méthode de représentation et une attitude dans la relation à l'existence, mais bien de *vivre*, c'est-à-dire d'ancrer le geste poétique aussi bien dans des notions et des représentations, que dans des événements. Quand la poétique et ses implications métaphysiques peuvent sembler abstraites, la poésie de Lorand Gaspar rappelle sans cesse l'importance, et du rapport direct à la matière et au temps, et de la *factualité* de l'existence, succession de moments mais aussi d'actes, exercés ou subis, qui mettent le sujet face au monde et aux autres, y compris dans ce qu'ils ont de plus dangereux.

La première conséquence est exprimée dans la description du jardin :

Le feu et le fer ont fouillé le jardin. Je n'aurai jamais vu en si grande gloire les roses.²⁰⁸

La violence, et l'avidité, puisque le jardin a sans doute été « fouillé » par les pillards afin de trouver d'éventuelles richesses cachées, aussi bien que retourné par les obus, débouchent sur une remarque du sujet : parmi les débris laissés par les débordements des hommes, les roses apparaissent dans leur plus « grand gloire ». La beauté du monde, la beauté des choses, échappent parfois à la « folie humaine », qui est pourtant une folie bien méthodique. Une fois encore, c'est dans le « dehors », dans le milieu, les plantes, que la joie peut continuer quand les hommes ont failli. Tout en marquant l'impact destructeur de la violence collective dans l'existence personnelle, avec la destruction de l'habitation, c'est rappeler que l'existence dépasse le sujet qui la perçoit : double dimension, donc, de l'existence comme devenir personnel, mais aussi comme

²⁰⁶ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 143.

²⁰⁷ Ces deux épisodes sont relatés dans les *Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, 2009. Pour le pillage de 1955, voir les pages 80 à 84, pour celui de 1967, voir page 118.

²⁰⁸ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 143.

phénomène en marche dans la matière et dans le temps, mise en relation du sujet et du monde. Pas de tension, néanmoins, entre ces deux pôles de représentation, entre une existence personnelle, et une existence “universelle” : si la parole poétique s'oriente parfois davantage vers une expression subjective, et d'autres fois davantage vers la description des forces de l'existence en marche dans le milieu et les autres, c'est bien parce que la notion d'existence, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, est assez souple pour mettre en relation ces différentes tensions, voire pour se définir par cette mise en relation.

Enfin, une opposition entre deux catégories de comportements clôt ce poème. Les « guerriers », d'une part, forts de leurs idées, de leurs systèmes, peuvent sommeiller, la conscience nette, le « devoir accompli ». D'autre part, les « errants » et les « insomniaques » sont appelés à « reprendre la route » : c'est dire que ceux qui n'ont pas de foyer fixe, ou qui, en ayant un, sont incapables d'en avoir l'usage, c'est-à-dire les esprits inquiets, ont pour devoir de continuer leur trajectoire. Les inquiets : ceux qui n'ont pas de certitudes, de dogmes, ceux qui restent ouverts à la possibilité d'être davantage mais aussi d'être autrement. En eux semble reposer l'espoir que le genre humain n'est pas condamné à une existence vouée à des idées fixes, à des faits automatiques qui incluent la violence. Ce n'est d'ailleurs pas sans faire un écho significatif aux questionnements d'*Égée* : les dogmes et les philosophies, les représentations figées véhiculées par une perception étroite des tragiques grecs comme de la Bible, sont des apories dans le questionnement existentiel, autant que le comportement d'individus voués à une seule idéologie, à une représentation univoque de l'existence, et qui, en conséquence, peuvent au nom de celle-ci agir avec violence.

Il y a bien en cela un retour de la notion d'*hybris* dans le recueil, mais un *hybris* qui, bien qu'aussi collectif, est d'abord lié à un manque d'empathie, à une incapacité à épouser une représentation du monde qui n'est pas la sienne. Mais si la notion d'*hybris* est reprise ici, celle de “destin” subit une inflexion significative : il n'est pas d'obligation, de mécanique inévitable, mais un appel, une possibilité, pour les esprits inquiets, de prendre en charge le meilleur de la communauté humaine, c'est-à-dire sa capacité à changer, en elle-même et dans son rapport au monde et aux autres. Ces individus ont ainsi, non un “destin” à strictement parler, mais une mission : libre à eux de la refuser. Mais s'ils acceptent de reprendre la route, à eux de poser la question, qui est celle de l'espérance et de la beauté : « Où sont nos enchanteurs, nos mages, nos musiciens ? »²⁰⁹ Peut-être que ce sont eux, les inquiets, les « errants » et les « insomniaques » qui finiront par être ceux qui portent les enchantements, la connaissance, la musique, ceux qui restaureront dans une humanité aux idées fixes, la capacité à exister davantage, et dans la joie.

²⁰⁹ *Loc. cit.*

Une parole au plus proche du réel (conclusion du chapitre).

En guise de conclusion de ces lectures d'*Égée* suivi de *Judée* et de *Sol absolu*, il nous semble important de souligner que ces deux recueils se complètent remarquablement, et forment à ce titre un “moment” de l'œuvre, quand bien même ce “moment” est contemporain d'autres œuvres, aux poétiques très différentes.

En effet, si la poésie de Lorand Gaspar est une poésie de l'existence, avant de l'être parce qu'elle aborde des notions existentielles, le temps, la finitude, le rapport à la chair, aux représentations culturelles de l'existence, elle l'est surtout par son rapport au référent. Le référent, dans *Sol absolu* comme dans *Égée* suivi de *Judée*, constitue un ensemble divers de réalités, de *choses*, au sens fort du mot : un milieu, avec sa géologie, sa végétation, ses animaux, mais aussi un contexte culturel, représenté par des textes et par des peuples, et par des individus, poètes, prophètes, amis, ou amante. La parole poétique ne débouche sur un propos métaphysique que parce qu'elle s'ancre dans le référent : c'est la “matérialité” de la parole qui permet sa performance de sens, et non l'usage de notions surimposées, le recours fréquent à certaines notions culturelles relevant davantage d'un travail permanent que d'un programme. La remise en question est en effet constante, et toujours liée à une nouvelle configuration de l'expérience, celle-ci étant par nature recommencée sans cesse, dans la mesure où elle n'est pas séparée du fait de vivre, c'est-à-dire d'une histoire individuelle, liée à des moments précis, à des êtres précis.

Ainsi, quand *Sol absolu*, à partir d'une expérience personnelle du désert, s'oriente vers un propos universel pour revenir à l'unicité de l'expérience, *Égée*, à partir d'une expérience largement culturelle, procède à un resserrement personnel, qui porte une valeur universelle²¹⁰. Lus ensembles, ces deux recueils constituent donc un même paradigme, celui d'une existence individuelle constamment mise en relation avec des existences autres, culturelles comme personnelles, et permettent donc de définir la poétique, non seulement comme un ensemble de techniques, mais comme une intention, celle d'étendre le champ du dire à des formes de conscience multipliées, et manifestées par les instances d'altérité : les choses, comme les paroles des autres.

Si, d'un point de vue formel, *Sol absolu* représente une tentative qui mène l'expression à une polyphonie parfois proche de l'éclatement, alors qu'*Égée* suivi de *Judée* manifeste plutôt la tension inverse, le resserrement progressif de l'élocution au plus proche du sujet écrivant, les deux œuvres montrent un même principe dans l'approche de l'existence : quelle que soit la force des idées qui s'affermissent au cours des œuvres, toute représentation est nécessairement évolutive, et change de poème en poème. Parce que les expériences sont multiples, et que chaque poème est une nouvelle expérience²¹¹, l'existence ne peut guère, finalement, se définir que comme “une

²¹⁰ Dans la mesure où la structure du recueil, par le jeu des exergues, et les références dans les poèmes, donnent à la parole poétique un cadre culturel strict et presque étouffant, dans lequel l'expérience personnelle doit trouver une voie d'expression, pour ensuite renvoyer celle-ci vers la discussion des références.

²¹¹ On peut penser à cette observation, dans *Égée* : « Écrire un poème est à chaque fois rapprendre à parler. » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 98.)

suite d'expériences qui porte la possibilité d'autres expériences, par le renouvellement des relations et la succession de la focalisation sur les pôles existentiels, le soi, le milieu et les altérités". Si la définition semble abstraite, le phénomène est tout le contraire : la parole poétique ne parle que de réalités, des fleurs, des pierres, du corps, des mots des autres, de l'ami, de la femme aimée.

Chapitre III. Le dehors et l'intime, poèmes près de la mer.

Le troisième grand “moment” de l'œuvre est, nous semble-t-il, celui qui regroupe les recueils plus “intimistes” de Lorand Gaspar, ceux dont la poétique est moins protéiforme que celles de *Sol absolu* et d'*Égée* suivi de *Judée*. Ce troisième moment peut être caractérisé par, d'une part une poétique relativement dépouillée et au même registre dominant, d'autre part une relation au référent, et donc à l'existence, qui n'aborde plus tellement les problématiques existentielles en organisant des confrontations de systèmes de représentation, mais semble se situer d'emblée dans l'expérience, voire la résolution, de ces problématiques.

Plusieurs œuvres nous semblent représentatives de ce moment, elles sont même, en réalité, nombreuses : on peut y inclure *Corps corrosifs*, publié en 1978, et y compter jusqu'aux compilations et réécritures de poèmes, qui culminent avec l'édition de *Patmos et autres poèmes* en 2001. Nous avons ainsi choisi de présenter seulement quelques œuvres, de façon relativement brève, pour ne pas proposer une lecture qui, se voulant exhaustive, risquerait de se perdre dans un réseau complexe de réécritures et de rééditions portant des modifications parfois quasi-systématiques. Nous proposons ainsi de lire quelques parties des œuvres qui nous semblent les plus importantes quant à la question de la relation au référent et de la représentation de l'existence, soit *Corps corrosif*, *Patmos*, et *La Maison près de la mer*.

1) *Corps corrosifs* : célébration dans l'intimité du monde.

La première œuvre que nous souhaitons lire est *Corps corrosifs*. Ce long poème de 42 strophes, publié chez Fata Morgana en 1978, représente bien la nouvelle dimension de la poétique qui prend forme autour de 1980. Quand *Égée* suivi de *Judée* peut encore se lier à la poétique pléthorique de *Sol absolu*, une autre possibilité s'esquisse avec des œuvres comme *Corps corrosifs*, mais aussi *Genèse*, paru en 1981 chez Thierry Bouchard, ou *Sefar*, publié chez Fata Morgana en 1983. Ces œuvres voient en effet toujours reposer leur poétique sur un rapport soutenu au référent géographique et culturel, mais procèdent d'une relation à ce référent qui nous semble différent de celle mise en œuvre, par exemple, dans *Égée* suivi de *Judée*, notamment parce que les éléments de contexte servent un propos personnel, davantage qu'ils ne le motivent.

À ce titre, *Corps corrosifs* est un tournant significatif dans la poétique : bien que profondément lié à la Judée comme à la mer Égée, ce poème centre en effet son propos sur la relation amoureuse, qui devient relation au monde. En ramenant le milieu à une parole de l'intime, qui s'exprime avec un lyrisme presque inégalé dans l'ensemble de l'œuvre, en insistant sur la relation amoureuse comme, aussi, une façon de représenter l'existence, *Corps corrosifs* ouvre des pistes poétiques et remodèle les champs d'expériences existentielles.

a. L'autre comme intercesseur.

La première strophe de *Corps corrosifs* représente bien deux tensions fondamentales dans l'ensemble du poème : la relation à l'aimée comme relation au monde, et la parole amoureuse comme portant une réflexion sur toutes les formes de paroles.

Au creux du soir elle venait
dispersant les chemins
venait dévêtue de distances
venait du non-pays
venait mélodie nue dans sa chair
imprononcée.²¹²

On peut dès cette strophe remarquer une indécision qui n'est jamais clairement levée dans le poème, celui qui entoure l'instance décrite. Le poème, en effet, est constamment motivé par la relation à un autre, mais l'évoque tantôt par « elle », comme dans cette première strophe, d'autres fois le compte implicitement dans un « nous », d'autres encore s'adresse directement à lui avec la deuxième personne du singulier. En fonction des moments, cet autre peut être la femme aimée, mais aussi la terre, ou une saison, ou la nuit. Ainsi, contrairement à la plupart des poèmes et des recueils précédents, l'instance d'altérité est difficile à identifier autrement que comme une instance polymorphe. La relation amoureuse est donc aussi relation au monde, c'est-à-dire à la terre, au lieu et au temps, mais on pourrait aussi bien dire l'inverse : l'altérité, dans ce poème, sans être jamais abstraite, est superlative. C'est, peut-être, une façon d'expliquer le titre : tous ces corps, qu'ils soient de chair ou de terre, sont à la fois vivants et finis, soumis à l'usure de l'existence, ils s'usent réciproquement dans la parole poétique, et sont, à ce titre, comme la parole, « corrosifs ».

Quoi qu'il en soit pour l'instant, cette première strophe évoque l'arrivée de cette autre, qui vient « au creux des soirs », comme à la fois profitant d'un moment de vacance entre le jour et la nuit, et pouvant peut-être combler cette vacance. L'instance d'altérité, dès son apparition, est ainsi une figure conciliatrice, et la relation s'établit dans un moment intermédiaire entre deux plénitudes. Toute cette introduction de la figure d'altérité est sous le même signe : elle « disperse les chemins », pourtant elle vient, elle est « dévêtue de distances », c'est-à-dire aussi immédiatement proche que déshabillée, appauvrie, par un long voyage, venant « du non-pays », formule loin d'être anodine dans une œuvre comme celle de Lorand Gaspar, et qui peut s'entendre aussi bien comme une négation de toute origine, géographique et temporelle, que comme un lieu hors des lois du monde, un phénomène, comme la nuit ou le temps, ou un principe, comme l'éternité par exemple. Elle vient, enfin, « mélodie nue dans sa chair / imprononcée » : la « chair » n'est pas « nue », mais elle n'est pas dite, marque à la fois d'une présence évidente et de

²¹² Lorand Gaspar, *Corps corrosifs*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1978, n. p. Nous comptons la pagination à partir de la page de titre. Ce poème se situe donc, selon ce système, page 3.

contours difficiles à saisir. L'autre est donc avant tout « mélodie », directe, sans couverture, par et en son incarnation. La « mélodie » n'est pas non-plus un terme comme un autre, qualification lyrique d'une personne ou d'un phénomène physique, comme la nuit, mais invite à entendre dans cette autre, à la fois une musique et une logique : la « mélodie » est bien la phrase fondamentale d'un air de musique, donc à la fois sa structure sonore et son expression propre, soit son ossature et son lyrisme particulier.

Cette première strophe peut sembler abstraite, et elle l'est, ou tout au moins en partie, c'est bien, semble-t-il, l'effet recherché : représenter une altérité qui est à la fois proche et directe, nue, mais aussi en communication avec des notions comme la « distance », ou les « chemins », qui peuvent évoquer les voyages qui jalonnent l'existence de l'auteur, ou l'impossibilité, physique et psychologique, d'un individu à entrer en pleine communication avec une altérité, quelle qu'elle soit. L'autre, dans cette strophe, est dès lors celle qui réconcilie les temps d'errance et l'épiphanie d'un moment, par son arrivée sans apprêts, par sa plénitude qui s'exprime dans les nuances d'un entre-deux, par, enfin, une présence telle, une puissance dans la présence, qu'elle se passe de description factuelle. Le poème est donc d'emblée situé dans la mise en tension, par cette autre, de la proximité la plus simple et de l'immensité la moins tangible : la relation à cette autre, plurielle, revient à retenter une relation à un tout fragmenté, par une figure qui a accès à la logique d'un cosmos illisible. L'autre, en quelque sorte, est appelé à prendre en charge ce qui pourrait être un avatar de la crise existentielle qui sous-tend en partie *Égée* suivi de *Judée*.

De fait, la crise est bien présente dans *Corps corrosifs*, et invitée dans l'intime même du langage.

Dans l'amande du cri qu'on n'a jamais ouverte
le poids trop dense pour le nom,
semence déposée dans l'estuaire de nos langues.
Dans la nuit vulvaire
fondée en volupté
l'œuvre de souffle et de sang.
Témoins certes, mais comment revenir
lorsque s'écroulent les rives du sentier,
s'écroule le chant dans le feu.²¹³

À l'éloge d'une autre, à la fois amante, compagne et intermédiaire entre la parole poétique et un sens rétif à la verbalisation, se mêle constamment, dans *Corps corrosifs*, une méditation sur la précarité de l'existence humaine, portée par un désir qui est à la fois désir de vivre et de dire, tout ensemble. C'est là le nœud de la crise existentielle telle qu'elle se présente dans *Corps corrosifs* : on ne peut vivre pleinement puisqu'on ne peut dire totalement, et l'origine de cette crise se situe dans la vacance du sens, que seule la présence de l'autre semble permettre de tenir à distance.

²¹³ *Corps corrosifs*, *op. cit.*, p. 4.

Parce que le poème met sur le même plan le fait de vivre et le fait de dire, c'est bien l'acte même du dire, la prise de parole, qui est en crise, avant même qu'il ne soit question de sens. Le désir premier est bien celui de proférer un son, un « cri » : avant de dire quoi que ce soit, le sujet doit se signifier lui-même, se manifester, pour libérer ses forces et son désir. Le « poids trop dense pour le nom », nous semble-t-il, est bien le désir d'exister, c'est-à-dire le désir de devenir soi en se disant. Cette nécessité obscure, cette puissance de réalisation, n'est pas mise à jour, elle reste enclose dans « l'amande du cri qu'on n'a jamais ouverte ». Toute parole, en particulier poétique, est dès lors une tentative de revenir à ce « cri », non dans un mouvement stérile de nostalgie des origines, mais dans un geste de rectification et d'aboutissement. En effet, ce « poids », lourdeur de l'existence et du désir d'exister, est « semence » dans « l'estuaire de nos langues » : revenir, c'est donc revenir à l'estuaire, espace de libération d'un cours d'eau particulier dans l'immensité de la mer, et ainsi revenir au point où le sujet, rencontrant le monde, devient davantage lui-même. Le retour n'en est ainsi pas un : il n'est que poursuite d'une potentialité réelle, qui demande à être accomplie.

Le travail existentiel est donc à perpétuer, « œuvre de souffle et de sang » : « souffle » et « sang » de la chair, du corps en effort et en désir, mais aussi de la parole en devenir, bâtie sur la mort et l'amour. Ce travail se fait « dans la nuit vulvaire », image des origines, puisqu'on peut l'entendre aussi bien comme obscurité des temps immémoriaux, ceux de l'histoire comme du nouveau-né, que dans un sens anatomique. Cette origine n'est ainsi toujours pas chimérique, d'autant plus qu'elle est réactualisée par le poème qui prend en charge sa fonction de motivation existentielle pour se perpétuer, et performer une représentation de l'existence, ce qui revient à exister, dans la mesure où verbe et chair, dire et vivre, et, par extension, lire, sont ici un même acte. De ce travail existentiel, dominé par une tonalité de sombre urgence, l'origine est néanmoins « fondée en volupté » : elle repose, s'établit sur la joie physique et morale. C'est dire que ce réseau dense de correspondances entre les désirs du sujet, désirs du corps et de la parole, proviennent d'une joie primale et pleine, qui demande à s'exprimer dans l'actualité du geste poétique.

La fin de la strophe rapproche ces tensions du sujet, pluriel, porteur d'une communauté, en soi, avec l'aimée, ou avec tous ses pareils : « Témoins ». La passivité du sujet semble relativisée, notamment par le « certes », qui, en marquant l'acceptation, marque aussi la distance : il s'agit bien d'essayer de « revenir », pour mener à bon terme le travail existentiel, en somme, de revenir pour devenir. Mais ce désir de retour est contrarié : les « rives du sentier » s'écroulent, image remarquable, puisque le chemin, et par extension le fait d'aller, de devenir, tout en étant assimilé à une rivière, soit à un flux (ce qui revient à la définition de l'existence comme phénomène un, dynamique et soumis au temps), est aussi isolé, coupé de tout environnement. Il n'y a plus ni lieu ni but, le chemin est suspendu, seul, au milieu du vide : y a-t-il meilleure image d'une crise existentielle, fatalité du temps qui, passant, charrie avec lui un sujet sans relations avec son milieu ni sens dans sa course ? De même, la parole qui a été tentée, est encore tentée, le dire sans propos nécessaire autre

que sa vivacité et sa beauté, le « chant », se voit opposer le « feu », dévorant, et qui ne laisse rien, ou si peu.

L'intensité de la crise manifestée dans cette strophe montre remarquablement l'imbrication de notions importantes dans l'œuvre : la parole, le devenir du sujet, les précédentes représentations de l'existence, sont d'un seul mouvement emportés par une poétique qui, égalisant en elle les notions, les mène à la même crise. Cette dynamique verbale, presque circulaire dans les relais qu'elle établit entre les notions, trouve son issue de deux manières : par la réaffirmation de la puissance du sujet, puissance, d'abord, d'insurrection, et par l'intermédiaire de la figure d'altérité.

La réaffirmation de la puissance du sujet se fait dès la strophe suivante, par une démonstration de liberté :

Sur le seuil ardent
pèlerin rebelle
je dépose mon insomnie.
Nous devançons le jour
d'une longueur de lumière.²¹⁴

À la fatalité du feu, s'ajoute celle du jour. Aux deux, le sujet refuse de se plier. Le mot de « pèlerin » invite à réactiver tout le réseau de connotations qui s'était mis en place dès *Le Quatrième état de la matière*, ainsi, on peut lire le « feu », dès la strophe précédente, comme la finitude et l'absurdité d'une existence vouée au non-sens, et l'on peut à cela ajouter le « jour », qui évoque une clarté trop grande, un absolu qui n'accepte aucune nuance, soit une vérité, voire un dieu. Sur le « seuil » de cette vérité totale, le sujet s'insurge : au lieu de porter, dans la sérénité du jour, le bagage de ses épreuves, son « insomnie », comme le pèlerin dépose ses fatigues pour recevoir l'indulgence, ou le pécheur son péché pour entrer en paradis, le sujet, sans nier, d'ailleurs, la possibilité d'un au-delà du seuil, qu'on le nomme « vérité », « plénitude » ou « divinité », décide de ne pas « franchir le pas ». Le « jour », en effet, est inutile, puisque « nous », le sujet, son autre, ses pareils, est déjà au-delà de la lumière que peut apporter ce jour : il s'agit bien, pour le sujet, de porter et de vivre la « lumière », ce qui implique certes des ombres, soit de la finitude, et c'est ainsi réaffirmer la préférence donnée à l'existence plutôt qu'à l'essence, au « jour », qui est un règne de lumière où l'ombre est un effet anecdotique et non pas un environnement, ni un appel à aller davantage.

Cette « rébellion » du sujet se trouve confortée par la proximité grandissante avec son milieu et avec l'autre qui à la fois l'y rejoint et l'incarne.

b. La figure d'altérité comme prise en charge de la totalité.

La complicité qui s'établit entre le sujet locuteur et la figure d'altérité, prend, comme celle-ci, un caractère pluriel. La dimension la plus évidente est celle du partage.

²¹⁴ *Corps corrosifs, op. cit.*, p. 4.

Nous demandions au sel d'entamer l'écorce
aux eaux de poursuivre nos pentes dénudées.
Sous nos doigts couraient translucides les mêmes crabes
avec le même point bleu approfondissant les sables
et d'une même bouche nous buvions
à longs traits la naissante obscurité.²¹⁵

Cette strophe met en valeur deux aspects de *Corps corrosifs* : la communauté des sujets, locuteur et instance d'altérité, avec la répétition du « nous » et du « même », et l'ambivalence de la relation au lieu, représenté en lui-même mais ayant aussi valeur de métaphore. La strophe précédente, par exemple, débute par ce vers :

Nous plongeons au large des Sporades de la mémoire²¹⁶

Évocation double, liée à un référent précis, biographique, et à une valeur du lieu comme porteur d'un sens que lui confère le sujet. De même, dans la strophe présente, le contexte géographique, sans qu'il soit précisé, laisse supposer une plage au crépuscule, sans doute, si l'on suit la logique de l'œuvre, sur une île grecque. Mais tout comme les Sporades sont à la fois les îles et l'image de la mémoire, la plage où le sujet et la figure d'altérité se retrouvent prend fonction de cheminement existentiel. C'est là l'inflexion que nous signalions plus haut quant à la relation au lieu : il est sert un propos personnel, comme la matérialisation d'une méditation, davantage peut-être que comme motivation. Ainsi, c'est bien la qualité de la relation à l'altérité qui donne sa valeur au lieu, et non l'inverse, comme c'était le cas dans *Sol absolu*.

En effet, la relation à l'autre est ici fusionnelle. Une fois de plus, le « nous » renvoie aussi bien à un couple sur une plage, au soir, que potentiellement à une communauté plus vaste. La communauté, qu'elle soit celle du couple ou à valeur générale, est à l'œuvre dans chaque action que la strophe représente. La première action est une demande, adressée au « sel » afin qu'il « entame l'écorce », et aux « eaux », afin qu'elles « poursuivent nos pentes dénudées ». Cette demande peut représenter le désir des sujets d'être davantage ouverts, l'un à l'autre, et ensemble au monde, en se libérant des « écorces » qui empêchent la relation, et, une fois nus, en se revêtant de la fluidité des « eaux ». C'est aussi demander à la fois la soif et son étanchement, condition de l'existant qui veut être davantage et le voulant l'est. Cette demande évoque aussi une dimension plus simple, celle du plaisir de la baignade, fatigue et délassement. Mais, au-delà des différentes interprétations plus ou moins métaphoriques que l'on peut formuler quant à ces deux premiers vers de la strophe, il nous semble significatif que ce que demandent les sujets est quelque chose qui existe déjà, qui est donné : le sel ronge toujours l'écorce, celle des bois flottés ou des pontons, l'eau ruisselle toujours sur les corps des baigneurs. En somme, c'est demander au monde d'être lui-même. Double désir d'exister : dans leur désir les sujets convoquent le monde, mais convoqué il les renvoie à ce qui est déjà et qui, lorsqu'intégré au désir, suffit.

²¹⁵ *Corps corrosifs*, *op. cit.*, p. 7.

²¹⁶ *Corps corrosifs*, *loc. cit.*

Les deux vers qui font suite représentent dès lors un retour à la simplicité du moment, les sujets suivant ensemble les « mêmes crabes » qui courent sous leurs « doigts », comme se raccrochant à l'activité de créatures infimes. Ces crabes, néanmoins, « avec le même point bleu approfondissant les sables », semblent donner, par leur simplicité, de l'épaisseur à la matière, même si l'on peut aussi entendre, plus simplement, « approfondir » comme s'enfouir dans le sable. Cela reste un rappel de l'épaisseur, de la texture, tactile, du monde. La fin de la strophe revient à la soif et à l'étanchement, dans un geste fort : une seule « bouche » pour boire, « à longs traits », comme longtemps attendue, la « naissante obscurité ». Cette soif d'obscurité renvoie une nouvelle fois à plusieurs niveaux de lecture : désir d'ombre des corps après l'effort de la nage et la dureté du soleil, repos, aussi, de la nature, de l'île, soumise elle-aussi à la lumière et à la chaleur du jour, image, enfin, des sujets rétifs à la lumière pour exister davantage.

La lumière ainsi, et la chaleur, renvoient à nouveau le sujet, pluriel, à l'obscurité qui l'entourne et à sa propre obscurité, qui accroît et son désir et sa joie d'exister. La figure d'altérité prend elle-aussi cette valeur, figure de plénitude multiforme, amante, et terre, et saison :

Je t'aime saison dévastante, matrice rompue de chaleur,
tes feux bleuis par les vents, tes distances liquides
qui sèchent sur ma peau.
J'aime ta soif et ta rigueur d'oubli
qui poignarde le conquérant.²¹⁷

L'adresse directe renvoie à cette pluralité de la figure d'altérité dans *Corps corrosifs*, que l'on peut systématiquement lire comme une amante objet d'une adresse amoureuse superlative, ou à l'inverse comme la puissance des lieux et du vivre représentés comme l'objet de l'amour, et qui, probablement, est les deux à la fois. Le vocabulaire du temps et du lieu se mêle une fois encore à celui du corps dans son intimité, et souligne la proximité du sujet, de sa « peau ». Mais surtout, la figure d'altérité devient la représentation même du désir de vivre, la « soif », mais aussi de la prise de distance avec les origines, les fautes, le passé, sans que cela soit faiblesse ou rejet, mais discipline, « rigueur d'oubli », qui renvoie celui qui se croit plein, le « conquérant », à une même nature de sujet en désir.

La figure d'altérité est ainsi une « saison » difficile, une épreuve et un juge, mais apporte aussi, en ce qu'elle est désir et par ce désir existence, une issue à l'impuissance du sujet, lui révèle ses forces en révélant les siennes :

Fin d'été.
Tes hanches de Judée, de Moab, d'Édom
fouillées, gravies de fièvres et de safran.
Maintenant que le ciel se découvre des ombres
elles révèlent leurs armes de clarté.
Sous le poids croissant du soir
le blé ravi de l'étreinte.²¹⁸

²¹⁷ *Corps corrosifs*, op. cit., p. 9.

Cette strophe évoque déjà, par ses références géographiques, l'indication qui figure à la fin du poème : « Jérusalem, 1970, Patmos, 1975. »²¹⁹ Comme *Égée* suivi de *Judée*, *Corps corrosifs* s'ancre dans deux mondes, la Judée, et la mer Égée. Mais où *Égée* suivi de *Judée* maintenait une partition spatiale et culturelle relativement stricte, à l'exception du corpus néotestamentaire qui appartient aux deux mondes, *Corps corrosifs* mêle sans ordre nécessaire les références : si les « corps » sont « corrosifs », tout en s'usant, ils se mêlent. En outre, tout comme les « Sporades de la mémoire » citées plus haut, les noms de lieux, ici, trois régions montagneuses réparties de part et d'autre de la vallée du Jourdain et de l'Araba, ont avant tout valeur d'image et, à ce titre, d'effet poétique. Les noms de lieux sont ainsi présents pour donner à l'érotisme des « hanches » une dimension laudative et presque sacrée.

La « fin d'été » n'est naturellement pas sans évoquer la « saison dévastante »²²⁰, aimée du sujet, d'autant que la fin de l'été dans la région nommée est bien, comme nous l'avons remarqué en lisant *Sol absolu*, le moment le plus dur de l'année, tant pour les hommes que pour les bêtes et les plantes. Autant qu'une annonce de contexte, cette appellation semble presque nommer l'altérité en approfondissant ainsi les visages de cette autre qui est tout, femme, terre, et temps.

La figure d'altérité prend une nouvelle fois en charge les ambivalences qui font le prix de l'existence : opulence des « hanches », promesses de plaisir et de fécondité, mais qui sont aussi « fouillées », donc l'objet d'une recherche, autant que d'un désir, et lentement conquises par les « fièvres » et le « safran », qui peuvent renvoyer à l'atmosphère de la mer Morte et aux couleurs du couchant, mais aussi à un double désir, une nécessité et un éloge. En l'autre se révèlent et les peines et les joies d'une existence soumise à l'intensité du désir et au passage du temps, dans la terre comme dans le corps.

Cette figure d'une saison finissante invite à considérer une autre transition, celle, une nouvelle fois, de la lumière à l'ombre, le soir : « maintenant que le ciel se découvre des ombres ». Le jour, plein, est représenté comme presque surpris des ombres qui peuplent son sein, et « révèlent leurs armes de clarté » : rébellion des ombres, peut-être, réaffirmation, aussi, du pouvoir des mortels, de ceux qui sont, selon la formule, des « pèlerins sur la terre »²²¹, et qui soudain refusent la linéarité de leur devenir et les partitions dualistes du monde pour être eux-mêmes porteurs de lumière. C'est une fois encore le « soir », et son « poids croissant » qui découvre les richesses de l'existence, le pain et la joie, le « blé ravi de l'étreinte » : la fin du jour est déjà charnelle, puisqu'elle pèse, et promet à la chair davantage de vie, de joie, de temps.

La crise de l'existence, qui était aussi une crise de la représentation de l'existence, trouve ainsi, tout au long du poème, sa résolution dans une altérité

²¹⁸ *Corps corrosifs*, op. cit., p. 9.

²¹⁹ *Corps corrosifs*, op. cit., p. 15.

²²⁰ *Corps corrosifs*, op. cit., p. 9.

²²¹ Formule dérivée de la Première épître de Pierre, II, 11 : « Très chers, je vous exhorte, comme étrangers et voyageurs, à vous abstenir des désirs charnels qui font la guerre à l'âme. » (dans : *La Bible de Jérusalem*, op. cit., p. 1799-1800.)

superlative qui comble tous les aspects de la soif existentielle, physiques et spirituels, mais qui est aussi la motivation de la poursuite du désir, ce dans une parole qui met sur le même plan tous ces besoins, avec un lyrisme qui permet, en soulignant la beauté intense de la précarité de l'existence, de faire accéder les expériences décrites à leur pleine mesure, puisqu'il n'est plus de vivre sans dire. La crise n'est ainsi jamais définitivement résolue, ni définitivement sans issue.

c. Exister : crise et paix simultanées.

Dans *Corps corrosifs*, les tensions sont donc constantes : tensions entre l'ombre et la lumière, tantôt favorables et tantôt inquiétantes, tensions, aussi, dans la relation à l'autre, qui apaise et aggrave tout à la fois le désir, charnel, spirituel, existentiel. Parfois représentées comme une douleur, ces tensions sont néanmoins généralement placées sous le signe de la passion : en bien comme en mal, ces tensions font vivre, animent le sujet, et donnent du prix à ses instants. Moteur même de l'existence (ou au-moins de sa représentation, et donc de son appropriation par le sujet), ce cycle de satisfaction et d'accroissement du désir construit ainsi l'image d'une existence qui est à la fois une crise et une paix.

C'est bien à cela, nous semble-t-il, que renvoie cette strophe, déjà située dans les dernières du poème :

Courbe musicale qu'une lampe au dedans compose sans effort,
la vallée du chant éclaire l'épaisseur de l'officiant.
La chair opaque allumée par la chair
ouvre ses ravines dans l'assurance de saisir.
Couvent de Cyclades dans la nuit abrupte –
notre chaux crie lentement dans la nuit.²²²

Dans cette strophe, musique, lumière et terre se rejoignent dans la chair, pour représenter un instant de quiétude, un office dans un monastère obscur des Cyclades. On peut imaginer que le « couvent » en question est celui de la Panaghia Khosovghiovitsa sur Amorgos, dans les Cyclades, dont il est question dans « Monastère », mais peu importe, en réalité, que l'idée d'un lieu de prière sur une île, de nuit²²³. Les quatre premiers vers dépeignent ainsi un

²²² *Corps corrosifs*, op. cit., p. 13.

²²³ Cette strophe n'est naturellement pas sans évoquer un autre passage d'*Égée suivi de Judée*, une strophe d'« Îles », située, elle, au monastère d'Évanghelismos, sur les hauteurs de Patmos :

Dévoilement – rougeur d'un alphabet.
Zéro heure quinze à Évanghelismos –
roide aux commandes de cette navigation,
l'abbesse reçoit les courbures du chant
la chair brûlée dans la voix
les griffes de la bête clouées en mer.

(dans *Égée suivi de Judée*, op. cit., p. 65). Le contraste est remarquable : dans *Corps corrosifs*, l'« épaisseur de l'officiant » est transfigurée par la puissance du « chant », quand l'« abbessse » d'« Îles » oppose sa raideur au chant, pour s'en servir comme d'une arme contre la chair. Là encore, où *Égée suivi de Judée* met en scène des combats, des confrontations de représentations, *Corps corrosifs* ramène tout à une

« officiant », dans sa chair, son « épaisseur ». Mais parce qu'il chante, parce qu'il laisse s'exprimer, dans le chant, la chair, puisqu'avant d'être œuvre ou message le chant est d'abord acte du corps, il est, « éclairé », et comme la puissance du chant est une « vallée », il ouvre en réponse ses « ravines » – l'homme est plus petit que son chant, ce qui n'est pas sans une ironie discrète.

Il est significatif, dans cette strophe, que pour un moment l'antagonisme entre l'ombre et la lumière, entre la chair et la « vérité », disparaît au profit d'un accord, « la chair opaque allumée par la chair » : le jour et le feu viennent d'un acte de chair, une fois encore, les horizons lointains et absolus sont évacués, au profit d'une « musique de soi à soi »²²⁴, qui contient tous les opposés. C'est donc la paix, mais pas seulement. En effet, d'une part, cette paix est une forme de fermeture de l'esprit, qui dans la mesure où le chant est apaisant se pense confirmé dans ses idées (« l'assurance de saisir »), d'autre part parce que le chant est contrebalancé par le « cri » du dernier vers : « notre chaud crie lentement dans la nuit. »

La « chaud » évoque triplement la précarité humaine. Elle est la matière qui dissout les corps, et donc un rappel de la mortalité. Elle est, aussi, celle qui blanchit les murs des habitations humaines, refuges illusoire, qui ne sont pas, ici, sans évoquer l'architecture du monastère de la Panaghia, sur Amorgos, à flanc de falaise, comme au-dessus de la « nuit abrupte » du vers précédent. Enfin, en se substituant au « chant » de la « chair », le « cri » de la « chaud » ramène la quiétude du début de la strophe à un répit trompeur, en en faisant une expression de l'angoisse humaine face à l'existence incompréhensible. Le moment de paix n'est donc qu'un autre visage de la crise, d'autant que la « chaud » est « notre chaud » : qu'elle « crie lentement »²²⁵ ou qu'elle « chante », la chair porte en elle-même sa fin, elle véhicule la plénitude comme elle s'use et ainsi s'ouvre aux autres, et ce paradoxe fait son prix comme sa douleur. Mais le « cri » peut exprimer autre chose que la détresse : la joie, ou la victoire, en ce sens, sa précarité même est la force de l'existence.

La représentation montre ici toute sa cohérence, et s'exprime avec peut-être plus de densité encore que dans les œuvres précédentes : maintes fois, nous avons remarqué que la précarité, la finitude, permettent la représentation heureuse du sujet (notamment dans ses lexiques favoris : pierre, lumière, mer, corps, corrosion) et de souligner que l'existence gagne en beauté comme en urgence à être une suite d'actes fragiles. *Corps corrosifs* représente un

même parole, une même image d'une chair qui cherche à vivre davantage, quels que soient les principes dont elle fait sa loi.

Un autre passage d'*Égée* suivi de *Judée* est aussi à mettre en parallèle avec cette strophe de *Corps corrosifs*, il s'agit des deux paragraphes consacrés au monastère de la Panaghia à Amorgos, dans la séquence « Journal de Patmos ». Sans entrer dans le détail, ces paragraphes montrent les religieux non pas transfigurés mais accrochés à leur liturgie comme à une sauvegarde, et guettant l'aube comme si elle seule « pouvait nous délivrer d'un combat inégal ». En cela, ils sont pareils à l'officiant de *Corps corrosifs*, qui fait de la beauté du chant la certitude de sa victoire, la confirmation de ses idées : « l'assurance de saisir ». (Pour le passage de « Journal de Patmos » : *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 98.)

²²⁴ *Gisements*, *op. cit.*, p. 57.

²²⁵ La lenteur du cri souligne son amertume, mais évoque aussi, dans la mesure où l'on peut assimiler le « chant » et le « cri », le rythme des liturgies orthodoxes, d'ordinaire bien plus lentes et plus longues que les latines. On en trouve peut-être l'écho dans la modification apportée à ce vers dans la version de 1982 : « notre chaud crie *longtemps* dans la nuit » (nous soulignons, dans : *Sol absolu et autres textes*, 1982, p. 219).

aboutissement, notamment esthétique, d'un travail de longue haleine. Une des dernières strophes du poème peut résumer le paradigme de l'existence et son esthétique :

Ici cet angle, ce chez-nous, défriché dans l'incurable infini,
notre camp à l'écart des siècles, au large de nos âmes
et sous nos tentes le chuchotement clair-obscur du sang
qui accourt avec ses coraux, ses épis, ses fourmilières,
ses aveugles.
Dans les yeux grand'ouverts lentement le monde se consume,
nos mains sur terre s'ouvrent et se fanent.²²⁶

Cette strophe exprime bien la “paix des braves” qui s'établit à la fin de *Corps corrosifs*. Dans l'affrontement inégal entre un « incurable infini », qui toujours questionnera et broiera des sujets livrés à la passion et au temps, aux combats de l' « âme » et des « siècles », ceux-ci obtiennent un lieu de répit, un foyer, « au large », « à l'écart ». Ce foyer, ce « chez-nous », est un « angle » : lieu excentré, facile à défendre, qui n'offre certes pas une vue complète sur l' « infini », mais protège de ce que sa plénitude a d'agressif. Ce havre reste temporaire, c'est un « camp », qui invite à penser qu'il y aura d'autres départs, d'autres prises de risques à retourner dans le phénomène mouvant de l'existence, ce qui est une part fondamentale de sa définition, et rappelle aussi l'importance de la succession, dans la biographie de l'auteur, des temps de voyage et des temps de résidence. C'est enfin un « ici » : performance de la parole, puisqu'elle dit, ce lieu de répit à forte connotation métaphorique devient réalité, et c'est réaffirmer que vivre et dire sont un.

La prise de distance est réelle avec les grandes notions qui bouleversent la simplicité du vivre, l' « infini », les « siècles », l' « âme » (que l'on peut ramener à des questionnements déjà anciens, la connaissance, les téléologiques, les théologies). Cela ne signifie pas néanmoins que l'existence se suspend, au contraire, jusque « sous nos tentes » « accourt » l'existence, mais plus élémentaire : « le chuchotement clair-obscur du sang », et ses « coraux, ses épis, ses fourmilières, / ses aveugles ». C'est ramener l'existence à la vie de la chair, qui n'est ni ombre ni lumière, mais cohabitation des deux, et en même temps vie des choses du monde dans leur simplicité, ici des éléments représentatifs des beautés des eaux, des richesses de la terre, de l'activité des êtres vivants, solidaires²²⁷, mais aussi avec ses « aveugles », indifférents à l'obscurité comme à la lumière, et non moins vivants. Dans cette simplicité se dessine une autre intensité, celle de l'intimité du monde, partagée par les sujets livrés à la même passion de vivre que leur dicte le « sang ». Comme les choses du monde, ils sont témoins de la consommation du monde, mais le drame est évacué. Ils en sont aussi part, puisque comme le monde, « nos mains sur terre s'ouvrent et se fanent » – et ce n'est plus la « corrosion » des corps qui se rencontrent qui use les sujets, leurs « mains », mais le simple fait de vivre, dans le temps. En cela aussi, le drame n'est plus : équilibre enfin trouvé, nécessairement transitoire,

²²⁶ *Corps corrosifs*, op. cit., p. 13-14.

²²⁷ Dans la version de 1982, les « fourmilières » sont supprimées, peut-être pour fluidifier le style, peut-être aussi parce que les « fourmilières » appartiennent moins que les « coraux », les « épis » et les « aveugles » aux lexiques fondamentaux de l'œuvre. (voir : *Sol absolu et autres textes*, 1982, p. 219-220.)

entre le sujet et son autre qui est tout, entre le verbe et ses référents multiples, dans une langue qui est acte de désir et de tendresse.

Corps corrosifs s'achève sur une répétition de la première strophe, « Au creux du soir elle venait [...] », répétition qui rejoint l'aspect cyclique du recueil, lequel revient beaucoup sur les mêmes sujets, bien que ce soit d'une façon à chaque fois différente, mais qui invite ainsi à lire l'ensemble du recueil comme un même moment, fait d'une succession d'expériences. La figure d'altérité, figure complexe et tant aimée, ouvre et clôt le poème, se faisant ainsi garante des expériences qui s'y font jour, motivant et modérant une parole qui lui est dédiée, et, par elle, à l'existence.

Corps corrosifs représente ainsi une œuvre singulière, qui, par l'intermédiaire de la figure d'altérité, opère une inflexion importante, non seulement dans la représentation de l'existence qui est ramenée à une question de relation entre altérités avant tout, dans la successivité que suppose une relation située dans le temps, mais aussi dans la poétique, notamment au niveau du registre, plus franchement lyrique tout en étant de plus en plus attentif à l'expression de l'intime, et dans la méta-poétique, qui témoigne d'un désir de faire un l'acte de langage et l'acte de fait, d'en faire une expérience, et à ce titre un accroissement du vivre, y compris pour le lecteur, jamais absent, au fond, du « nous » qui s'exprime souvent dans le poème.

2) *Patmos*, la relation par le dénudement.

Dans l'économie générale de l'œuvre, il nous semble que *Corps corrosifs*, *Sefar* et *Genèse*, forment le premier groupe des œuvres qui constituent la troisième grande évolution de la poétique : des œuvres relativement courtes, constituées d'un seul poème, qui ramènent à la vie intime les problématiques existentielles – sans que cela signifie une rupture avec le milieu, comme nous l'avons vu. Un deuxième groupe serait constitué par *Patmos*, *La Maison près de la mer* et *Amandiers*. Ce sont des recueils, dans la mesure où il s'agit d'une succession de pièces, et non de strophes qui ne sont pas interrompues par autre chose qu'une ligne blanche. Ce sont aussi des poèmes, en tant qu'œuvres procédant d'un même acte, d'un même faire²²⁸ – en particulier *Patmos* et *La Maison près de la mer*, *Amandiers* étant plus clairement découpé en séquences, sinon en poèmes distincts.

Dans ce groupe, *Patmos* tient une place à part. En effet, c'est le premier à inaugurer, en 1989, la série des publications chez Pierre-Alain Pingoud, qui ont en commun la conformation caractéristique de l'objet livre, fin et presque carré, et surtout la présence de lavis de T'ang²²⁹. C'est aussi la seule œuvre du groupe qui n'a pas été profondément modifiée lors des reprises dans des éditions ultérieures, et qui donne en outre son titre au recueil de 2001²³⁰ où les autres œuvres citées sont aussi présentes, remaniées, parmi d'autres.

Comme le titre l'indique, l'œuvre est, comme *Égée* suivi de *Judée*, comme *Corps corrosifs*, liée à la mer Égée, et à l'île où le poète a résidé. Comme l'indique par ailleurs la mention des lavis de T'ang, *Patmos* est aussi lié à une école esthétique particulière, celle, originale, de T'ang, mais aussi des artistes chinois dits de la « Voie excentrique »²³¹, et au-delà à la philosophie taoïste. Ainsi, la mer Égée, avec les poètes grecs et la Bible, la Chine, avec les peintres et les philosophes, mais aussi avec T'ang, dont l'œuvre témoigne d'un travail de conciliation des esthétiques de la peinture chinoise « classique » et de l'expressionnisme non-figuratif, forment l'arrière-plan référentiel de l'œuvre, comme nous le verrons dans le texte. Si nous abordons, un peu tôt, les référents géographiques et culturels de l'œuvre, c'est pour souligner une autre particularité de *Patmos* : si la poétique de l'œuvre est, comme pour les autres œuvres de ce « groupe », relativement resserrée, du fait de la brièveté du poème, mais aussi d'une certaine unité de style, elle est, tout en gardant sa cohérence, marquée par une grande liberté dans sa construction, passant de pièces consacrées à des expériences sensibles à d'autres centrées sur des réflexions esthétiques, voire explicitement métaphysiques. De façon tout à fait originale,

²²⁸ Et même d'un « refaire ». Comme nous le verrons avec *La Maison près de la mer*, la réécriture fait partie intégrante du processus créateur et du devenir de l'œuvre.

²²⁹ T'ang Haywen (1927-1991).

²³⁰ Lorand Gaspar, *Patmos et autres poèmes*, op. cit.

²³¹ Par « Voie excentrique », on entend les artistes, souvent liés aux milieux monastiques bouddhistes influencés par le Taoïsme, se caractérisant pas un style de vie à la fois spirituel et libéré de conventions qui donne à leur œuvre une singularité qui les différencie radicalement des académismes en vigueur. La « Voie excentrique », sous les Tang, s'exprime remarquablement dans les figures de poètes comme Li Po (*pinyin* : Lí Bái), Tu-Fu (Dù Fū) et surtout Hanshan. Cette « Voie » se retrouve à plusieurs moments importants de l'histoire des arts en Chine, par exemple dans les figures de Chu Ta et de Shitao, au tournant des dynasties Ming et Qing, soit durant notre XVII^e siècle.

Patmos représente une nouvelle tentative de réunir dans la parole poétique des aspects à priori très éloignés de l'existence, pour les lier à une même expérience, celle de la parole.

a. Une expérience de pauvreté qui rapproche du monde.

Une des particularités de *Patmos* est aussi une tonalité plus sombre que celle de nombre d'autres œuvres de Lorand Gaspar. Sans être pessimiste, le poème est en effet directement aux prises avec la conscience de la pauvreté d'une vie d'homme, et approfondit ainsi ce qu'on pourrait qualifier d' "esthétique du clair-obscur", pour reprendre le terme de *Corps corrosifs*. Cet aspect est sensible dès la première pièce :

Dans la ruelle pavée de mer
trois vieilles vêtues de noir
éclairées du blanc d'un mur
accueillent la nuit.

Le chœur antique me salue sur le seuil
les voix très hautes déraillent un peu
sous la cendre endormie des deuils
frissonne la mémoire d'un feu.

La pêche fut bonne cette année
je me souviens de la peur dans les fonds,
le combat obscur, la lueur clouée,
un timbre éteint dans la musique –

cela bouge encore dans la chair
tant de ténèbres soudain à creuser
sur le chemin tu ne sais pourquoi
où chantent les Érinyes –²³²

Cette première strophe de *Patmos* illustre bien l'aspect référentiel de l'œuvre, en ancrant la parole dans un milieu précis, insulaire, et dans des souvenirs personnels, qui permettent, par un glissement du référent de la matière à son sens, d'amorcer la dimension performative de la parole.

La première strophe est ainsi pleinement liée à l'île de Patmos, ou au moins, de façon assez pittoresque, à une île grecque, avec la « ruelle », les murs blancs, les « trois vieilles vêtues de noir ». Scène de toute simplicité, qui n'est pas sans évoquer les passages consacrés par l'auteur aux femmes de Patmos dans d'autres œuvres²³³. Pourtant, sous un aspect presque de "carte postale" se

²³² Lorand Gaspar, *Patmos*. Lausanne : Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1989, n. p. Nous paginons en commençant à la page de titre : 25 pages. Le premier poème est ainsi page 5.

²³³ Les relations avec les habitants de Patmos, et surtout les femmes, est présentée de façon positive dans le « Journal de Patmos » : « Calliopi, Despina, Eftichia, Katina. Femmes de pêcheurs, mes voisines. [...] » (dans *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 95.) Elles sont en revanche plus tendues dans *Carnet de Patmos*, où un chapitre, « La Gorgone », est consacré à des problèmes de voisinage, et notamment à un esclandre pendant lequel les femmes des alentours prennent, comme dans la deuxième strophe de la première pièce de *Patmos*, figure de chœur antique, mais négatif cette fois : « [...] En effet, d'une

manifeste déjà une caractéristique essentielle de la poétique du recueil, l'appariement de termes renvoyant à des matières différentes, qui souligne la fluidité de la matière, le renversement des repères habituels de la cognition : ainsi, la « ruelle » est certes « pavée », mais de « mer », image qui renvoie aussi bien à l'horizon marin de la « ruelle » qu'à la suggestion d'une identité partagée, entre la terre et la pierre qui la couvre, et la mer mouvante. De même, les « trois vieilles », sont « vêtues de noir » et « accueillent la nuit », mais derrière cette ombre austère, cette solidité apparente, est un « mur » qui les éclaire.

Le référent grec est élargi dans la deuxième strophe, qui assimile les « trois vieilles » à un « chœur antique », donnant à ces femmes une apparence de stabilité, de permanence, presque d'éternité. Mais les « voix très hautes » suggèrent aussi des passions à peine enfouies, « la mémoire d'un feu » sous la « cendre endormie des deuils ». Une fois encore, c'est dire que sous les apparences les plus respectables, les plus immuables, rien n'est immobile, la puissance de la vie, des passions comme des morts, est toujours présente, et potentiellement active. Le glissement entre la description d'une scène quotidienne et un propos performatif, qui crée un sens dans des gestes simples, est déjà à l'œuvre.

De manière comparable, la troisième strophe commence sur un constat élémentaire qui ouvre sur une représentation d'un moment d'existence. Ce constat, quiconque a déjà parlé à un agriculteur ou à un pêcheur en a déjà entendu de similaires : « La pêche fut bonne cette année ». On prend acte de la fécondité de la terre ou de la mer, on expose sobrement sa satisfaction. La « pêche » en question est néanmoins un peu particulière, puisqu'elle est sous-marine, et s'accompagne donc d'émotions propres à cette pratique, notamment la peur : « je me souviens de la peur dans les fonds ». Après avoir parlé des femmes de l'île, avoir proposé une vie cachée sous leurs apparences, le sujet locuteur parle de lui-même, et reproduit le procédé : après le constat satisfait de l'abondance de la pêche, déclaration générique, presque de façade, le poème glisse vers les profondeurs, celles de la pêche, celles, aussi, des émotions dont nul ne fut témoin. Les deux derniers vers de la strophe peuvent ainsi, selon un procédé désormais familier, être lus comme décrivant à la fois la pêche et le sens qui lui est donné. Ainsi, à un niveau factuel, on peut lire les deux vers comme les trois temps de la pêche : le « combat » dans les fonds sombres, le harpon qui « cloue » le poisson brillant ou coloré, et la mort de celui-ci, « timbre » qui s' « éteint » dans la « musique » de la mer et de ses créatures. Cette lecture peut aussi être étendue, servir d'image à un moment intense d'existence, lors duquel le sujet, livré à sa solitude dans un milieu qu'il ne saurait maîtriser, est mis en face de ses peurs, de ses tensions, car il est peut-être lui-même ce « timbre éteint dans la musique », lui qui vient tuer.

La dernière strophe laisse s'exprimer pleinement la performance amorcée précédemment, en déplaçant le sens du poème tout en restant dans

seconde à l'autre nous vîmes s'ouvrir les fenêtres des maisons alentour, et le chœur fit son entrée. C'étaient les femmes de nos amis pêcheurs, maçons, cordonniers du voisinage. Elles unissaient leurs voix de tête les plus perçantes pour soutenir l'action des héros : «Tenez bon Yatré ! Courage Yatréia !» Quelques instants plus tard, j'ai senti des griffes se planter dans mon bras droit, je fis instinctivement un mouvement de recul, mais le chœur est devenu aussitôt menaçant, – non, le héros ne peut pas fléchir. » (Lorand Gaspar, *Carnet de Patmos*. Cognac : Le Temps qu'il fait, 60 pages. P. 59.)

un même registre lié à l'obscurité, celle des fonds, celle du noir des vieilles femmes, mais aussi aux gestes du corps, qui doit « creuser », et à la vie intérieure, comparable à celle des femmes : « cela bouge encore dans la chair ». Cette intuition que rien n'est immobile, est perpétuation de l'existence, par nature liée à la succession de moments et donc foncièrement évolutive, perçue dans la « chair », terme qui renvoie à l'unité qui domine dans les relations de l'esprit et du corps. Cette observation d'un mouvement intérieur incite à la reprise du travail poétique, qui est aussi recherche, de sens, ou, à défaut, de vie, dans les « ténèbres » qui sont celles aussi bien d'un monde à priori dépourvu de logique que du cœur de l'homme. Cette strophe est ainsi bien un moment d'existence, une prise de conscience de la tâche à reprendre : « tant de ténèbres soudain à creuser » (nous soulignons). Ces recherches sont à faire « sur le chemin », image qui peut renvoyer à la dimension évolutive de l'existence entendue comme phénomène, c'est une existence qui doit être à la fois approfondie et mise à jour.

Par un effet caractéristique de la poétique de ce “moment”, les deux derniers vers, tout en permettant de continuer une lecture presque métaphysique, ou, pour être plus exact, physique *et* métaphysique, revient aussi à une référentialité plus franche, qui renvoie et aux trois femmes du début du poème et au référent culturel grec. La première lecture serait donc la continuation de l'image du travail existentiel et poétique, une quête, de sens ou de vie, sur un « chemin » où, de façon incompréhensible, « tu ne sais pourquoi », se tiennent les Érinyes. C'est dire l'irruption d'une forme de fatalité, ou plus précisément de châtement de l'*hybris*, ce qui revient davantage à une “mécanique” de l'existence qu'à une fatalité, dans une existence qui n'adhère en rien aux systèmes de pensée qui promeuvent ce type de représentations. Cela revient donc à relancer le questionnement du sens et la confrontation aux grandes représentations culturelles de l'existence, qui abreuvent déjà les œuvres précédentes. En cela, c'est une fin de pièce programmatique pour l'ensemble du poème : *Patmos* reprend un travail poétique et existentiel qui ne tolère que peu de repos, et doit passer par la dépossession tout comme par le rapport essentiel au milieu et aux autres, représentés ici par l'île et ses habitantes.

Sans que cette lecture en soit invalidée, on peut aussi ramener le « chemin » à la ruelle, et les Érinyes aux « trois vieilles ». En effet, comme nous l'avons signalé en note, les femmes de *Patmos* sont, dans plusieurs œuvres, présentées tantôt de façon positive, tantôt comme pouvant aussi se montrer agressives. En ce sens, elles sont pareilles aux Érinyes, réagissant à ce qu'elles estiment être des outrepassements du bon droit, antonomase qui n'est d'ailleurs pas dénuée d'humour. En faisant appel à la mythologie grecque, et en la superposant aux habitantes de l'île, la fin du poème prend une tournure moins sombre, se rapprochant du référent local du poème, et en laissant sous-entendre les aléas de la vie de voisinage.

Enfin, pour conclure sur cette première pièce de *Patmos*, il est important de relever que les Érinyes « chantent » : il n'y a pas de menace pour l'instant, même si elle existe en puissance. C'est ainsi prendre de la distance avec les notions, de “destin”, de “châtiment”, qui semblent vouloir revenir dans le

cheminement existentiel du poème, les neutraliser sans les omettre, et même les revêtir d'une fonction positive.

Cette première pièce de *Patmos* est donc un parfait exemple de l'esthétique qui domine une partie de l'œuvre, favorisant des vocables qui soulignent les contrastes et les concilient, et établissant ainsi une ambiguïté entre une forme de plaisir trouvé dans les choses, dans les substances et les textures, et une tension renouvelée vers un sens qui se dérobe. Cette tension s'exprime à plusieurs reprises sur le mode de la dépossession, par exemple dans cette pièce :

épeler lentement sur la table rugueuse
ces images dont sombre le dessin
ceci n'est pas, cela est.
Et tout ce que ta parole avait pouvoir
de lier se délite, se fragmente, se sépare.
Peu de choses, débris.
Règne tout autour la sereine démesure.
Tu réchauffes encore dans ta voix émue
toutes choses s'abreuvant à soif et à sel –
le sifflement sur les crêtes de lumière
toujours même quand s'éteint le jour
la migration des sources, cette part
nomade de l'âme levée dans la pierre
dans les fosses et les failles impensées.
Et c'est une eau tranquille lavant le corps
vin qui éveille l'inconnu d'un visage –
cela est.²³⁴

Nous parlions, à propos de *Corps corrosifs*, d'une représentation de l'existence fondée sur un sentiment de crise et de paix simultanées. On pourrait presque reprendre cette observation pour le compte de *Patmos*, qui opère une mise en tension de la joie immédiate du vivre et des bornes du langage et du sens. Mais davantage que d'une crise, *Patmos* semble manifester un sentiment de pauvreté, une réévaluation de l'existence, et du pouvoir de la parole, en ramenant l'expérience poétique à une expérience de dépossession du langage, alors même qu'on observe un recours croissant à l'image.

Ce sont ainsi ces « images » qui sont interrogées au début de la pièce, et se voient soumises à une triple épreuve : celle de la verbalisation, « épeler », celle de la confrontation à la réalité des choses, « sur la table rugueuse », celle, enfin, du jugement, « cela n'est pas, cela est ». L'épreuve est d'ailleurs difficile, les images ne sont plus claires, leur « dessin » disparaît, « sombre ». Parce que les « images » disparaissent, le langage perd son efficace, et la « parole » n'a plus son « pouvoir » de « lier », alors même que régulièrement, dans la poésie de Lorand Gaspar, ce sont les images qui permettent d'ouvrir la parole à plusieurs niveaux de lecture, comme nous l'avons vu par exemple dans *Corps corrosifs* avec l'image du chemin, ou dans la première pièce de *Patmos*. De ce manque de

²³⁴ *Patmos*, *op. cit.*, p. 8.

la parole, de cette faillite des images, découle une dispersion, tout « se délite, se fragmente, se sépare. »

Ce qui est soumis à ce mouvement de dispersion, c'est l'objet même de la parole, « tout ce que ta parole avait pouvoir / de lier ». Or, il s'agit bien, une fois encore, d'existence, puisque la parole poétique, dès le début de l'œuvre de Lorand Gaspar, a toujours été attachée à un projet de mise en relation, de construction, incessante et toujours à reprendre, d'une représentation de l'existence dans laquelle cohabitent des éléments que l'on considère généralement comme appartenant à des catégories différentes, voire qui s'excluent, le corps, l'âme, la divinité, la matière, la mort, la joie, et ainsi de suite. Tout ensemble poétique, esthétique et pensée, l'œuvre de Lorand Gaspar est en effet une œuvre de la conciliation et de la complémentarité, même lorsqu'elle affronte des systèmes de représentation et des idéologies qui à priori lui sont opposées. Le thème de la lumière, du refus de la lumière ou du mélange de celle-ci en est un bon exemple, puisqu'il procède à la fois d'une réflexion sur le long terme autour des notions de vérité et d'absolu, d'une poétique attentive à restituer les nuances de l'expérience, notamment sensible, et d'une esthétique générale de «clair-obscur», c'est-à-dire d'une conception de la beauté comme se trouvant dans les nuances, qui permettent à la fois de différencier les objets et de les mettre en relation. Cette pièce de *Patmos* est dès lors bien une dépossession, il ne s'agit pas entièrement d'une perte, puisque même dispersées, les choses subsistent, mais d'un recul de l'esprit, incapable d'articuler un langage qui fasse corps de ces choses. Ce qui reste : « Peu de choses, débris », dans la « sereine démesure » qui entoure tout, inaltérable.

Pourtant, la faillite des images engendre d'autres images, ou, tout au moins, n'empêche pas de poursuivre le projet poétique et existentiel, ramené à son plus strict minimum : un acte de chair, « tu réchauffes encore dans ta voix émue », qui manifeste un désir, « toutes choses s'abreuvant à soif et à sel. » Ces deux vers sont fondamentaux : parce qu'ils rappellent que la poésie est acte, c'est-à-dire expérience, expérience du corps, de l'intention, expérience, aussi, d'un désir qui, comme nous l'avons vu à propos de *Corps corrosifs*, est ininterrompu, parce que toujours recommencé, dans la mesure où il se satisfait dans ce qui l'accroît, la « soif » et le « sel ».

Le tiret long, après « sel », peut inviter à penser que la fin du poème consiste en une représentation de ces « choses » qui restent après le « délitement » de la parole, et que le sujet « réchauffe » dans sa « voix », comme on prend soin d'un malade. Il y a deux « choses », semble-t-il, d'abord le « sifflement sur les crêtes de lumière », puis « la migration des sources ». Le « sifflement » pourrait être celui du vent sur les vagues illuminées, ou les collines, au soir, « crêtes de lumière ». Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un son, « toujours même », qui suggère des espaces lumineux alors même que le « jour » s'achève. Comme son, il est signe, même s'il n'est pas compris, ne peut être compris, et c'est redire que le « dehors », l'impénétrable « démesure » du monde, touche le sujet, crée un lien, par les jeux de perception, entre l'individu fini, fragile, et désarmé, et l'immensité du monde, inchangée.

La deuxième « chose », elle aussi image, et qui a déjà repris la fonction des images que nous évoquions plus haut, proposer une pluralité de sens, va

dans le même idée d'un lien qui perdure entre le sujet et le monde. La « migration des sources », fluidité élémentaire qui s'exprime quand la saison est favorable, renvoyant à la « part / nomade de l'âme ». L' « âme » est « nomade », au-moins en partie, ce qui signifie à la fois le mouvement, inséparable du fait d'exister, mais aussi une identité partagée, une « âme » non pas cloisonnée dans un individu, mais qui crée une relation de substance entre les choses et les êtres. Cette « part nomade », elle se « lève » dans les « pierres », les « fosses et les failles impensées », c'est-à-dire à la fois dans la matière, dans les lieux²³⁵ et dans l'être, la formule n'étant pas sans suggérer la notion d'inconscient ou la poétique de Michaux.

Comme par surenchère, c'est une double image liquide qui clôt la pièce, et qui découle des images précédentes : « Et c'est une eau tranquille lavant le corps / vin qui éveille l'inconnu d'un visage ». Ainsi, le « peu de choses », les « débris » suffisent à la parole pour continuer, pour renforcer la représentation du vivre, et donc vivre. Dépossession, certes, retour, aussi, à la simplicité d'une joie pour un moment débarrassée de tout discours totalisant : joie du corps, « lavé », joie de l'esprit, ouvert à une nouvelle rencontre, « l'inconnu d'un visage ». Joie immédiate, et désir d'altérité : voilà le résultat de cette faillite des images qui génère d'autres images, de la fin du discours qui permet d'amorcer une nouvelle parole. S'il y a crise de la représentation, c'est une crise bien lente, et bien sereine, car ce peu qui subsiste et qui reconstruit la parole : « cela est ».

b. Revenir à soi par le relais de l'amitié.

La suite du poème est toute entière dans cette tension fertile entre un appauvrissement des pouvoirs du dire, qui n'empêche pas une certaine sérénité dans le rapport aux images, qui est un rapport aux substances.

En toi la barque des nuits d'été
tout à coup dérive et tu regardes sur ta main
la lumière des étoiles déjà mortes.
Quelqu'un te prend la bouche pour parler
et c'est la même soif au dedans
à la même soif puisée –²³⁶

Cette pièce, située juste après celle que nous venons de lire, peut en sembler en quelque sorte le pendant positif et la continuation, notamment en réactualisant le pouvoir des images.

La pièce commence en effet par une image, la « barque des nuits d'été », mais intériorisée, « en toi ». Lorsque cette « barque » « tout à coup dérive », lorsque l'image, en somme, s'écarte, le sujet revient à une contemplation directe du monde, plus précisément, à la « lumière des étoiles » qui vient toucher sa « main ». Contemplation qui n'est pas perdue dans un rêve, mais rappelle un fait scientifique, les « étoiles [sont] déjà mortes. » En cela, le rôle de

²³⁵ On peut penser que les « fosses et les failles impensées » renvoient à des montagnes, celles de Judée ou de Moab, par exemple, et qui ne sont pas le fruit d'une volonté créatrice transcendante, mais de mouvements orogéniques sans autre direction que les lois physiques.

²³⁶ *Patmos, op. cit.*, p. 9.

l'image est remarquable : on pourrait penser qu'elle fait écran à la relation directe au monde, à l'environnement, mais il semble au contraire que l'image a pour fonction d'éveiller le sujet à la relation, avant de s'effacer pour lui permettre la relation directe, de l'immensité du cosmos, « la lumière des étoiles », au fragile organe de préhension, la « main ». L'image, en outre, est loin d'être abstraite, la « barque des nuits d'été » ne peut manquer d'évoquer les mouvements stellaires, le dessin de la Voie lactée, mais aussi, et surtout, la lune. Le satellite de notre planète, on le sait, est souvent comparé à une barque lorsqu'il est en son croissant, et cela rejoint les mythologies babyloniennes et égyptiennes²³⁷. Ainsi, on peut supposer que l'image est d'abord provoquée par la contemplation de la lune, et que quand celle-ci disparaît, elle laisse effectivement voir les étoiles, du point de vue du sujet, rendu à son attention. Enfin, le rappel du fait que les étoiles sont « déjà mortes » n'a pas seulement une valeur scientifique, mais permet de revenir une nouvelle fois à l'ambivalence de la lumière, lumière qui luit dans la nuit, mais qui n'existe que parce qu'on la perçoit, n'ayant plus de source. On pourrait multiplier les interprétations, sur la nécessité de la présence d'un sujet, sur le sens de l'ombre, et sur la faillite des absolus, selon toutes les déclinaisons que l'on a déjà vues, et qu'il nous semble ici inutile de rappeler.

La pièce semble répondre à la configuration élémentaire de l'existence qui s'est mise en place dans la précédente : être ici, être en désir. Les trois premiers vers démontrent la puissance de l'être ici, joie personnelle liée à un vaste milieu, joie, ou au-moins sentiment de beauté, qui n'empêche pas de méditer sur l'absolu et la mort. La deuxième partie de la pièce représente, de façon très claire, un désir d'altérité, un désir qui est évident, qui n'a même pas à être lié à une volonté : c'est un fait, le fait d'un autre, et un état, puisque la « soif » rencontre la « soif ». Cet autre, ce « quelqu'un » qui « prend la bouche » du sujet pour parler, peut représenter des instances multiples : le sujet lui-même, qui par l'acte de poésie se devient autre, ou, en lisant le vers plus physiquement, une amante qui s'exprime par un acte intime, ou encore un ami inconnu, ou une communauté humaine dont le sujet serait le héraut, voire, en rappelant le contexte culturel du poème, un dieu de désir ou son ange²³⁸. Quelle que soit l'identité de ce « quelqu'un », ce qui importe est la communauté

²³⁷ Chez les Égyptiens, le voyage nocturne de Thoth, protecteur de la lune, est le pendant de celui de Ré ; il peut être accompagné de Chou dans la « barque lunaire » lorsqu'il est à la recherche de l'œil d'Horus (l'autre œil étant le soleil). Un autre mythe égyptien voit aussi dans la lune le dieu Khonsou, « celui qui traverse », peut-être en navigateur. Cela dit, c'est surtout à Ur que le dieu-lune passe ses nuits en barque, il est le « navire sacré du ciel ». En Babylonie, le « dieu-lune Nanna voyage à travers les cieux dans une barque-*magur* », il est souvent assimilé à Sin, également dieu lunaire. Voir : Philippe Derchain (dir.), *La lune, mythes et rites*. Éditions du Seuil, collection « Sources orientales », volume V, 1962, 374 p. Sur Thoth, p. 36 et 50, sur Khonsou, p. 40, sur le dieu d'Ur, p. 75 et 78, sur Nanna, p. 106.

²³⁸ La formule n'est en effet pas sans rappeler certaines tournures bibliques, en particulier dans l'Apocalypse, ce qui ferait sens dans un poème titré *Patmos*. On peut à cet égard rappeler un passage de l'Apocalypse cité dans *Égée* suivi de *Judée*, celui où l'ange ordonne au témoin de prendre un livre et de le manger (Apocalypse, X, 8), ou les relais des instances locutrices au tout début du livre (Apocalypse, I, 1-2). En ce sens, l'expression « dieu de désir » n'est pas un effet de style, une lecture précise de saint Jean, certes bien connu de Lorand Gaspar, invite en effet à penser le dieu comme défini par son désir (l' « ἀγάπη », traduit par Jérôme de Stridon en « caritas », exprimant le désir du bien de l'autre, qui correspond à une nécessité de nature dans le dieu). Voir : première épître de Jean, IV, 8.

de « soif », qui motive la parole de l'autre en soi, qui motive, donc, une rencontre entre instances partageant une même nature de désir. C'est une façon de rappeler que dans la précarisation du dire, c'est une fois encore la relation, multiforme, la figure d'altérité, qui permet de continuer la parole.

Dans *Patmos*, les figures d'altérité sont relativement peu nombreuses, en comparaison de ce que l'on a pu voir dans *Sol absolu* ou *Égée* suivi de *Judée*, mais elles sont capitales. Pour les énumérer rapidement, on retrouve les habitants de l'île, le texte tragique grec, l'intertexte johannique, Lao-tseu, mais surtout des peintres, peintres chinois, notamment de la « Voie excentrique », et l'ami du poète, T'ang, auteur du lavis qui constitue la pièce liminaire du poème. Si nous avons jusqu'ici omis d'en parler, c'est afin souligner l'effet d'écho créé par la fonction liminaire du lavis et par les références, dans le texte, aux peintres chinois. Ce sont ces références qui permettent peut-être de comprendre le lavis de T'ang comme ayant davantage qu'une fonction seulement esthétique – sans vouloir par ailleurs remettre celle-ci en question.

Dès la deuxième pièce de *Patmos*, une référence est faite au peintre chinois Chu Ta²³⁹, mais c'est dans la pièce consacrée à Wang l'Encre que s'exprime pleinement, selon nous, le rapport à la peinture chinoise. Avant de lire le texte, il faut présenter brièvement le lavis de T'ang. Placé entre la page de titre et le début du poème, il a fonction d'entrée dans le texte, en ce que par les impressions qu'il provoque il commence l'effet poétique. Réparti sur deux pages, il se présente comme des traits d'encre, au pinceau, sur un espace où le blanc domine. La signature, « T'ang » est accompagnée d'idéogrammes. La technique, comme nous l'avons mentionné, peut se rattacher d'une part à une forme d'expressionnisme non-figuratif, et peut rappeler certaines œuvres de Pollock, sans en avoir l'aspect fourmillant, et peut aussi évoquer l'abstraction lyrique d'un Zao Wou-Ki. D'autre part, l'influence des grands peintres chinois s'exerce dans le choix de l'encre, l'importance du mouvement du pinceau et la large part faite au vide²⁴⁰.

Le langage pictural si particulier de T'ang nous semble correspondre parfaitement à une part importante du propos de *Patmos* : la figuration, les images, le sens, se dispersent, mais reste l'énergie du désir, l'intuition du vivre, isolée, parfois seulement à peine formulée, mais qui permet l'expression,

²³⁹ Chu Ta (*pinyin* : Zhū Dā), né vers 1625, décédé en 1705, moine bouddhiste, puis peintre itinérant, resté célèbre pour sa liberté de style et son caractère impulsif. Dans *Patmos*, Chu Ta est évoqué par quelques vers : « et l'aile noire du pinceau / frôla le vent qui bouge à peine / les bambous sur le muet, muet / papier de Chu Ta – » (*Patmos*, *op. cit.*, p. 6). Ces vers font allusion à la technique picturale de Chu Ta, basée sur une conception du trait assez proche de celle développée par Shitao, qui se reconnaissait son disciple, dans ses *Propos sur la peinture*, conception qui vise à restituer dans le mouvement du pinceau le mouvement, et du Principe universel, et de l'objet peint. Le « muet, muet » est aussi une allusion à la fin de la vie du peintre, lorsque, cédant à son attrait pour la solitude et une totale liberté dans son style de vie, il découragea les visites en cessant de parler et en affichant, à sa porte, une pancarte indiquant « muet ». Voir : François Cheng, *Chu Ta, le génie du trait*. Phébus, 1999, 157 pages. Pour Shitao : *Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, Pierre Ryckmans (trad.). Plon, 2007, 249 pages.

²⁴⁰ L'invention de la peinture de paysage au lavis, à laquelle se rattachent notamment Wang l'Encre, Chu Ta et Shitao, est attribuée à Wang Wei (701-761), peintre, poète et musicien de la dynastie Tang, bien connu de l'auteur. Voir par exemple « Vivre et écrire » dans *Apprentissage (Approche de la parole* suivi de *Apprentissage*, *op. cit.*, p. 204). Voir aussi : Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence*, *op. cit.*, p. 152.

notamment par de nouvelles images dans le poème, et par des mouvements qui sans être figuratifs suggèrent un sens, dans le travail de T'ang (qui en cela crée des images non-figuratives, ou des “non-images” qui suggèrent des images, celles, notamment, des grands maîtres chinois). Une fois encore, il ne s'agit pas de parler de l'esthétique, mais des effets poétiques. Ainsi, la pièce de *Patmos* qui parle de Wang l'Encre nous semble-t-elle expliciter le rôle du lavis de T'ang, tout en ouvrant des possibilités propres au langage poétique :

Des forces inconnues de nos mains
jouent avec l'encre de la nuit
encre fendue, encre éclaboussée
le blanc qui vole dans la soie des murs
et Wang l'Encre aimait le vin
ne s'arrêtait de peindre jamais
les pins et les pierres
et personne jamais ne sut son nom
ni d'où il venait –²⁴¹

Cette pièce met en place, nous semble-t-il, trois aspects importants : un propos métaphysique, un réseau référentiel, et une figure d'altérité qui a fonction de motivation, voire de modèle, au-moins provisoire.

La première partie de la pièce continue la réflexion existentielle portée par l'œuvre : l'appauvrissement du dire, sa précarité, incite à valoriser les gestes, le corps, dans ce cas, les « mains ». C'est une façon d'assimiler au sujet d'autres stratégies d'existence, c'est-à-dire d'autres façons de se dire vivant. Ici sont en jeu des « forces », au statut ambigu : « inconnues de nos mains » pouvant se lire comme une absence de possession, les « mains » ne les « connaissent » pas, mais aussi comme une énergie qui, participant du sujet, le dépasse, les « forces [...] de nos mains » sont « inconnues ». Cette ambiguïté rejoint celle du statut de l'image, à la fois précaire, insuffisante, et nécessaire, donc toujours retentée. En somme, les « mains » ne connaissent pas les « forces », et donc ne les maîtrisent pas, mais ces « forces » s'expriment par elles. Ces « forces » sont difficiles à identifier, désir de vivre, désir de dire, ou énergies cosmiques plus ou moins vagues, un peu à la façon du Tao que suggère la figure de Wang l'Encre et l'allusion, dans une pièce ultérieure, à Lao-tseu.

Quoi qu'il en soit, ces « forces » mettent le sujet, ses « mains » aux prises avec la ténèbre, elles qui « jouent avec l'encre de la nuit ». Nouvelle représentation des limites de la connaissance, de l'absence de lumière dans laquelle se meut le sujet, les « forces » permettent de transformer une nouvelle fois l'ombre, le noir, en lieu où vivre, où vivre en s'ouvrant, les « forces » dispersant l' « encre », et donc instillant un espace en celui-ci, « encre fendue, encre éclaboussée », au point de renverser la partition binaire “noir/blanc”, en accolant à l' « encre » le « blanc qui vole dans la soie des murs ». Non seulement la ténèbre devient lumière, comme l' « encre » change pour le « blanc », mais les « murs » deviennent de « soie ». La soie étant un des

²⁴¹ *Patmos*, *op. cit.*, p. 11.

supports privilégiés de la peinture chinoise, c'est donc transformer les « murs », protections mais aussi limites, en espace d'ouverture, d'expression. En somme, ces quelques vers sont une modulation de la représentation de l'existence qui se dessine dès *Corps corrosifs*, celle de l'existence comme une succession de gestes fragiles tentés dans la nuit du sens, et qui ont pour but de manifester le désir d'exister, et ainsi, d'exister, et d'appeler des figures d'altérité comme autant de relais permettant au sujet de continuer à dire.

Dans ces vers de *Patmos*, le propos existentiel, dans la lecture métaphorique de l' « encre » que nous proposons, se double aussi d'une description technique qui peut être reconnue comme celle de T'ang dans son lavis, et est aussi celle de Wang l'Encre, dans la mesure où l'on connaît son œuvre. En cela, c'est déjà, dès l'expression dans les trois premiers vers d'un geste existentiel qui a pour but de dire le sujet en disant son besoin d'altérité, convoquer ces altérités : le cercle “soif”, “étanchement”, “soif”, se poursuit.

La pièce met ainsi en jeu un réseau référentiel, d'abord dirigé, semble-t-il, vers T'ang, dans la mesure où le début de la pièce peut, en rappelant sa technique, apporter une explication à la présence de son œuvre au commencement du poème. En effet, en considérant le lavis d'un point de vue strictement technique, c'est-à-dire comme traits d'encre travaillés au lavis et détachés de toute figuration, on peut parfaitement lire le début de la pièce comme une description. En ce sens, le rôle du lavis, rôle liminaire, serait de préparer le lecteur à la faillite des images, au dénudement de la parole, mais aussi à des formes d'expression qui réagissent à cette faillite en soulignant la gratuité apparente du geste, qui seul importe, puisqu'il n'est pas de “sens” entendu comme vérité ou comme absolu. En outre, l'esthétique du lavis, qui laisse une part importante au blanc, invite aussi à effectuer le renversement auquel se livre la poétique : c'est l'expression qui est la substance, pas ce qui l'entoure, pas le monde incompréhensible en tant que système potentiellement revêtu d'une signification.

La référence la plus évidente, cela dit, reste naturellement la figure de Wang l'Encre, peintre dont on sait peu de choses, sinon qu'il « aimait le vin », et qu'il s'apparente au mouvement des « tachistes » de la “Voie excentrique” des Tang²⁴². L'importance de la figure de Wang l'Encre, au-delà du charme de l'anecdote, l'amour du vin, la création incessante (« ne s'arrêtait de peindre jamais ») se situe à deux niveaux : par son mode de création, il invite un référent taoïste dans le recueil, et constitue un modèle, artistique mais aussi existentiel.

La présence de la pensée taoïste dans la figure de Wang l'Encre est liée à la spontanéité et la permanence de son faire, son action créatrice étant une et continue. Elle se conforme ainsi à la nature et au faire du Tao, ou plutôt du

²⁴² Wang l'Encre, ou Wang Mo, n'a pas laissé d'œuvre qui nous soit parvenue, et les informations à son sujet ne sont pas abondantes. Il aurait vécu au VIII^e siècle, et, d'après le critique Zhu Jingxuan, qui écrit au IX^e siècle un ouvrage sur les grands peintres des Tang, aurait été caractérisé par une passion pour le vin sous l'influence duquel il peignait, à la manière des « tachistes » de l'époque, c'est-à-dire en projetant l'encre, et en construisant sa composition à partir des taches, travaillant avec les mains, les pieds, les cheveux. Voir : François Cheng, *L'Espace du rêve – mille ans de peinture chinoise*. Phébus, 1980, 246 pages, p. 10. Voir aussi : James Cahill, *La Peinture chinoise*. Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1977, 213 pages, p. 91.

Tao-tö²⁴³, c'est-à-dire être tout à la fois dans le tout et dans le singulier, dans un processus de création permanente et indirigée. La pensée taoïste joue aussi un rôle déterminant dans la création du mouvement bouddhiste Chan, qui a donné le Zen japonais, et dont la pratique, fondée sur la méditation²⁴⁴, et dénotant souvent une forme caractéristique d'humour à la fois acide et plein de tendresse, a attiré pratiquement tous les grands artistes chinois connus en Occident²⁴⁵. En évitant volontairement d'entrer dans le détail d'une pensée complexe et ramifiée²⁴⁶, contentons-nous d'observer que le réseau référentiel ainsi construit autour de la peinture chinoise et de la figure de Wang l'Encre, tout en réaffirmant la fonction essentielle de l'intertextualité dans la poétique de Lorand Gaspar, permet d'une part de suggérer une représentation de l'existence qui ne génère pas de conflit téléologique ou théologique, puisqu'elle est fondamentalement immanentiste²⁴⁷ et en cela correspond au projet du poème, et d'autre part construit une configuration de ce projet, dans la personne de Wang l'Encre.

La figure d'altérité n'est en effet pas seulement un modèle par son mode de création, mais aussi parce que Wang l'Encre est obscur, presque seulement un nom : « et personne jamais ne sut son nom / ni d'où il venait ». Ainsi, non seulement le peintre est un modèle de création, lié aux choses, « les pins et les pierres », à la joie (du vin), mais il n'importe pratiquement pas en tant qu'individu. Il est une conscience dans un mouvement plus vaste, qui attache ses forces à être au plus près de ce mouvement, qui se manifeste dans les choses. C'est à ce titre qu'il est un modèle pour le sujet locuteur de *Patmos*, à

²⁴³ C'est-à-dire à la fois le Principe (Tao) et son Efficace ou Vertu (tö). Nous conservons la translittération de Marcel Granet, dont nous préférons l'approche à celle de Stanislas Julien, et toujours sans recourir à la *pinyin*, dont la translittération de « Tao-tö » est « Dao Dei ».

²⁴⁴ C'est le sens du mot « chán », « méditation assise » qui « ne se fixe aucun objet » ou « recueillement méditatif », adaptation en chinois du sanskrit *dhyāna*. C'est Bodhidharma (Pútídámó ou Dámó en chinois) qui venant d'Inde, élabore la doctrine du Chan en fondant l'école du Lanka au monastère Shaolin (Henan), probablement au VI^e siècle de notre ère. Voir par exemple : Érik Sablé, *Dictionnaire du bouddhisme zen*, *op. cit.*, p. 20 et suiv. sur Bodhidharma. Pour le *chán* et la *dhyāna*, voir la section « L'importance du Dhyāna » de l'article « Chan » dans : Philippe Cornu, *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme*. Éditions du Seuil, 2006, 953 pages, p. 128-129, p. 125 et 128 pour les citations.

²⁴⁵ Y compris les poètes et peintres chinois des dynasties Tang et Qing que nous avons cités jusqu'ici. Un mouvement comparable s'observe au Japon, où nombre d'artistes ont été attirés par le Zen, au premier rang desquels les plus grands auteurs de haïkus, Bashō, Buson, et plus récemment Santoka.

²⁴⁶ D'autant que le Taoïsme, au-moins dans ses textes fondateurs (le *Tao-tö king* de Lao-tseu, et les œuvres de Tchouang-tseu et Lie-tseu, « Zhuāng Zǐ » et « Lie Zǐ » en *pinyin*), est non seulement rétif à la définition mais semble interdire celle-ci : « Le Tao qu'on saurait exprimer / n'est pas le Tao de toujours. » (*Tao-tö king*, 1). De même, le Chan est moins que les autres écoles bouddhistes propice aux écrits théoriques, bien que ceux-ci puissent exister. Le « Principe et sa Vertu », plus qu'un concept, est d'abord une attitude qui vise à être en harmonie avec les forces immanentes de l'univers, qui échappent à toute définition autre que celle d'un mouvement permanent de création et de retour au vide, sans intention. Pour l'importance de la pensée chinoise, Taoïsme et Chan, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, nous renvoyons à la synthèse de Maxime Del Fiol, « Une découverte essentielle : la philosophie et la peinture de la Chine ancienne » (dans : Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence*, *op. cit.*, p. 150-173). Pour la citation du *Tao-tö king* : *Philosophes taoïstes...*, *op. cit.*, p. 3.

²⁴⁷ Même si dans la pratique le Taoïsme est souvent lié à la magie, en particulier la divination, et à des résurgences chamaniques, cela dit, ce n'est pas, « en principe », incompatible, même si Lorand Gaspar semble attentif de préférence aux notions que l'on peut ramener à une expérience d' « occidental », ce qui est aussi une façon de ne pas verser dans le pittoresque sinisant. Sur les liens entre Taoïsme et magie, voir par exemple : Marcel Granet, *La Religion des chinois*. Gauthier-Villars et C^{ie}, 1922, 203 pages.

ce moment précis où il se voit dépossédé de ses certitudes méta-poétiques, et rejeté dans une poétique de la précarité.

c. Exister dans la déchirure.

C'est une nouvelle fois le retour aux choses qui résout, en partie, les problèmes liés à l'incertitude du dire. Si le langage est toujours en crise, moins qu'un obstacle à surmonter, c'est un état d'être.

tu vas et tu viens
tu attends tu es comblé
tu désespères et tu tombes
tel qu'en toi-même
dans la clarté brutale –

tu cours encore à une faille
vérifier, comprendre, nommer
ce vent, saisir une chose
un regard qui t'ensanglante
et tu creuses la douleur
sous l'amas de boîtes vides
l'oxygène dans la fumante
épaisseur mal brûlée –

souviens-toi de l'agrafe d'or
d'un feu qui augmente
et l'eau tremble dans l'œil
penché sur un geste si simple
qui déchire un temps un lieu
la fièvre d'un vert allumé
aux fonds si jeunes du toucher –²⁴⁸

Sans entrer trop avant dans le détail du texte, cette pièce est importante pour aborder l'équilibre qui s'instaure progressivement dans *Patmos*, entre la remise en question permanente du geste poétique et de la représentation de l'existence qu'il véhicule et une forme parallèle de sérénité.

La première strophe, centrée sur la représentation du sujet, le montre en proie aux affres d'une existence vouée au cycle du désir qui, une fois satisfait, prend un nouvel élan. L'existence ne semble plus un « chemin », mais une boucle : « tu vas et tu viens ». Boucle faite de paradoxes : « tu attends tu es comblé », et surtout, quand « tu désespères » « tu tombes [...] dans la clarté brutale ». L'absence de perspective, puisque le sujet n'avance pas, est encore une fois faillite des téléologies, et malgré toutes les précautions prises avec ces systèmes de pensée, tout au long de l'œuvre en général, cette faillite n'en est pas moins un drame, qui génère du désespoir. Douleur naturelle, puisque si l'existence est bien une succession de moments définis par des relations, si cette succession est sans direction, le sujet peut questionner sa nécessité, le fait

²⁴⁸ *Patmos*, op. cit., p. 17.

même de continuer à vivre. Mais, et en cela le Tao n'est peut-être pas étranger, par un effet qui n'est paradoxal qu'au premier abord, cette faillite des téléologies, ce désespoir, débouche sur la « clarté ». Ce n'est en effet pas un paradoxe : dans la perspective, par exemple, du Taoïsme, qui est aussi celle du Bouddhisme, c'est quand un individu casse l'illusion d'avoir un sens en lui-même, se soustrait à ses désirs, et donc à ses fins, qu'il peut connaître l'illumination. Cela ne signifie pas que le processus est facile, ou heureux, la « clarté » est « brutale ». Comme pratiquement toutes les « lumières » de l'œuvre, celle-ci ne peut non-plus être entière ni extérieure, c'est-à-dire transcendante, et le sujet y « tombe », renversant au passage la typologie spirituelle de l'extase axée vers l'ascension, « tel qu'en [lui]-même ».

Dans la deuxième strophe, le sujet revient à une préoccupation majeure du poème, le pouvoir de la langue. Peut-être sous l'effet de la « clarté », le sujet à retrouvé sa capacité à « vérifier, comprendre, nommer », mais accomplit ces actes fondamentaux, que ce soit au niveau cognitif ou poétique, dans l'urgence que nécessite la précarité de sa situation, il « court ». En outre, s'il peut à nouveau dire, et non seulement dire mais dire des choses, c'est « à une faille », et s'il nomme, c'est « ce vent ». Dans le même ordre d'idée, s'il peut « saisir une chose », ayant donc repris pied dans son langage et surtout dans la référentialité de son langage, c'est « un regard qui [l']ensanglante ». Ainsi, « faille », « vent » et « regard » ne sont que des choses qui non seulement échappent à la préhension, mais défient aussi le pouvoir de définition du langage, et donc la relation que le langage peut permettre d'établir entre un sujet et son milieu, mais aussi entre un sujet et un autre, la relation, ici, étant physiquement blessante et métaphoriquement sans bénéfice mutuel. Les mots, comme les « boîtes vides » du poème, sont encore bons à « brûler », même si parce qu'ils « brûlent mal », ils permettent encore au sujet d'y trouver matière au toucher, à la continuation du vivre.

La dernière strophe met ainsi en œuvre une résolution, presque une méthode, pour à la fois mieux dire et mieux exister. Une fois encore, il s'agit de revenir à une chose simple, la naissance d'un feu, et au geste simple qui consiste à l'allumer. Le « feu qui augmente », c'est à la fois le premier élément qui apporte joie et confort au matin, par exemple lors d'expéditions au désert, mais aussi dans les foyers que l'on qualifierait aujourd'hui de « rustiques », c'est aussi ce qui peut consommer le superflu, et, parce que grandissant, être un image de ce désir jamais complètement apaisé qui est la première motivation du sujet existant. Image d'un désir qui succède à un désir, ce « feu » est une « agrafe d'or » : nouvelle image, significative, puisque cette fois le désir est ce qui sert à attacher, à lier. C'est de nouveau affirmer qu'en une soif commune se retrouvent le sujet et ses autres. Mince réconfort, mais bien réel, qui « émeut » littéralement le sujet, « l'eau tremble dans l'œil », suggérant peut-être l'esquisse d'une larme de joie, et répondant, surtout, au « regard qui ensanglante » : lorsque le sujet cesse de vouloir « vérifier, comprendre, nommer », alors la relation à l'autre n'est plus douloureuse, mais invite « l'eau », que l'on peut aussi entendre comme une image de pureté dans la relation, c'est-à-dire une relation dépouillée du désir de dominer, et d'étanchement partagée de la soif, elle aussi partagée.

Ce « geste si simple », qui pourtant est à la fois allumer un feu, le regarder, et se savoir prêt à recevoir l'autre, « déchire un temps un lieu ». La résolution mène donc à une nouvelle « déchirure », dont l'objet n'est autre qu'un de ces moments dont la succession définit le fait d'exister, et la somme une existence. Une fois encore, il ne saurait être question de plénitude. La « déchirure », néanmoins, si elle peut causer la « douleur » du sujet, est aussi une nécessité positive, puisque ce qui la cause, ce « feu qui augmente » est quelque chose qui crée du lien, une « agrafe ». Dans le manque fondamental de qui existe sans « programme », sans fin, se trouve la nécessité de s'ouvrir, aux autres et aux choses qui peuplent et forment son milieu. Désir encore, à la fois inquiet et jubilatoire, « fièvre » « aux fonds si jeunes du toucher ».

Pour terminer ce bref itinéraire dans *Patmos*, nous proposons de lire la dernière pièce du poème, qui synthétise certains aspects précédemment évoqués.

encore le matin, la bourrasque levée
 je ne sais où sans seuil et sans porte –
 tu rassembles des pierres, du bois pour le feu
 l'esprit tout entier dans la main
 peu à peu construit la chaleur
 tandis qu'au-dehors le jour vieillit –²⁴⁹

Le poème se termine par un nouveau commencement, qui est aussi une répétition : « encore le matin ». Succession, répétition, l'existence se poursuit avec le poème. Le monde se manifeste par un de ces phénomènes que la parole cherchait plus haut à appréhender, une « bourrasque », sans origine, sans fin, « sans seuil et sans porte », où l'on peut voir la résurgence de l'image taoïste du Principe Efficace comme mouvement perpétuel²⁵⁰, sans direction, sans signification. Le sujet admet d'ailleurs l'impuissance de son savoir, « je ne sais où », mais sans que cela soit générateur de crise, la ponctuation suspensive suggérant que tout en participant de ce monde vide de sens, le sujet ne cherche plus à expliquer, mais seulement à exister, et ce, selon les modalités les plus sûres, c'est-à-dire les gestes les plus simples, comme préparer un feu, et faire corps de ces occupations élémentaires, sans dissocier les idées et la chair, le mouvement de l'esprit de celui des membres, « l'esprit tout entier dans la main ». La « main » qui, dans le poème, prend le relais de la parole quand elle ne sait plus faire sens, devient image quand les images ont failli, « peu à peu construit la chaleur ». Fait matériel, fait poétique : la « chaleur », c'est le confort dans un matin venteux, c'est le lieu où reconforter son corps à l'aube et éventuellement où recevoir un compagnon ou une visite. Le passage du temps,

²⁴⁹*Patmos*, *op. cit.*, p. 22.

²⁵⁰ Le « soufflet de forge », auquel il est fait allusion dans une pièce précédente de *Patmos* : « comme si une oreille pouvait entendre / le soufflet de forge dont parle Lao tseu / ou les nappes d'eau sous les dalles du temps – » (*Patmos*, *op. cit.*, p. 15). La citation fait référence au chapitre 5 du *Tao-tô king* : « L'espace entre le ciel et la terre / ne ressemble-t-il pas à un soufflet de forge ? / Bien que vide intérieurement, / il ne s'épuise jamais. / Plus on le meut, plus il exhale / plus on en parle, plus vite en aboutit à l'impasse. / Mieux vaut s'insérer en son intérieur. » (dans : *Philosophes taoïstes, Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu*, *op. cit.*, p. 7.)

la venue de la mort, est renvoyée à l'extérieur, c'est le « jour », la lumière, avec tous les réseaux référentiels que l'on sait, qui « vieillit ».

Pour conclure cette lecture de *Patmos*, il nous semble que quant à la question du rapport au référent et donc à l'existence, ce poème est particulièrement important. En effet, il ramène les questions existentielles, qui sont nécessairement à la fois méta-poétiques puisque la notion d'existence interroge la faculté de dire, et poétiques puisque la notion évolue avec l'exercice du langage, à une dimension que l'on peut qualifier de "pratique". Dans l'œuvre de Lorand Gaspar, tout poème est acte d'existence, mais peut-être qu'aucun n'est aussi personnel que *Patmos*, qui pourtant utilise tous les acquis précédents, le rapport au lieu, à l'autre, aux grands systèmes culturels de représentation de l'existence ; c'est justement parce que le sujet poétique est omniprésent, et ramène à lui toutes les problématiques que l'œuvre a pu aborder que le poème peut étendre l'expérience verbale à toutes les dimensions du vivre, du concept à l'allumage d'un feu. Ainsi, le rapport au référent est permanent, notamment parce que l'usage de l'image, alors même qu'elle est dite insuffisante, en installant différents niveaux de lecture permet de parler aussi bien d'une chose, d'un corps, d'une émotion que d'un concept philosophique ou une notion esthétique chinoise, en somme, les référents sont multipliés par l'image qui est aussi une précaution contre l'abstraction, tout cela sans que l'unité du faire poétique, acte existentiel fondamental, en soit affectée. En abandonnant les vastes constructions verbales, en s'admettant fini, frêle et insuffisant, l'acte poétique devient plus que jamais à même de faire exister en lui des tensions apparemment contraires, et porte ainsi une joie en apparence paradoxale, et une sérénité qu'aucune « logomachie » ne peut briser, puisque de toute façon tout est toujours à reprendre.

3) *La Maison près de la mer*, l'épreuve perpétuelle du poème.

La dernière œuvre qui nous semble la plus représentative de ce troisième “moment” du travail de Lorand Gaspar est *La Maison près de la mer*. C'est un poème, dans le même sens que *Patmos*, une suite de pièces conçues comme un mouvement²⁵¹. Cette œuvre a une histoire dense, qui permet de faire le lien entre la poétique du tournant des années mille neuf cent quatre-vingt-dix et celle du début des années deux mille.

La première publication portant le titre de *La Maison près de la mer*, paraît en 1991 chez Thierry Bouchard. C'est une édition de luxe, tirée à seulement soixante-et-un exemplaires, qui se compose de six strophes accompagnées de quatre lavis originaux de T'ang, sur trois grands feuillets de papier épais, placés dans un étui couvert de soie rouge. Les feuillets comme le coffret s'ouvrent à la manière d'une fenêtre à deux battants. Cette édition porte une dédicace : « In memoriam G. Seferis »²⁵². Le texte de cette édition est repris dans la version de 1993 d'*Égée* suivi de *Judée* (désormais simplement titré *Égée Judée*)²⁵³.

En 1992, les six strophes de l'édition Bouchard se retrouvent incorporées, pratiquement à l'identique, à un ensemble plus vaste, sous le même titre, prépublié par Seghers dans le numéro 44 de *Poésie 92*, puis publié chez Pierre-Alain Pingoud, la même année. Le poème est alors découpé en deux séquences, la première comptant vingt-trois pièces, la seconde vingt. Le poème est précédé d'un lavis de T'ang, entre la page de titre et la première pièce, et un deuxième lavis prend place entre les deux séquences. La dédicace à Séféris est remplacée par « Hommage à T'ang », alors récemment disparu.

Cette première version “longue” est à la base de celle parue en 2001 dans le volume *Patmos et autres poèmes* publié dans la collection « Blanche » de Gallimard, qui présente une nouvelle version témoignant d'un important travail de réécriture. Ainsi, la première séquence est ramenée à onze pièces, la seconde à huit, notamment parce que certaines pièces qui étaient séparées dans l'édition de Pierre-Alain Pingoud deviennent les strophes d'une même pièce, mais aussi du fait de suppressions. En outre, le titre change et devient *La Maison près de la mer I*. Un ensemble de poèmes inédits est en effet publié dans le même volume sous le titre *La Maison près de la mer II*. Il n'y a, enfin, plus de dédicace. Le texte ne change pas dans la reprise en collection « Poésie » de Gallimard en 2004.

Pour clore ce chapitre sur le troisième “moment” de l'œuvre de Lorand Gaspar, nous proposons de lire quelques pièces de *La Maison près de la mer*²⁵⁴, dans ses différentes versions, en commençant toujours par celle de l'édition Pierre-Alain Pingoud, qui peut servir d' “étalon” dans la mesure où c'est la

²⁵¹ La prépublication dans *Poésie 92*, n°44, est d'ailleurs titrée : « La Maison près de la mer (suite) ».

²⁵² Lorand Gaspar, *La Maison près de la mer*. Losne (Côte-d'Or) : Thierry Bouchard éditeur, 1991, n. p. Premier feuillet.

²⁵³ Pour des raisons pratiques, lorsque nous citerons le texte de l'édition Bouchard, nous renverrons à ce volume.

²⁵⁴ Par commodité, comme nous ne lirons ici que des passages de *La Maison près de la mer I*, nous omettrons le numéro lorsque nous citerons le titre.

première édition complète de l'œuvre en un volume dédié. Avant d'entrer dans la lecture, il faut faire quelques rapides précisions sur le titre et sur le contexte.

Le titre est emprunté à Georges Séféris, qui commence l'ensemble *La Grive*, daté de 1946, par une pièce appelée « La Maison près de la mer ». Ce poème évoque les pertes de la guerre, et le devenir d'une maison, d'abord heureuse puis dépouillée, avant de montrer le locuteur dans la solitude d'un lieu de passage²⁵⁵. C'est donc un poème qui évoque le pouvoir du temps et l'amertume de la vie, malgré ses beautés, qui se manifestent dans la maison, par un processus de dépouillement progressif.

Quant au contexte du poème, outre la référence à Séféris, il est lié aux maisons que Lorand Gaspar a habitées en Méditerranée. Celle de Patmos d'abord, puis celles de Tunisie, à Sidi-Bou-Saïd et enfin Gammarth. La « maison » du poème, plus qu'un lieu particulier, peut ainsi renvoyer à une succession de lieux, qui dessinent la trajectoire d'une existence, comme la « maison » du poème de Séféris. Et, de fait, *La Maison près de la mer* est, comme *Patmos*, un poème où l'élocution est à nouveau très personnelle, intimement celle du sujet qui souvent s'exprime, selon des modalités déjà évoquées, soit par le « je », le « tu » ou le « nous ».

a. La continuité des « choses » et du verbe.

À la fin de notre lecture de *Patmos*, nous remarquions que la mise à l'épreuve des capacités du dire, et en particulier de l'efficacité des images, menait à un retour à une parole plus fortement référentielle, en ce qu'elle ancrerait ses réseaux de signification dans des choses, dans la matière.

Le début de *La Maison près de la mer* renforce cet acquis de *Patmos*, en commençant par systématiquement lier tout propos existentiel ou poétique à des objets, immédiatement perceptibles. La première pièce du poème est ainsi fortement liée au référent grec :

or pâle, brume de paroles dans le froid
jours et icônes que noircissent peu à peu
les doigts au bord d'un savoir insoumis –²⁵⁶

Si l'on se souvient des différents poèmes qui évoquent des offices dans des monastères orthodoxes grecs²⁵⁷, on peut voir dans cette pièce une évocation de l'une des ces liturgies qui précèdent le commencement du jour²⁵⁸, avec la faible lumière, « or pâle », et la fragilité de la prière face à un monde qui met son sens en péril, « brume de paroles dans le froid », qui est aussi une description physique. La présence des « icônes que noircissent peu à peu / les

²⁵⁵ On en trouvera le texte en annexe.

²⁵⁶ Lorand Gaspar, *La Maison près de la mer*. Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1992, n. p. Nous paginons à partir de la page de titre. Selon ce système, le recueil fait 54 pages, et la pièce que nous citons se situe page 7.

²⁵⁷ Voir plus haut, page 157, note 223.

²⁵⁸ Le premier office du jour est l'office de minuit, le *mésonektikon*, aujourd'hui souvent célébré juste avant l'office du matin proprement dit, l'*orthros*. Voir : Archimandrite Placide Deseille, « L'office du matin dans l'église orthodoxe », dans : Paris : Bulletin de la Métropole Grec-Orthodoxe de France N°9-10, 1e-2e trim. 1999.

doigts » rappelle aussi l'usage répandu dans l'ensemble de l'Orthodoxie d'adorer les icônes, physiquement, en les touchant, voire en les embrassant. L'homme, représenté par ses « doigts », toujours en quête d'un sens qui se dérobe, un « savoir insoumis », à force de le chercher l'abîme, le « noircit » : son désir de connaissance « noircit » ainsi physiquement les « icônes », et, métaphoriquement, les « jours » – son désir sans issue abîme la lumière, évidente, de l'existence. C'est un appel à la prudence, qui a aussi une portée poétique : à trop vouloir chercher, savoir, dire, on abîme la clarté élémentaire de l'existence, et le mystère de celle-ci, ou au-moins la beauté des cultures qui croient au mystère, les « icônes » étant à la fois esthétiques et théologiques.

La réécriture de cette pièce pour l'édition de 2001 est minime, mais à cet égard apporte une inflexion significative. En effet, le vers « jours et icônes que noircissent peu à peu », devient : « jours et icônes *qui* noircissent peu à peu / les doigts »²⁵⁹. Le sens du poème est radicalement transformé par cette modification : quand la première version semblait suggérer que le poème doit être prudent dans son appétit de sens, ce sont à présent les représentations du sens, de la “vérité” qui, loin d'être attaquées par les « doigts », physiques, mais aussi intellectuels, le langage étant une autre façon de « saisir », les attaquent. Nouvelle occurrence des notions d'“absolu transcendant” et de “vérité”, avec la symbolique des « jours », déjà très présente dans l'œuvre, et la signification religieuse de l'« icône », qui attaquent ainsi l'homme dans son corps et sa langue. Mais davantage que cela, elles attaquent aussi l'homme dans sa fréquentation immédiate d'une vérité non transcendante, puisque dans cette nouvelle version, on peut entendre que les « jours » et les « icônes » ne sont pas la représentation du « savoir insoumis », mais qu'au contraire elles éloignent les « doigts » qui sont sur son « bord ». Ainsi, les représentations, symboliques et culturelles, ne sont plus des moyens de vivifier le langage, mais brisent une forme de rapport direct à une vérité qui n'a pas besoin d'être formulée dans des paroles ni par extension des dogmes : un « savoir insoumis ».

Quoi qu'il en soit de l'évolution de la position du sujet à l'égard des représentations culturelles de la “vérité”, ce qui importe au seuil du poème est bien de montrer une proximité, par le corps et par la langue, entre le sujet et un propos existentiel possible, qui prend forme dans les choses. La suite du poème, après avoir ainsi évacué les représentations de l'existence liées à des systèmes reposant sur des notions transcendantales, en particulier celles liées à la religion puisque la lumière reste omniprésente, peut revenir à la tonalité intimiste qui se faisait déjà jour dans *Patmos* – revenir à la « maison ».

il y a eu ces échanges si simples
entre un silence en nous et quelques bruits
ces brèves rafales de l'esprit
couleurs et cris dans les choses
il a suffi de voir, d'écouter

²⁵⁹ *Patmos et autres poèmes, op. cit.*, 2001, p. 59. Nous soulignons.

l'hiver grandir et la mer
recoudre ses filets dans la nuit –²⁶⁰

Cette pièce témoigne d'un aspect important du poème, qui est une forme de solitude du sujet locuteur, dans la mesure où rétablir un rapport direct entre la parole, le propos existentiel qu'elle porte, et les « choses », écarte les figures d'altérité qui, dans *Corps corrosifs* en particulier, avaient fonction d'intermédiaires dans la relation entre le sujet et l'existence. Cet aspect est tempéré par l'usage du « nous », qui porte une communauté, mais reste néanmoins présent dans tout le recueil.

Si la figure d'altérité ne joue plus le rôle d'intermédiaire entre le sujet et la perception possible de l'existence, c'est bien parce que le rapport direct s'est rétabli, notamment à partir de *Patmos* : loin des complications apportées par des représentations culturelles de l'existence, ce sont des « échanges si simples ». Les « échanges » se font entre deux instances, qui suggèrent une éthique de la relation : ce n'est pas simplement entre le « sujet » et le « monde » que les « échanges » ont eu lieu, mais entre un « silence en nous » et « quelques bruits ». Les deux formules sont remarquables et fonctionnent comme un même paradigme : lorsque le sujet fait « silence », ou se réduit à ce qui en lui est « silence », c'est-à-dire lorsqu'il cesse de se livrer à un exercice de la parole cherchant à maîtriser le sens ou à le créer, ou laisse libre cours en lui à une part inconnue qui ne se maîtrise pas, il peut se créer une relation avec « quelques bruits », non pas des révélations, non pas des systèmes, mais quelques signes, simples sons, qui manifestent un monde libre d'idéologie et permettent au sujet de s'en savoir participant.

C'est ainsi une relation épisodique, mais qui par là même est plus intense, qui s'établit entre le sujet et le monde, sur le mode d' « épiphanies »²⁶¹, de « brèves rafales de l'esprit ». Ces « épiphanies » ne sont pas des manifestations d'une vérité, mais des signes sensibles, « couleurs et cris », expressions d'une substance partagée mais qui ne permet pas pour autant une union extatique. Les « choses » se manifestent au sujet, le sujet perçoit et dit les « choses » : la relation existe, mais, sans être froide, cette « amitié des choses » reste relativement neutre, nulle euphorie ne l'accompagne. Et cela suffit, sans doute, dans la perspective du poème : la relation ne peut pas être une fruition permanente, qui serait illusoire, à la façon des pseudo-philosophies de la vie nées en Amérique du Nord dans les années cinquante et soixante. Mieux vaut

²⁶⁰ *La Maison près de la mer*, op. cit., PAP, p. 12.

²⁶¹ Nous entendons le terme à la lumière du sens bouddhiste zen, plus précisément au sens de « kenshō », qui signifie littéralement « voir la nature », mais qu'on traduit souvent par « éveil », « illumination » ou « conscience de soi ». Il est différent du « satori », qui est permanent – encore qu'en Occident, on utilise souvent « satori » pour des « éveils » qui relèvent du « kenshō » (usage qui est par exemple celui de Jack Kerouac dans *Satori à Paris*). Le « kenshō » est en effet un bref saisissement de la nature des choses et du soi, ce qui nous semble correspondre à une « épiphanie » si l'on exclut du terme l'idée de transcendance. En outre, dans le bouddhisme Zen, encore que la variété des écoles relativise l'observation, la relation aux choses, entendues comme tout élément participant du monde, est un moyen privilégié pour trouver l'éveil spirituel. Par l'exercice du silence, la contemplation et la tendresse pour toute chose, puisqu'en tout se trouve la même nature, qui est néant, le bouddhiste zen peut atteindre l'éveil. Les représentants les plus connus de cette démarche spirituelle sont sans doute les *haïjins*, poètes auteurs de haïkus, liés à des écoles zens, notamment Bashō, Ryōkan, et Santoka. Voir : Érik Sablé, *Dictionnaire du bouddhisme zen*, op. cit., p. 120.

le calme, le « silence », pour vivre de façon “juste”, comme une musique est “juste”, pour éviter les projections du soi sur le monde et ainsi gâcher le peu de vérité qui se dégage de celui-ci et atteint le sujet : « il a suffi de voir, d'écouter ».

Ce qu'il « suffit » de « voir » et d' « écouter », ces choses par lesquelles la relation entre un sujet, lui-même pluriel et parfois désarmé, et un monde inintelligible comme ensemble faisant sens, les versions successives du poème en donnent des visages différents, tous significatifs. Dans la première version du poème, celle parue chez Thierry Bouchard, il « suffisait », de « voir, d'écouter » :

l'olivier grandir et la mer
recoudre ses filets dans la nuit –²⁶²

Les deux « choses », dans cet état du poème, renvoient à deux aspects complémentaires de la représentation de l'existence qui se construit dans l'œuvre. L' « olivier » est l'arbre omniprésent et bienfaisant, pour qui les habitants du bassin méditerranéen ont une tendresse certaine²⁶³, à la symbolique foisonnante, paix, endurance, force, fidélité. Il est ici, plus simplement, une chose immédiatement perceptible, quotidienne, mais qui est soumise au temps, puisque l'olivier « grandit » : image de sérénité, de force malgré la finitude. Par rapport à la « mer », l' « olivier » est aussi une chose bien définie, on voit son tronc, ses branches, ses feuilles. Il est ainsi presque à l'image du sujet, soumis au temps et fini, en ce qu'il s'oppose aussi, ou plutôt complète, l'image de la « mer » qui « [recoud] ses filets dans la nuit », image de permanence, de mouvement toujours repris, d'immensité, aussi, imperceptible dans son ensemble. Ces deux « choses » réactivent ainsi la relation directe entre le sujet et le monde, et donc la représentation de l'existence, mise en relation du sujet à ce qui lui est autre dans ses deux aspects principaux : des objets, des êtres, finis, et un ensemble qui se dérobe à l'intelligence mais fascine par son mouvement.

En cela, la version parue chez Pierre-Alain Pingoud semble déjà plus sombre, puisque ce n'est plus l' « olivier » qui « grandit », mais l' « hiver »²⁶⁴. Le passage du temps est ainsi souligné, non plus dans une chose, mais dans une saison, et donc dans des sensations, le froid, le sommeil de la nature. C'est déjà l'horizon de la mort, signifié plus directement qu'avec l'olivier, arbre qui peut vivre plus d'un millénaire, et dont la croissance signifie autant une promesse d'abondance qu'une fin à venir. Ainsi, dans cette version, si la relation aux « choses », avec leurs « couleurs et cris », est bien construite sur des

²⁶² Lorand Gaspar, *Égée Judée*. Gallimard, « Poésie », 1993, 205 pages. P. 192.

²⁶³ On nous a par exemple, lors d'échanges avec des Palestiniens, dit qu'il est encore aujourd'hui rare qu'une famille ne possède pas au moins un ou deux arbres, même si cela peut se perdre à cause de l'exode rural et des déplacements de population dus à la situation politique. La récolte est une période de fête où toutes les générations se retrouvent, et qui permet aussi à certaines familles qui ont dû s'installer en ville pour des raisons économiques de garder un lien avec la communauté d'origine, tout en procurant l'huile d'au moins une partie de l'année, et parfois un revenu complémentaire apprécié. On sait quel drame constitue pour les Palestiniens l'arrachage de leurs oliviers par Tsahal ou les habitants d' « implantations » ; il dépasse largement la dimension économique.

²⁶⁴ Dans : *La Maison près de la mer*, *op. cit.*, PAP, p. 12. Voir ci-dessus.

“épiphanies”, la proximité n'est pas nécessairement synonyme de joie, de partage : de fait, ce sont bien des « échanges » qui ont lieu, au début du poème, mais plus tempérés, une perte mutuelle, pour un gain mutuel. Ce que le sujet gagne en intensification du vivre, il le perd en illusion de vivre toujours, ce que les « choses » donnent au sujet comme vie, elles le perdent en sens.

Enfin, la version de 2001 est très différente, il faut citer la pièce en son entier.

il y a eu ces échanges si simples
entre un silence en nous et quelques bruits
pages d'un livre que l'on tourne
brève rafale de l'esprit –
debors le calme revenu
*la mer ravaudait ses filets –*²⁶⁵

Cette version témoigne d'un changement important, notamment dans la représentation de la relation au monde, et donc au fait d'exister. En effet, dès le troisième vers, disparaissent les « couleurs et cris dans les choses », qui laissent entendre que les “épiphanies” arrivent par toutes sortes de « choses », c'est-à-dire aussi bien, par exemple, un oiseau, une pierre, ou, pour reprendre les « choses » des deux versions précédentes, un arbre, une saison, la mer. La relation semble s'établir de façon plus intellectuelle, par le « livre », mais aussi plus calme, puisque la « rafale » passe au singulier, évacuant l'idée de tempête que pouvaient suggérer les versions précédentes, mais aussi ce que les signes pouvaient avoir d'un peu agressif, « couleurs et cris ». Enfin, là où l'« olivier » pouvait suggérer une figure du sujet, de même que l'« hiver » pouvait aussi être une image du sujet vieillissant, ne reste que la « mer » et son mouvement continu. Le « calme revenu » peut ainsi montrer que la relation à l'existence est apaisée, et pour cela ne nécessite plus de figures intermédiaires, ni altérité, ni figure du soi, mais la fréquentation immédiate d'un monde permanent, qui enferme le sujet dans ses « filets », la mort, l'absence de perspectives, mais lui laisse aussi la liberté de s'évader de ce qu'il a d'obsédant dans son absence de sens, puisque les « filets » doivent être « ravaudés ».

Deux courtes pièces, qui n'existent que dans la version publiée par Pierre-Alain Pingoud, résument remarquablement la configuration de la relation à l'existence au début du poème :

il y a si longtemps que j'essaie
et maintenant je sais la distance
reste infranchissable au-dehors –²⁶⁶

Cette pièce, presque en forme de testament, souligne la nécessité d'une relation directe entre le sujet et le monde, entendu comme à la fois le milieu dans lequel évolue le sujet et la représentation que celui-ci peut se faire de sa globalité. La « distance » qui existe nécessairement entre un sujet et un monde qui, bien qu'ils partagent potentiellement une même substance, sont

²⁶⁵ *Patmos et autres poèmes*, op. cit., 2001, p. 64. Nous soulignons les vers modifiés.

²⁶⁶ *La Maison près de la mer*, op. cit., PAP, p. 18.

irréductibles l'un à l'autre (en tout cas du point de vue du sujet, à condition qu'on le considère comme existant), n'est pas « infranchissable », le poème et l'ensemble de l'œuvre de Lorand Gaspar, le prouvent, puisque toute la poétique repose sur les modalités successives de la relation. Mais où des poèmes comme, par exemple, *Sol absolu*, ou les deux premiers recueils, pouvaient tenter un verbe d'apparence neutre, ou faisant la part belle à une description “objective”, élargissant les problématiques au-delà du sujet, *La Maison près de la mer* prend acte des évolutions qui se font jour dès *Égée* suivi de *Judée*, et surtout dès *Corps corrosifs*, en signifiant que la relation n'est possible “qu'au-dedans”, c'est-à-dire dans une existence d'homme, une identité d'homme, une chair d'homme, et surtout dans sa langue. « Au-dehors », où règne la mer, mais aussi les idéologies, les cultures, les histoires, la polyphonie confine trop à la cacophonie pour qu'une parole puisse dire la relation d'un sujet et du monde.

La version de 1992 du poème semble ainsi opérer un retrait par rapport aux idées, aux confrontations aux systèmes de représentations qui animent l'œuvre poétique au-moins jusqu'à *Égée* suivi de *Judée*.

je ne puis qu'être là stupéfait
mêlant mes gestes ma pensée
à des choses effrayantes et douces²⁶⁷

La parole se recentre, ainsi, une fois de plus sur le sujet, et tout est dit de la simplicité de la relation au monde et à la notion d'existence dans la début du poème. L'existence est un « être là » d'un sujet spécifique, un « je », qui, en l'absence de sens, est « stupéfait », de se savoir « là », de se savoir soi. C'est aussi un faire, un « mélange », non pas, nous semble-t-il, au sens d'amalgame, encore que le terme suggère une substance partagée, mais comme un acte d' “être avec”. Les « gestes », le corps, et la « pensée », sont au milieu des « choses », « effrayantes », comme par exemple la mer impersonnelle, et « douces », comme l'olivier. Ces « choses », ce sont encore “toutes les choses”, jusqu'à l'amour, la mort, la maladie, ou l'amitié. La « stupéfaction » est donc davantage une attitude, presque un émerveillement, qu'un saisissement passif, puisqu'elle est parallèle à un agir, « mêler », qui est tout entier dans la relation, qu'elles soit synonyme de joie ou de peur.

Quant à la suppression de ces deux pièces dans la version de 2001, peut-être ont-elles été jugées trop proches des pièces précédentes et peut-être pas nécessaires, mais les raisons ne peuvent être que de l'ordre de la supputation.

b. Entre stupéfaction et acceptation.

Le poème ne s'arrête pas à l'état d'existence décrit plus haut, mais se poursuit en l'approfondissant, notamment dans ce qu'il implique pour la parole.

²⁶⁷ *La Maison près de la mer*, op. cit., PAP, p. 19. Supprimé dans *Patmos et autres poèmes*.

plus tard dans l'obscurité
chiffres et mots comme un paquet
de bois tordus de bouteilles brisées
qu'illisibles abandonne la mer.
Une fois encore la lumière si proche²⁶⁸

Poème d'une « maison », le texte a parfois l'aspect de notes jetées au passage, d'un journal, un peu à la manière de *Feuilles d'observation* dont on aurait gommé les passages en prose²⁶⁹. C'est ainsi que la pièce commence par une notation, un moment, en rapport avec les pièces qui précèdent. Le temps a passé, et ce que le sujet a pu percevoir de « couleurs » dans les « choses », est désormais dans l' « obscurité ». Le passage du temps comme la disparition de la lumière ont réduit les « chiffres et mots » à un « paquet ». Une nouvelle fois, les efforts de l'homme pour saisir le monde, pour le définir et le quantifier, sont vains. Peut-être que ce qui semblait une « épiphanie » ne soutient pas l'épreuve du temps et de la nuit. Rendu à sa solitude et à sa précarité, le sujet voit non seulement son œuvre mais aussi ses moyens de créer et de connaître, réduits à des objets de rebut : « bois tordus », impropres à tout usage sauf à brûler, « bouteilles brisées », qui ne contiendront plus ni liquide ni sens. Objets qui sont, aussi, banals, bois flottés et tessons de bouteilles comme on en trouve tant sur les plages, « abandonnés » par la « mer ». Ces objets sont « illisibles » : ils n'ont ni histoire, ni sens. Ce que la mer « abandonne », ce que le « grand dehors » laisse percevoir au sujet, n'est pas une direction ni une vérité. Pourtant, encore, la « lumière » était « si proche ». Formule qui contient tout le paradoxe de la relation de la parole poétique au sens : une fréquentation de la « lumière » qui ne se traduit jamais en possession.

La version de 2001 est plus explicite, et aussi porteuse d'espérance :

chiffres et mots comme un paquet
de bois tordus de bouteilles brisées
qu'illisibles abandonne la mer.
Une fois encore la lumière si proche
me montre d'abord mes limites
– rend illisible ma pensée –
mais n'est-elle pas entière
*dans chaque lueur qui me touche ?*²⁷⁰

La notation de moment disparaît, donnant au poème une valeur plus générale, plus distante, aussi, du référent autobiographique, d'une « maison » qui n'est pas seulement une métaphore. Les « chiffres » et les « mots » sont, en revanche, toujours inopérants, « illisibles ». Par contre, le rôle de la lumière est amplifié, et l'image explicitée : la fréquentation de la « lumière si proche », moins que des « épiphanies » possibles, est d'abord une puissance négative, qui « montre [les] limites » de la « pensée » du sujet, rendue « illisible ». Ce nouvel

²⁶⁸ *La Maison près de la mer*, PAP, *op. cit.*, p. 24.

²⁶⁹ Ce qui est le cas dans la reprise de *Feuilles d'observation* dans *Égée Judée*, *op. cit.*, 1993, p. 151-184.

²⁷⁰ *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, 2001, p. 68. Nous soulignons les modifications.

affrontement avec la « lumière » n'est pourtant pas entièrement destructeur : montrer les « limites », c'est aussi définir une intégrité, une identité, qui se définit par davantage qu'une « pensée ». En outre, si la « lumière », comme plénitude et vérité, est refusée, elle devient efficace lorsqu'elle se fragmente, et se retrouve « entière » dans la moindre « lueur » que perçoit le sujet, non par sa « pensée », mais dans sa chair, « chaque lueur qui me touche ». L'image des objets rejetés par la mer, la faillite des systèmes « chiffres et mots », l'illisibilité, deviennent donc des aspects positifs de l'expérience poétique, en ce qu'ils effacent, une nouvelle fois, la tentation de la globalité, et donc de l'idéologie, pour renvoyer la parole poétique à une succession de « lueurs », qui concernent d'abord le devenir d'un sujet précis, et non pas un corps de vérité universel.

Cette explicitation du rapport à la lumière est aussi celle de la pièce qui, dans la version de Pierre-Alain Pingoud, faisait suite à celle que nous avons citée :

n'a laissé que ses pailles
qui retombent doucement
dans la nuit du corps²⁷¹

La réécriture, pour la version de 2001, est donc une explicitation des images, et un agglomérat de deux pièces, distinctes mais qui se faisaient suite, la dernière pièce continuant la phrase commencée dans la précédente. Le sens est sensiblement le même : la « lumière » laisse, non des « lueurs » mais des « pailles », des fragments légers, non du grain, qui dans cette version déjà échappent à l'intelligence, à la « pensée », pour « toucher » le sujet, dans « la nuit du corps », mais permettent aussi de « faire corps », comme on agglomère de la paille à la glaise pour confectionner un torchis. Même rapport à la lumière qui se méfie de la plénitude, et favorise des contacts épisodiques et fragiles qui ne véhiculent pas de signification qui puisse être étendue à l'existence dans son ensemble, mais permet néanmoins de vivre en substance, en chair.

La fin de la première séquence de *La Maison près de la mer* témoigne dans l'ensemble du même effort de clarification des capacités de l'acte de parole, comme réconciliation du sujet avec des vérités fragmentaires, qui sont davantage une assomption dans la chair que dans l'intelligence. Cette clarification s'accompagne encore d'une prise de distance avec les images, sans que celles-ci soient abandonnées pour autant, et s'accompagne d'une acceptation qui repousse ce que ce nouvel état d'existence pourrait avoir de dramatique²⁷². La dernière pièce de la séquence s'éloigne de ces considérations pour revenir à la simplicité d'un moment :

pépites d'un feu à Noël
quand passe dehors le traîneau

²⁷¹ *La Maison près de la mer*, PAP, *op. cit.*, p. 25. Supprimé dans *Patmos et autres*.

²⁷² Dans cette pièce, par exemple : « oui, oui, tant d'esprit dans les doigts / dans l'abîme muet du toucher / cueilli sur les choses et les corps » (dans *La Maison près de la mer*, *op. cit.*, PAP, p. 28).

dans la neige posant son poids
d'une inquiétante douceur —²⁷³

La première séquence du poème représente ainsi un mouvement qui, du rapport direct aux choses, liées au référent méditerranéen, s'oriente sur les effets existentiels et poétiques de ce rapport, et revient enfin aux choses. Mais ce dernier retour se fait à travers un moment bien particulier, un temps passé près d'un « feu », dont les braises sont comme des « pépites », image d'un instant de confort, de chaleur et de richesse, à « Noël ». Le passage, « dehors », d'un « traîneau », semble très éloigné du référent méditerranéen. On peut éventuellement lier ce moment à un Noël passé dans une autre « maison », pas nécessairement « près de la mer », et nous pensons en particulier à l'enfance transylvaine de l'auteur. Ce « traîneau », on ne sait où il va ni qui le conduit, mais ce qui importe est l'osmose apparemment incongrue entre le « poids » du véhicule et le peu de solidité de la « neige », sur laquelle il se « pose ». La densité de ce « poids » n'entre pas en conflit avec celle de la neige, et cela lui confère peut-être son « inquiétante douceur », la difficulté, peut-être, pour un enfant de comprendre comment un objet si lourd peut ne pas enfoncer dans la neige quand lui-même, plus léger, le fait. Ce serait suggérer tous les questionnements ultérieurs sur les rapports entre la matière et la lumière, entre la pierre et le vent, entre le corps et l'esprit, qui animent l'ensemble de l'œuvre.

Sans être nécessairement méditerranéenne, il est bien question, ici, d'une « maison près de la mer », au sens métaphorique : un lieu d'abri, un « feu », objet de beauté et clarté réduite mais directe, des « pépites », qui se trouve confronté à un monde déjà, et dans le poème, à nouveau, incompréhensible, comme peut le paraître la « mer ».

Si l'on entend cette pièce comme un retour à un souvenir d'enfance, il est significatif que ce soit en même temps un retour aux choses, qui clôt ainsi en revenant à l'origine les questionnements qui motivent le poème jusqu'à ce point. C'est affirmer différemment que sans aucune révélation, sans aucun système qui permette de rendre intelligible le monde, le rapport premier au monde est dès l'origine, sans intermédiaire, une contemplation émerveillée et une crainte. La version de 2001 confirme cet aspect presque démonstratif de la pièce, en l'intégrant aux deux pièces qui la précédaient dans l'édition de Pierre-Alain Pingoud, et dont seule la première est remaniée :

j'éteins des images qui heurtent
des miroirs invisibles, attentif
seulement au remous qui se creuse —

oui, oui, tant d'esprit dans les doigts
dans l'abîme muet du toucher
cueilli sur les choses et les corps —

pépites d'un feu à Noël
quand passe dehors le traîneau

²⁷³ *La Maison près de la mer*, PAP, *op. cit.*, p. 29.

dans la neige posant son poids
d'une inquiétante douceur —²⁷⁴

L'ensemble prend ainsi la forme d'une condensation de l'expérience constituée par le poème. Dans un premier temps, il faut abandonner certaines « images » qui ne font pas sens, qui ne font que renvoyer à des « miroirs invisibles », représentation des limites que constituent les projections du sujet sur le monde, qui ne lui renvoient qu'une image déformée de lui-même, voire aucune image, puisque les « miroirs » ne peuvent être vus. Ce qui importe, c'est le « remous », mouvement de va et vient, pulsation incessante de la mer, du sang, de l'être.

La deuxième strophe manifeste alors cette acceptation de la pauvreté et de la solitude de l'existence, qui sont aussi celles d'un langage qui tour à tour dénonce et produit des images. Cette acceptation permet de revaloriser les « épiphanies » reçues dans la chair, « dans l'abîme muet du toucher », comme réconciliant le besoin de dire, et des intensités du vivre qui ne peuvent s'expliquer par une parole intellectuelle.

Dans cette perspective, la dernière strophe, dernière pièce de la version de 1992, prend alors valeur d'exemple, en plaçant à l'origine l'intuition de la collision entre le foyer et le monde extérieur, la sécurité et le risque, la lumière intérieure et l'inintelligibilité du dehors. Dans cette image hivernale du « poids / d'une inquiétante douceur » du « traîneau », se résout la tension : les « choses effrayantes et douces »²⁷⁵ sont le seul horizon certain de qui existe, désire exister davantage, ou plus justement, sans se livrer à des représentations qui se veulent exhaustives et jalouses de cet adjectif. Enfin, il est significatif que ce moment de réconciliation soit à Noël : c'est la fête de l'incarnation, lors de laquelle les tensions entre la transcendance et l'existence sont supprimées pour un temps.

Dans l'édition de 1992 chez Pierre-Alain Pingoud, un lavis de T'ang, réparti sur deux pages, sépare les deux séquences, ou plutôt les lie. Sans entrer dans le détail, puisqu'on en a déjà parlé à propos de *Patmos*, rappelons que l'on peut voir dans l'art de T'ang une représentation de ce que l'on qualifierait volontiers d'« abstraction concrète », si l'on nous excuse le mot, dans la mesure où sans recourir à la figuration l'encre dessine des formes, existantes en tant que telles, qui suggèrent aussi des choses, notamment les objets de la peinture chinoise, plantes, animaux. Si l'on revient à la définition du style de T'ang comme « expressionnisme non-figuratif », on peut voir un lien direct entre le propos du poème et le style : exprimer un instant, une force, une émotion, sans la réduire à un code. En effet, même si le poème utilise des mots, liés à des choses, il se refuse à construire un système de représentation, soit une idéologie ou un code. En ce sens, T'ang ne fait pas autre chose : sa peinture est concrète, ancrée dans la matière et l'imaginaire, mais ne se réalise pas à travers une représentation spécifique, la figuration réaliste à l'occidentale, ni même celle, plus symbolique, de la tradition chinoise, qui n'est que suggérée. Temps

²⁷⁴ *Patmos et autres poèmes*, op. cit., 2001 p. 69. Dans la version de 1992, la première strophe était : « j'étais des verbes qui heurtent / des vitres invisibles, attentif / seulement au remous qui se serre / coude à coude dans le souffle retenu » (*La Maison près de la mer*, op. cit., PAP, p. 27).

²⁷⁵ *La Maison près de la mer*, op. cit., PAP, p. 19.

de suspension de la parole et de plaisir esthétique, le lavis de T'ang est donc ainsi un autre visage de la poétique à l'œuvre, et il est remarquable que le poète confie à un autre que lui le soin d'amorcer la continuation de son poème.

c. Une nouvelle configuration de l'équilibre.

Le passage que l'on a vu de la « stupéfaction » de se trouver à la fois si fortement vivant et si désarmé face à l'existence, à l'acceptation de cet état d'être, se trouve dans la deuxième séquence du poème ramené à une forme d'équilibre, qui est même par moment une célébration de cette existence, à la fois pauvre et pleine de lumières passantes.

je brûle doucement
herbe dans le jour rouillé
tige où se balance un cri
de martinet qui monte aux ténèbres –²⁷⁶

Cette première pièce de la deuxième séquence met en scène cet équilibre, un sujet livré à la destruction mais aussi à la lenteur, à la douceur « je brûle doucement ». L'image du sujet représenté comme une « herbe » est aussi significative : le « jour » est « rouillé », livré à l'usure, et en cela il est montré comme peut-être moins solide que l'« herbe ». Mieux vaut être une chose infime mais bien présente, qu'une pleine lumière qui se dissout. Non seulement le sujet est à l'image d'une « herbe », mais encore celle-ci est-elle le support d'un « cri », qui se « balance » sur sa « tige ». Le « cri » n'est pas celui du sujet, mais d'un oiseau, un « martinet » : relais qui s'opère, entre un sujet incapable de parler avec certitude, mais capable de relayer l'expression de l'existence des choses et des êtres, finis comme lui. La fin de la pièce est indécise : c'est aussi bien le « cri » que l'oiseau qui « monte[nt] aux ténèbres ». Si c'est l'oiseau, il est, comme le sujet, soumis à la finitude, et va disparaître dans la nuit, ayant confié au locuteur le soin d'affirmer pour lui son existence, dans une relation confiante. Si c'est le « cri », expression d'être, un « je suis » informulé, aussi bien de l'oiseau que du sujet qui se fait son relais, il « monte » à la fois vers sa fin, les « ténèbres », et, par un mouvement d'apothéose, vers sa plénitude, en renversant une nouvelle fois la polarité de l'ascension au sens religieux, pour accéder non pas à la lumière, mais à l'ombre.

À cette première pièce qui replace le sujet dans l'amitié des choses, de la nature, en succède une qui le met au premier plan :

la rouille du matin dénude les os
ils sont clairs comme les yeux de l'âme –
le ciel est nu, un homme
écoute ses battements –²⁷⁷

La relation avec l'oiseau, qui peut représenter une figure d'altérité, dans le double mouvement d'échappement et de partage, cède la place à la

²⁷⁶ *La Maison près de la mer, op. cit.*, PAP, p. 35.

²⁷⁷ *La Maison près de la mer, op. cit.*, PAP, p. 36.

confrontation du sujet avec le milieu, contemplation d'un « matin » qui agit comme une « ruginé », instrument de chirurgie qui sert à racler de l'os les chairs malades. Confrontation violente, mais aussi curative, le « matin » met à jour, « dénude » la structure du corps, dévoile, en un sens, les mobiles et les secrets de l'homme. Le cœur de la chair n'est pas sombre, évinçant une fois encore les représentations de l'existence qui opposeraient à la clarté de l'aube les noirceurs du corps, au contraire, il est pareil à la part la plus pure de l'homme, les « os » sont « clairs comme les yeux de l'âme ». La confrontation du corps de l'homme et du ciel du matin débouche sur une extension du sens, le « matin » est à nouveau une figure d'absolu, qui pourrait s'opposer à l'existence, charnelle, mais « le ciel est nu ». À cette vacuité du « ciel » répond dès lors un appel à la connaissance de soi, qui est aussi connaissance du monde, puisque les « battements » peuvent aussi bien être ceux du cœur, que ceux de la mer résonnant dans le ciel. Le sujet se représente, enfin, de façon neutre, « un homme », c'est dire à la fois la portée générale de cette expérience, et l'unicité de sa perception.

Dans l'édition de 2001, ces deux premières pièces de la deuxième séquence du poème sont réunies, remaniées :

je brûle doucement
herbe *des jours d'été*
un cri de silence
dans l'idée d'infini –

la ruginé du matin dénude les os
le ciel est nu un homme écoute
les bruits de son cœur emportés par la mer –²⁷⁸

La réécriture de ces pièces apporte une inflexion importante du sens. L'« herbe » n'est plus dans « le jour rouillé », comme s'opposant à lui, mais fait partie des « jours d'été », qui sont « une idée d'infini ». Dans cette « idée », le sujet, l'« herbe », est « un cri de silence ». Acte existentiel double : le sujet se manifeste, dans un « je suis » toujours informulé mais qui, cette fois, n'a plus besoin du relais de l'oiseau, l'« herbe » suffisant, au fond, à représenter la réactualisation de la relation aux choses, et, en outre, sa manifestation est « de silence », comme si l'affirmation existentielle faisait taire les débats, les idées, les rendait inutiles.

La réécriture qu'on observe dans la deuxième strophe va dans le même sens : le « ciel » est toujours « nu », le sujet toujours attentif à son intériorité, mais celle-ci est « emporté[e] par la mer ». Là aussi le mouvement est double : dissolution de l'« homme » dans le milieu, mais aussi unisson, presque communion, la « mer » prenant en charge l'existence de l'« homme », suppléant à ses efforts. Il y a bien là, nous semble-t-il, objet de réjouissances.

La célébration n'est pas tout, dans cette deuxième séquence, mais avant de passer à deux autres aspects importants pour clore notre lecture de *La*

²⁷⁸ *Patmos et autres poèmes, op. cit.*, 2001, p. 70. Nous soulignons les parties remaniées.

Maison près de la mer, nous proposons de lire une pièce brève, mais qui est sans doute une des plus heureuses du poème :

quand se brise le poids
de la vague au verger
des flocons bourdonnent
dans la ruche du cerveau²⁷⁹

Cette pièce présente un nouveau moment, celui où « le poids / de la vague » « se brise ». On peut lire cette pièce assez littéralement, au moins au début, le « poids » de la « vague » pouvant évoquer la fatigue de la nage, qu'on imagine sans peine une pratique courante pour qui habite « près de la mer ». Dès lors, ce serait un instant de délassément, au « verger ». Ce « poids », c'est aussi celui d'une relation éreintante au monde, souvent représenté, dans le recueil, par la mer. Parfois lumineuse, parfois effrayante, la relation aux forces de l'existence, le temps, la mort, l'absence du sens, la beauté fragile, peut se lire en filigrane dans la « vague ». Mais, lorsque le sujet est de retour dans un lieu familier, lieu de fécondité et de verdure (et la végétation a une connotation positive importante dans le poème), il est libéré de cette tension constante, prêt à ressentir une légèreté qui s'exprime par le multiple, au contraire d'un monde dont l'unité est la lourdeur, légèreté jubilatoire même si, comme toute « épiphanie », elle n'est pas appelée à durer : des « flocons ». La joie de la relation simple aux choses est de nouveau intériorisée, c'est dans le « cerveau », que « bourdonnent » les flocons, puisque celui-ci est une « ruche ». On repère l'intérêt pour les processus cognitifs qui jouent un rôle important dans la vie de l'auteur. La « ruche » pour représenter le « cerveau », organe où se condensent les réflexes, les instincts, les idées et les émotions, manifeste aussi un apaisement, c'est un lieu de pluralité, mais aussi de cohésion.

Dans la réécriture de 2001, le texte est très différent, mais tout aussi heureux. Il est intégré dans un poème, constitué de l'agglomérat de plusieurs pièces de l'édition de 1992. Pour cette fois, afin de ne pas allonger la lecture, nous le lisons isolément :

quand *la nuit dévoile*
sa blancheur au verger
des *pétales* bourdonnent
aux ruches du cerveau²⁸⁰

La nouvelle version restreint l'horizon de la pièce, en ramenant tout le moment au « verger ». C'est une autre « épiphanie », la « nuit dévoile / sa blancheur ». La polarité des teintes est inversée, selon le mode désormais familier, la pureté, la « blancheur », ce qui est bon et lumineux, sort de la ténèbre. Cette « nuit » tient à l'écart les grands réseaux de sens liés à la lumière et à la mer. En leur absence, ce qui arrive à l'homme n'arrive qu'*ici*. Cette « blancheur » déclenche aussi une réaction dans le « cerveau », dont la pluralité est réaffirmée, puisqu'il est constitué de « ruches », donc de plus d'une

²⁷⁹ *La Maison près de la mer*, *op. cit.*, PAP, p. 49.

²⁸⁰ *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, 2001, p. 75. Nous soulignons les modifications.

« ruche ». Ce ne sont plus des « flocons » – la version de 2001 efface souvent les références hivernales –, mais des « pétales ». Dans la mesure où la pièce est située dans un « verger », un nouveau lien est tissé entre l'homme et un milieu à sa mesure, puisqu'on peut voir dans ces « pétales » un rappel de la « blancheur » de la « nuit », qui est peut-être la floraison des arbres fruitiers. Dans les « ruches » du cerveau, donc, pas d'abeilles, mais des « pétales ». Les « pétales » représentent au-moins deux choses : une beauté périssable d'une part, et d'autre part une promesse de fécondité, puisque dans les arbres fruitiers, les fleurs tombent quand le fruit commence à se former. Promesse de récolte, matérielle, dans le « verger », rappel, aussi, de la fécondité de l'homme, dans sa finitude même.

Si toutes les inquiétudes ne sont pas évacuées à la fin du poème²⁸¹, il s'achève sur une note sereine, dont témoignent, malgré une gravité certaine, les deux dernières pièces. La pénultième prend acte des efforts passés :

j'ignore combien il a fallu creuser
dans le même mouvoir tissé retissé
pour que sourde l'inconnu du visage²⁸²

Le retour de l'élocution directe du sujet, un temps écartée, coïncide avec une perspective orientée sur le travail, poétique et existentiel, qui est tellement constant qu'il est pas quantifiable : « j'ignore combien ». Ce travail, le poème l'a déjà montré, n'est pas une création de sens *ex-nihilo*, c'est un « creusement », un approfondissement du fait de vivre, orienté vers le monde, fluide dans sa permanence, et en cela seulement compréhensible : un « même mouvoir tissé retissé ». Image qui n'est pas sans rappeler le Tao. Mais le fruit est là : « l'inconnu du visage » a surgi, à la manière d'une source. C'est une nouvelle relation qui s'annonce, relation à une altérité que l'on peut entendre comme interne ou liée à une autre personne. Ultime ouverture d'un poème marqué par la dureté du labeur existentiel.

La dernière pièce, comme pour la fin de la première séquence, se tourne vers le passé, et semble payer tribut à ces autres relativement peu présents dans le poème :

je regarde une vieille photo de famille
ce mince supplément au voyage
qui cherche humblement l'oubli –²⁸³

Le sentiment de solitude semble s'exprimer une nouvelle fois, la « photo » est « vieille », et n'est qu'un « mince supplément au voyage ». Les compagnons de toute une vie semblent alors déjà loin, au-moins dans le temps. On ne peut dire si c'est le « voyage » ou la « photo » qui « cherche humblement l'oubli », l'existence personnelle, ou la mémoire des autres. Reste

²⁸¹ Les craintes à l'égard de la vanité du langage est encore présente, par exemple dans cette pièce, identique dans les deux versions : « ma page est claire et les mots obscurs / pattes d'insectes ramant dans le froid / du corps terré encore dans sa peur » (*La Maison près de la mer, op. cit.*, PAP, p. 52. Et : *Patmos et autres poèmes, op. cit.*, 2001, p. 76).

²⁸² *La Maison près de la mer, op. cit.*, p. 53.

²⁸³ *La Maison près de la mer, op. cit.*, PAP, p. 54.

que c'est un « supplément », et surtout, une image, et non les autres eux-mêmes. Dernière faillite de la dernière image : au gré du lecteur de la lire comme une invitation à retourner aux autres plutôt qu'à leurs représentations, ou à y voir une tristesse. Quant à l' « oubli », il ne peut être que celui du sujet, qui s'efface, suivant le mouvement de toute chose périssable, mais qui, aussi, s'efface du poème, lui qui en a été le centre sans jamais réellement parler de son individualité autrement que comme un fait et non une identité.

La version de 2001 souligne cet effacement du sujet, qui est littéral :

une vieille photo de famille
mince supplément au voyage
qui cherche humblement l'oubli –²⁸⁴

Le tiret long, qui termine la pièce et tout le poème, suspend la parole. Invitation à une reprise, qui existe notamment dans *La Maison près de la mer II*, mais aussi silence qui seul peut continuer une parole qui a, tout au long du poème, montré l'inanité de toute fixation définitive. Comme si la poésie de l'existence ne pouvait plus être, au-moins pour un temps, que paroles échangées de vive voix²⁸⁵.

Pour conclure cette lecture, très partielle, de *La Maison près de la mer I*, il faut observer que davantage peut-être que dans tout autre poème l'évolution de la parole est à la fois constante et cyclique. Constante parce que plus que tout autre poème *La Maison près de la mer* propose tantôt des pièces directement liées à un référent clairement identifié, une de ces “choses” dont nous avons tant parlé, tantôt des pièces ancrées dans le principe de la relation à l'existence, d'une façon presque conceptuelle. C'est que la parole est pleinement devenue en elle-même un élément du monde ; au même titre que l'environnement, que la matière, que la mort, la parole est un objet légitime de l'élocution poétique, puisque par elle se fait la relation, autant, sinon davantage, malgré ses manques, que par les organes des sens, d'où aussi la récurrence quasi-cyclique des interrogations qui l'entourent. *La Maison près de la mer* n'est donc pas moins référentiel que les autres œuvres de Lorand Gaspar, mais le contexte d'écriture y est moins présent, ce qui rend souvent difficile une lecture très littérale.

Cet aspect est particulièrement représentatif de ce que nous avons identifié comme le troisième “moment” de l'œuvre de Lorand Gaspar : une intériorisation progressive, et paradoxale dans la mesure où le sujet est parfois détaché du contexte biographique de son travail existentiel. La distance est grande entre ce poème et *Corps corrosifs* : toute poétique est évolutive, à l'image de son objet qui lui est inséparable, l'existence. Cette existence, elle est, dans *La Maison près de la mer*, l'objet d'une relation intense, passionnée malgré le style parfois minimaliste. En terme d'organisation des “pôles identitaires”, on peut

²⁸⁴ *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, 2001, p. 78.

²⁸⁵ Nous évoquons régulièrement, selon les besoins du commentaire, certains aspects de l'usage du tiret long. Pour une approche synthétique, nous renvoyons à l'article de Wilfried Mercklen, « Une forme de lyrisme paradoxal : le tiret » (dans : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe* n°918, *op. cit.*, p. 171-179). Pour une analyse de la question dans le cadre d'une réflexion sur la ponctuation en général, voir également : Michel Favriaud, « La poétique de Lorand Gaspar : entre ponctuation noire et ponctuation blanche », dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », *op. cit.*, p. 223-241.

observer que les figures d'altérité sont laissées à distance pour insister sur la relation du sujet au milieu, milieu entendu selon deux dimensions : un milieu immédiat, qui est celui du retour constant aux choses, et un milieu plus vaste, le “monde”, qui prend en charge la crise du sens. C'est en clarifiant cette relation à un “dehors” à la fois générateur de joie et de crainte, que la relation aux altérités redevient possible.

Un renouvellement permanent des relations (conclusion de la première partie).

Lors de l'itinéraire dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar que nous avons proposé dans cette première partie, nous avons cherché à montrer que les évolutions de la poétique sont liées aux différentes modalités de la relation établie entre le sujet locuteur, le milieu et les figures d'altérité. Cette relation, qui change dans chaque œuvre, est au cœur de la construction d'une représentation de l'existence, selon des approches toujours renouvelées.

Le dernier recueil du poète, *Derrière le dos de Dieu*, paru en 2010, du fait d'une grande diversité permet de synthétiser le mouvement d'ensemble de l'œuvre, tout en témoignant d'une importante évolution de la poétique, qui s'affirme régulièrement plus directe dans son approche des problématiques de l'existence.

Derrière le dos de Dieu est un recueil qui fait souvent référence au passé de l'auteur et de sa poésie. Ainsi, une note de l'auteur explique que le titre renvoie à la région d'origine de sa famille²⁸⁶, et nombre de poèmes sont liés à des souvenirs de voyages ou de résidences. Le lien avec le passé ne tient pas seulement dans les références, mais s'établit aussi dans la poétique, qui réactive des formules passées.

Ainsi, on retrouve dans ce recueil des pièces qui évoquent le premier "moment" de l'œuvre, celui du *Quatrième état de la matière* et de *Gisements*. Le premier poème du recueil renvoie immédiatement à ces œuvres.

Gisement de ténèbres et d'éclairs
d'immobilité et de mouvement.
Gisement d'air qui vibre et de langues
au fond du silence tenace.
Ici un mot, là un geste, une absence
que nous montre, nous épelle l'érosion.
Dénudés sur les routes du Sud
nous portons plus loin nos gîtes d'énigmes,
nos quêtes d'aurore dans la nuit –

Entre deux margelles de clarté
un pléistocène grouillant et obscur.
L'accord ici est hors clavier.
Dans l'écartèlement – bonheur, détresse –
nous accouchons parfois d'une vie vraie
dans l'espace habitable –²⁸⁷

Ce poème réactive remarquablement des aspects de la poétique des deux premiers recueils. L'image du « gisement » dans lequel sont contenues des forces complémentaires, « ténèbres » et « éclairs », « immobilité » et

²⁸⁶ « "Derrière le dos de Dieu" : nom donné à cette région de la Transylvanie orientale où se situent les rudes villages des hauts plateaux des Carpates dont mes grands-parents étaient originaires. » (Lorand Gaspar, *Derrière le dos de Dieu*. Gallimard, « Blanche », 2010, 113 pages, p. 8).

²⁸⁷ *Derrière le dos de Dieu*, op. cit., page 9.

« mouvement », et qui représente, à travers le minéral, un discours sur l'homme, est évidemment proche de l'idée qui se développe au début de l'œuvre d'une possibilité d'atteindre à la connaissance par la relation à la matière, tout en ayant aussi cette caractéristique des deux premiers recueils de ne pas expliciter quels paysages sont les supports de la méditation.

Comme dans *Le Quatrième état de la matière*, la roche, le fond minéral, devient le théâtre du cheminement existentiel, par l'effet de la parole poétique qui porte la matière à son « quatrième état », celui d'une condition où s'expriment les potentialités de l'existence. Ainsi, le « gisement » n'est plus seulement le fond enfoui dans la terre, mais un « gisement d'air qui vibre et de langues », un réservoir d'énergie, de respiration et de parole possible, dans un monde qui ne révèle aucune vérité absolue, un « silence tenace ».

Le phénomène physique de l'« érosion », phénomène naturel qui montre la matière livrée, comme l'homme, à l'usure, devient l'intermédiaire qui permet une compréhension fugace de la condition humaine, mettant sur le même plan « un mot », « un geste », et « une absence », c'est-à-dire manifestant à la fois les signes qui disent l'existence, dans le verbe et le corps, et son manque fondamental. À la façon de *Gisements*, le sujet projette sur la matière, sortie de son contexte géographique, et même simplement physique, les enjeux de sa prise de parole, dans un jeu de miroir où le projection des tensions de l'homme est transformée par le relais qui permet son expression.

Semblable à *Gisements* est aussi cet appel à un mouvement constant, « dénudés sur les routes du Sud », il faut « porter plus loin » les désirs de l'homme, dans un double mouvement, physique et poétique, qui seul permet de ne pas s'enfermer dans l'édification d'un labyrinthe verbal, afin de devenir un « univers de sonorités conquérantes »²⁸⁸ qui, s'il est incapable de faire sens, est à même de motiver la continuation du cheminement existentiel en renvoyant le sujet à la gratuité de son être ici, qui est l'aliment de son désir d'être davantage. Il faut ainsi porter « plus loin » les « gîtes d'énigmes », et les « quêtes d'aurore dans la nuit », formule qui évoque la relation ambivalente à la lumière qui se met en place dès le premier recueil, puisque le désir est celui d'une « aurore », et non d'une pleine lumière, celui d'un moment de passage, non d'une plénitude, que ce soit celle du jour ou celle de la nuit.

La fin du poème évoque aussi la manière de *Gisements*, la représentation d'une existence comme une tension entre des pôles, « bonheur » et « détresse », « clarté » et « pléistocène grouillant et obscur », qui génère un « espace » où « habiter ». C'est rappeler ainsi que les deux premiers recueils, testant les possibilités du dire, avaient centré leur approche sur un ancrage référentiel lié à des éléments basiques de la matière, roche, lumière, air, permettant un discours sur l'homme. L'existence, cheminement continu, alternant entre avancées et « gîtes », était alors avant tout motivée par un rapport presque fusionnel à la matière, pour échapper aux « absolus » inhabitables.

Dans *Derrière le dos de Dieu*, plusieurs poèmes renvoient aussi au deuxième « moment » de la poétique, celui de *Sol absolu* et de *Égée* suivi de *Judée*, en particulier certains poèmes comme « Post-scriptum à *Égée* », « Pour fêter un

²⁸⁸ *Gisements*, op. cit., p. 57.

souvenir », ou « Sahra »²⁸⁹, même si on observe des différences notables, en particulier dans le format et une présence plus forte du sujet. C'est un autre poème que nous préférons lire, même s'il semble à priori assez éloigné du deuxième "moment" :

La lumière la brise la pensée
font onduler les herbes folles
d'une étendue de prés –
continuité rêveuse ici et là
qui semble heurter je ne sais quoi –
légèreté des sons, un souffle me traverse
et je pense à la « rouah » sémitique –
se rassemble au-dedans – de quoi –
amplifie son mouvement,
resserre ses ondes, sa puissance,
et frappe de ses vagues
la paroi invisible –

la lumière la brise la pensée
du temps font onduler chacune dans sa langue
les herbes très hautes d'un pré –
la houle emporte la pensée
le continu se heurte au fini par endroits
légèreté du souffle de ma vie
– *nèfès* ou *rouah* –
se rassemble, s'étend et fuse
dans quoi sans dons ni toit –²⁹⁰

Ce poème peut sembler assez éloigné de *Sol absolu*, un peu moins d'*Égée* suivi de *Judée*, mais il permet d'évoquer quelques aspects importants de la poétique de ce deuxième "moment" en lien avec la représentation particulière de l'existence qui s'y construisait.

Dans ce poème, ce qui nous semble évoquer la poétique du deuxième "moment", c'est d'abord la mise sur le même plan de flux physiques extérieurs et intérieurs au sujet, « la lumière la brise la pensée », qui réactive le rôle du milieu dans la relation existentielle, comme instance par lequel la parole devient possible, de même que la relation aux altérités. C'est aussi l'idée d'un « sol » qui est « absolu », même si la distance établie avec le lieu relativise ces notions, le « sol », ici, est d'abord le fait d'être là, qui n'est « absolu » que parce qu'il met en relation le sujet avec des forces immanentes qui définissent le seul horizon d'« absolu » du sujet : « continuité rêveuse ici et là ».

Le rôle réaffirmé du lieu, même s'il est vague, a la même fonction de permettre une mise en relation du sujet et d'instances d'altérité, comme la culture juive : « je pense à la "rouah" sémitique ». La *rouah*, c'est le « souffle »,

²⁸⁹ Respectivement pages 69, 76 et 78, dans *Derrière le dos de Dieu*, *op. cit.*

²⁹⁰ *Derrière le dos de Dieu*, *op. cit.*, p. 58.

celui du dieu de la Genèse²⁹¹, “âme du monde” en devenir. Comme dans *Sol absolu* et dans *Égée* suivi de *Judée*, la notion venue d'une autre culture devient support à la méditation existentielle, et comme dans ces deux œuvres, elle est utilisée davantage pour être discutée que comme pièce rapportée tel quel. En effet, la *rouah* sémitique est attribut du dieu créateur, intelligent et transcendant, or, dans le poème, ce « souffle » qui « traverse » le sujet, se « rassemble au-dedans », comme intériorisé, mais on ne sait à l'intérieur « de quoi ». Force indirigée, qui suggère un acte transcendant mais s'exprime par « la lumière la brise la pensée », et qui se retrouve inefficace : « frappe de ses vagues la paroi invisible », sans être capable de les briser et de libérer pleinement son énergie, peut-être sa vérité.

La fin du poème permet de lire un contraste intéressant avec *Sol absolu* et *Égée* suivi de *Judée*. Le « continu se heurte au fini par endroits » peut ainsi se lire comme un rappel du rôle du lieu dans les deux œuvres, comme manifestation localisée, physique et culturelle d'un « absolu » immanent. Si la fin du poème de *Derrière le dos de Dieu* semble détacher ce « continu » de tout moment existentiel définissable, « se rassemble, s'étend et fuse / dans quoi sans fond ni toit », c'est peut-être parce qu'il n'y a pas de référence précise à un lieu, à un moment, hormis la contemplation d'un « pré ». Là où dans *Sol absolu* des assomptions étaient possibles grâce à l'altérité d'un lieu qui ouvrait à d'autres altérités, le côté aérien de ce poème, lié davantage à la « brise », le « souffle », la « houle » qu'à un « sol », renvoie le sujet à l'incertitude, quant à toute vérité et à lui-même : « légèreté du souffle de ma vie ».

Quoi qu'il en soit, on est, dans un registre et un format certes différent, dans une configuration existentielle comparable : le sujet face à un milieu, qui lui suggère une relation possible avec une altérité, ici culturelle, qui enfin le ramène à sa propre condition.

Un autre poème de *Derrière le dos de Dieu* nous semble rappeler le glissement qui s'opère dans la poétique entre le deuxième et le troisième “moment”, par exemple dans *Patmos*.

Là-bas, là-haut
la mer, les anges de Jean
tous feux éteints, enlacés
voluptueusement
les rafales du vent du nord
couchées en épures rapides
nappes de frissons

l'entêtement blanc
le village –²⁹²

Ce poème, qui s'appuie à nouveau sur le référent grec si important dans l'œuvre, la « mer » et les cultures qui s'y inscrivent, ici une nouvelle référence à

²⁹¹ Genèse, I, 2. La Bible de Jérusalem traduit par « un vent de Dieu ». Le terme hébreu רוּחַ, « rouakh » peut signifier « vent » comme « souffle ». Le « nèfes » de la fin du poème, נֶפֶשׁ, « nefesh », renvoie à la notion d'âme individuelle, incarnée.

²⁹² *Derrière le dos de Dieu*, op. cit., p. 18.

l'auteur de l'Apocalypse, dresse un tableau où se réconcilient ces deux "milieux" qui étaient mis en tension, par exemple dans *Égée* suivi de *Judée*, où le retour à une contemplation de la mer dégagée des références culturelles étaient régulièrement une solution face aux apories des représentations de l'existence portées par ces cultures. Dans ce poème, les éléments physiques et culturels s'assimilent, ils sont « enlacés / voluptueusement » comme un couple complice. Le tableau est complété par le « vent », qui lie les deux référents de ses « épures », comme un charpentier préparant une structure.

Les deux derniers vers sont dès lors comme en opposition, ces vastes éléments en mouvement, la « mer », l'imaginaire religieux, le « vent », butent contre l'« entêtement » du « village », restreint, enraciné, solide. Assimiler l'environnement physique et culturel revient à peu près au statut du milieu dans *Corps corrosifs*, où le rapport à la figure d'altérité permettait, au contraire de *Sol absolu*, d'inviter le milieu comme illustration lyrique de la relation. L'absence, dans ce poème, de toute référence au sujet, efface cet aspect, ou le tient à distance : c'est le "nous" implicite de la communauté humaine, du « village », qui importe, comme dans *La Maison près de la mer*, davantage que les figures relatives de l'altérité.

En somme, dans *Derrière le dos de Dieu*, comme dans l'ensemble de l'œuvre, les représentations se succèdent et se complètent. Toutes sont profondément référentielles, comme on l'a vu tout au long de l'œuvre : la parole métaphysique ne fait qu'un avec la parole descriptive, qu'elle décrive des corps, des paysages, des plantes, des oiseaux, des îles. Ce double niveau permanent de sens est dû à une des intuitions fortes de l'œuvre : il n'est pas de vérité séparée de la matière, il n'est pas de savoir étranger à l'expérience.

Au fil de l'œuvre, en fonction des "moments" que nous avons tenté de décrire, en fonction, surtout, de l'intention propre à chaque poème, nous avons pu voir les "pôles" existentiels tantôt privilégiés, tantôt placés en retrait. Que ce soit la relation du sujet à sa parole qui permet de toucher la relation à l'altérité et au milieu, comme au début de l'œuvre, que ce soit la relation du sujet au milieu, physique et culturel, qui lui permet d'accéder aux altérités, que ce soit, enfin, la relation du sujet à l'altérité qui permet de représenter le monde, toutes ces différentes configurations n'ont qu'un but : constituer une suite d'expériences, et donc faire de l'œuvre une image de l'existence, voire une existence en soi, c'est-à-dire une succession de moments qui interrogent la capacité d'un sujet à se construire en relation avec son monde et ceux qui le peuplent. Que les altérités soient culturelles, religions, littératures, physiques, lieux, plantes, animaux, personnelles, amis, aimée, c'est la relation, son évolution dans le temps, qui définit l'existence dans l'œuvre de Lorand Gaspar, non en tant que notion, mais en tant qu'agir.

Ainsi, l'œuvre poétique de Lorand Gaspar est une poésie de l'existence, parce qu'elle est sans cesse ancrée dans l'expérience concrète du temps, et des relations que cette finitude implique et pousse à réaliser.

Le dernier recueil, à ce titre, prend une nouvelle dimension. Paru dans le grand âge du poète, il prend acte de ces expériences toujours renouvelées, et, les rapportant à une parole plus personnelle, tente de leur donner sens :

Avoir conscience de ma vie finie.
De l'infinité infinie immanente des mondes.
De la relativité de toute connaissance.
Le plaisir et le déplaisir parfois de regarder,
d'entendre de sentir de penser
les choses, humaines et non humaines,
l'obscurité et la lumière.

Trouver des mots pour essayer de dire.
Écrire ce quelque chose qu'on appelle un poème,
sachant qu'on ne sait pas
ce que c'est —²⁹³

Ce poème ressemble à une suite de notes, pour mémoire, sur ce dont il faut « avoir conscience ». La finitude, l'infinité non transcendante de l'univers, le manque fondamentale de toute certitude. Attitude qui n'est pas seulement intellectuelle, il faut percevoir, « regarder », « entendre », inviter dans la chair, « sentir », et « penser ». Au-delà de ce qui satisfait le sujet, « le plaisir et le déplaisir », il importe d'être présent, de toutes ces manières, à toutes les « choses », d'être constamment sur le mode de la relation, et répondre à l'impératif du « dire ». Répondre à cet appel, c'est, toujours, oser cet acte d'inconnu, ce nouveau visage de l'altérité où toutes les altérités se retrouvent, « ce qu'on appelle un poème ».

Ainsi, du premier recueil au dernier publié, tout est affaire de relation, parce que le verbe est un faire, parce que le poème est acte de vie, et comme elle incertain et jamais définitif, parce que la parole ne peut être celle que d'une existence, évolutive toujours. Après avoir observé certaines configurations de la représentation de cette existence dans l'œuvre, en lien avec l'ancrage de la parole dans des expériences concrètes, il est temps d'observer d'autres modalités de la relation, afin d'aborder une anthropologie éthique bâtie par l'œuvre.

²⁹³ *Derrière le dos de Dieu, op. cit.*, p. 55.

DEUXIÈME PARTIE

Poétique de la relation.

Dans la première partie de cette thèse, il a beaucoup été question de “relation”. Dans la représentation de l'existence, en effet, que l'accent soit mis sur les axes “sujet-milieu”, “sujet-altérité”, ou “sujet-sujet”, les “axes” en question sont toujours des “relations”, c'est-à-dire des rapports qui existent entre les pôles à un moment donné. C'est la relation privilégiée à ce moment qui définit, pour chaque œuvre, ou pour chaque moment d'une œuvre, la représentation de l'existence, en ce qu'elle suppose une approche particulière. En outre, l'existence, en tant que succession d'expériences, est nécessairement relation, dans la mesure où nulle identité n'est donnée, mais se construit en permanence en fonction de sa perception du temps et de ses interactions avec d'autres identités, qu'elles soient personnelles, culturelles ou naturelles.

Nous avons ainsi vu que la relation fait partie intégrante de la poétique, par ce qu'elle motive dans son propos, mais aussi comme acte, comme “faire”. En effet, nous avons pu observer que l'importance du référent dans la poétique de Lorand Gaspar souligne toujours une relation directe entre les “choses” et les mots, avant de permettre des lectures à niveaux multiples. En outre, nous avons aussi abordé des exemples de la pratique intertextuelle, dimension fondamentale de la poétique. Il faut donc approfondir cet aspect de la poétique, comme fondée sur des relations, notamment parce qu'il conditionne la représentation de l'homme en lui donnant une méthode, et une éthique spécifique, qui rejoint une “anthropologie” que l'œuvre de Lorand Gaspar élaborerait.

Ainsi, il s'agit, non plus seulement de montrer que la poétique traite de la relation, comme nous l'avons vu en première partie, mais bien d'observer la poétique comme une forme de relation, c'est-à-dire comme une mise en rapport de la poésie avec des formes d'expression qui ne lui sont pas propres selon une définition stricte du genre ou du registre, au sein du même acte de parole.

Nous proposons donc un nouvel itinéraire dans l'œuvre, thématique cette fois, afin de dégager quelques axes fondamentaux.

Dans un premier temps, nous lirons un choix de textes, essentiellement issus de *Sefar* et d'*Amandiers*, où la parole intègre des moyens d'expression qui lui sont étrangers, c'est-à-dire non verbaux, la musique et surtout les arts visuels.

Nous nous intéresserons ensuite à la façon dont la parole poétique intègre d'autres paroles qui ne le sont à priori pas. Ce seront dans un premier temps les textes scientifiques, avec l'étude d'un intertexte de *Sol absolu* et des sources médicales d'*Égée*. Dans un autre chapitre, nous traiterons des interactions entre parole poétique et histoire dans les *Carnets de Jérusalem*, et

pratique pluridisciplinaire dans les récits de voyage, en particulier avec « Ahaggar ».

Enfin, nous reviendrons sur des cas particuliers d'intertextualité avec, d'abord, la figure de Georges Séféris, puis la pratique de traducteur de Lorand Gaspar.

Chapitre I. La poésie et les autres langages.

À l'occasion de la lecture de *Sol absolu*, nous avons pu observer l'importance des jeux typographiques en terme de rythme, de mise en place d'une analogie entre écrit et lieu d'expérience, et noter l'apparition, avec la fameuse page où le mot « désert » se trouve écrit en différentes langues n'utilisant pas l'alphabet latin, de signes qui, à moins d'être spécialiste des langues orientales, n'ont pas pour fonction de faire sens²⁹⁴. Nous avons en outre pu remarquer la valeur esthétique, le plaisir sonore des noms orientaux.

En lisant *Patmos* et *La Maison près de la mer I*, nous avons aussi pu observer la force du lien qui s'établit entre la poésie et l'œuvre picturale, qu'elle soit liminaire ou dans le cours du texte, voire ne fasse qu'un avec lui, comme dans l'édition Bouchard de *La Maison près de la mer*. À propos de cette édition, nous signalions aussi la structure du coffret qui renferme les feuillets que se partagent les strophes du poème et les lavis de T'ang, qui s'ouvre comme un huis à deux battants et, couvert de soie rouge sombre, fait participer l'objet-livre à une esthétique qui englobe la poétique, dans un rapport à la fois métaphorique (la poésie est une « demeure », un lieu d'existence), et physique (il faut ouvrir pour accéder à la « maison »), qui n'est d'ailleurs pas dénué de sensualité, tout en renvoyant aux matières privilégiées par l'art pictural chinois, le papier à grain épais, la soie.

Par ailleurs, dans les œuvres que nous avons lues jusqu'à présent, les allusions à la musique ne manquent pas, dans *Sol absolu* dès la dédicace²⁹⁵, par exemple, ou dans les passages renvoyant aux chants liturgiques grecs-orthodoxes, au chant des oiseaux, et dans de nombreuses images. La musique n'est d'ailleurs pas nécessairement évoquée en tant qu'art, les nombreuses occurrences du « vent », du « souffle », renvoyant aussi à une sensation auditive, souvent associée à des effets visuels, à la lumière²⁹⁶.

Dans la mesure où les effets visuels et sonores dans la poésie (typographie, lavis), et les allusions plus ou moins explicites à la peinture et à la musique (comme l'évocation, par exemple, des peintres chinois dans *Patmos*), participent toujours d'un même acte poétique, nous avons décidé de ne pas séparer musique et arts visuels. Ainsi, la première œuvre que nous proposons de lire pour approfondir la question de la relation, dans la poétique, entre la parole et d'autres formes d'expression, *Sefar*, renvoie tantôt à des arts picturaux, tantôt à la musique.

²⁹⁴ Dans *Sol absolu*, *op. cit.*, p. 34. D'après la note (*ibid.*, p. 121), le mot « désert » est écrit en suméro-akkadien, hébreu, ougaritique, égyptien hiéroglyphique et arabe (qui donne plus précisément « al-sahara », soit « le désert »). On remarque par ailleurs dans l'édition originale une inversion du sens de lecture de l'hébreu, corrigée dans la version de 1982.

²⁹⁵ « Au chant nu des montagnes de Judée qui se fit entendre à ma soif sur les pistes d'Arabie Pétrée, déserte et heureuse. » (*Sol absolu*, *op. cit.*, p. 7.)

²⁹⁶ Nous abordons relativement peu la relation à la musique, sur ce point, nous renvoyons à la belle étude de Marie-Antoinette Laffont-Bissay, dans : *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie*, *op. cit.*, p. 171-260.

1) Stratégies d'expression alternative dans *Sefar*.

Publiée en 1983 chez Fata Morgana, la première version de *Sefar* est une œuvre remarquable pour traiter de la question des autres possibilités d'expression que celles offertes par la parole, qui s'inscrivent dans cette parole et lui permettent de continuer quand elle fait défaut, ou ouvrent d'autres champs de signification. En effet, tout, dans *Sefar*, est "relatif" : tout est "relié", et tout est "fini", hors le mouvement qui va d'une forme d'expression à une autre, d'une altérité à une autre, et qui caractérise, comme on l'a vu, une existence.

Sans prétendre à une quelconque totalité ou à un propos qui fasse système, et risquerait de ce fait de restreindre la poétique à une idée, il y a bien, dans *Sefar*, une tentative d'expérience poétique "pleine", c'est-à-dire qui élargit la poésie à des supports qui ne sont pas verbaux : l'objet-livre, la présence de deux eaux-fortes d'Árpád Szénes, les références géographiques et culturelles, la présence d'un objet visuel dans le corps du texte.

a. La matière liminaire ou la poétique d'avant le texte.

Moins spectaculaire que celui de l'édition Bouchard de *La Maison près de la mer I*, l'objet-livre de *Sefar* chez Fata Morgana mérite néanmoins qu'on s'y arrête. Grand cahier, haut d'une trentaine de centimètres, large d'environ vingt-cinq, épais d'un seulement, à la couverture blanche, et qui contient trois cahiers constitués de feuillets repliés, non reliés, d'un papier au grain sensible. La matérialité du livre n'est pas, nous semble-t-il, seulement un plaisir de bibliophile. En choisissant des matériaux d'une qualité qui ne peut échapper au lecteur, on souligne la participation des mots à venir à la réalité physique. De plus, en rendant la lecture moins machinale que celle d'un livre de grand tirage, du fait de l'absence de reliure et de l'épaisseur du papier, on associe aussi le lecteur, dans les mouvements de son corps, au mouvement du poème.

On pourrait penser que cette interprétation de l'objet-livre comme ayant une signification est une surinterprétation, à l'exception notable de l'édition Bouchard de *La Maison près de la mer*, qui témoigne d'une intention manifeste, et est un livre d'artiste à proprement parler. La chronologie de l'œuvre de Lorand Gaspar semble au contraire indiquer une coïncidence entre des œuvres relativement proches et un intérêt certain pour les objets-livres de qualité.

Ainsi, en 1978 paraît *Corps corrosifs* chez Fata Morgana, qui se présente sous la forme d'un fin cahier, haut et étroit, comme pour souligner le flux lyrique du poème. En 1980, une version d'*Amandiers* est publiée chez Hofer, sous coffret, avec huit estampilles d'Étienne Hajdu. Un an plus tard paraît *Genèse* chez Thierry Bouchard, sous couverture de soie, avec trois eaux-fortes de Zao Wou-Ki. En 1983 est publiée l'édition de *Sefar* qui nous intéresse présentement. Deux ans plus tard, la première publication des *Journaux de voyages* chez le Calligraphe est accompagnée d'encre de Zao Wou-Ki. Autour de l'année 1990, outre l'édition Bouchard de *La Maison près de la mer*, se situe la publication de deux ouvrages chez Pierre-Alain Pingoud, petits cahiers de

couleur au papier d'un grain doux et épais, accompagnés de lavis de T'ang, *Patmos* en 1989, *La Maison près de la mer* en 1992. En 1991 paraissaient aussi les *Carnets de Patmos* au Temps qu'il fait, grand cahier, au papier glacé du fait de la présence de plusieurs photographies de l'auteur. Enfin, en 1996 est publié le dernier ouvrage qui se rattache à cette série d'objets-livres remarquables, *Amandiers*, chez Pierre-Alain Pingoud, avec des lavis de T'ang.

Toutes ces éditions ont des caractéristiques suffisamment marquées, dans le format, la qualité des matériaux, la présence d'œuvres visuelles, pour que l'on exclue l'idée d'un hasard éditorial. En outre, le poète jouissant d'une reconnaissance certaine ne serait-ce que depuis la parution de *Sol absolu*, le fait de publier chez des éditeurs qui privilégient la qualité de l'objet-livre à l'importance du tirage relève sans aucun doute d'un choix²⁹⁷.

Pour ne parler que des œuvres dont les textes relèvent sans ambiguïté du genre poétique, il nous semble significatif que l'intérêt pour la matérialité du livre se manifeste autour de poèmes liés au troisième "moment" de l'œuvre de Lorand Gaspar, c'est-à-dire à des œuvres plus intimistes. En considérant que *Corps corrosifs* fait figure d'exception, en ce que l'objet-livre semble épouser la fluidité lyrique du texte et en renforcer la sensualité, tous les autres poèmes de ce groupe sont d'une façon ou d'une autre liés à une réévaluation des pouvoirs de la parole, que ce soit par le recentrement opéré dans *Patmos*, dans le dépouillement de *La Maison près de la mer*, ou dans la simplicité d'apparence presque naïve d'*Amandiers*. En ce sens, la promotion de la matérialité du livre, la mise en relation presque constante du texte et de l'image, participent d'une diversification des moyens d'expression mobilisés par la poésie. Ce que la parole poétique ne peut, ou ne veut pas dire, est en partie pris en charge par les matériaux, la manipulation du livre, et l'esthétique des œuvres visuelles. Ainsi, la matière a un rôle liminaire : la sensation précède la parole. Non seulement elle la précède, mais elle l'accompagne tout au long de la lecture. Ce que le texte ne dit pas, le mouvement de la lecture, le toucher du papier, la présence des œuvres visuelles le suggère : une continuité dans l'expérience poétique, qui devient une expérience qui est à la fois esthétique et physique, ce qui dispense sans doute la parole de toute tentative d'exhaustivité illusoire, tout en palliant par un retour aux sens au manque du sens.

Pour revenir à *Sefar*, avant d'aborder le texte, il faut rappeler brièvement le rôle de l'œuvre picturale qui se trouve avant les mots. En effet, à la manière des œuvres publiées chez Pierre-Alain Pingoud avec des lavis de T'ang, une eau-forte d'Árpád Szénes²⁹⁸ précède le commencement de la parole. Tout

²⁹⁷ Sur la question des livres d'artistes, nous renvoyons volontiers à l'article de Roger Little, « Matière sur matière, monde sur monde : réflexions sur quelques livres d'artistes », qui éclaire certaines des préoccupations de cette présente séquence. Dans : *Lorand Gaspar et la matière-monde, actes du colloque international de Tunis* (Marie-Antoinette Bissay, Anis Nouairi, Patrick Née), *op. cit.*, p. 265-272.

²⁹⁸ Comme T'ang, Hajdu et Zao Wou-Ki, Szénes est un ami du poète. En outre, comme les autres artistes cités, on le compte souvent comme faisant partie de la Nouvelle École de Paris. Choix esthétiques et amitiés se rencontrent donc dans la collaboration entre Lorand Gaspar et les artistes. L'origine hongroise d'Árpád Szénes (né à Budapest en 1897), rappelle aussi que si Lorand Gaspar est passé à la langue française, il n'a cessé de collaborer avec des artistes et des écrivains de la diaspora hongroise, ou restés en Hongrie, comme éditeur, traducteur, et promoteur, dans sa poésie et textes en prose, de leur œuvre. Sur Árpád Szénes, dont les eaux-fortes de *Sefar* apparaissent comme appartenant à la dernière phase d'une œuvre dense et diverse, l'artiste étant décédé deux ans après la parution de

comme les œuvres de T'ang, la gravure de Szénes défie la description, nous en rappelons donc seulement quelques aspects : l'eau-forte est non-figurative, ce sont quelques mouvements de brosse qui laissent une trace d'encre noire, inégale, où des vides se font jour, laissant largement apparaître le fond. Ce fond est gris clair, et l'on distingue la trame de la plaque de pressage, ce qui est sans doute voulu, l'eau-forte permettant un fond lisse.

L'esthétique de Szénes, pour singulière qu'elle soit, partage certains points communs avec le travail de T'ang, mais aussi avec celui de Zao Wou-Ki²⁹⁹ : l'absence de figuration, la place laissée au vide, la fluidité du mouvement, la discrétion des couleurs lorsqu'elles sont présentes. L'absence de figuration n'est pas abstraction : c'est une forme d'expressionnisme, plus ou moins lyrique selon les artistes, qui privilégie à la figure le mouvement, dans sa valeur formelle mais aussi dans sa valeur signifiante, énergie immanente, force de vie surprise dans son dynamisme.

Outre la valeur esthétique, on retrouve la fonction poétique de l'œuvre visuelle que nous avons déjà évoquée à propos des lavis de T'ang : opérer une transition, préparer la lecture, amorcer, aussi, une parole qui ne prétend à guère plus que surprendre un moment d'un mouvement permanent³⁰⁰.

Après l'eau-forte, et un vide laissé sur la page, le poème commence, ou, dans la mesure où l'esthétique de Szénes rencontre la poétique de Lorand Gaspar, reprend.

b. Lumière et nudité, autres façons de dire.

La première strophe s'applique à poursuivre un effet visuel, et on pourrait la lire comme un commentaire de l'œuvre d'Árpád Szénes :

sans cette dureté rocheuse
mais le tressaillement qui est langue
mais la braise du buisson dans la soie
mais la candeur d'une pulsation
et sans la goutte de ténèbres
qu'elle fait trembler dans l'étendue
la lumière³⁰¹

La strophe s'articule en forme de liste, encadrant de la privation de deux éléments, trois caractéristiques, qui sont des réponses à l'absence,

l'oeuvre, nous renvoyons au bel ouvrage de Chiara Calzetta Jaeger : *Árpád Szénes – Catalogue raisonné des dessins et des peintures*. Milan : Skira, 2005, 2 volumes, 1513 pages.

²⁹⁹ Les couleurs sont parfois plus prononcées dans le travail de Zao Wou-Ki. Nous omettons Étienne Hajdu, dont l'art de prédilection est la sculpture. Les estampilles présentes dans la version de 1980 d'*Amandiers* sont aussi d'un rendu très différent des œuvres picturales de T'ang, Szénes ou Zao Wou-Ki, pour des raisons techniques.

³⁰⁰ À ce titre, la fonction liminaire de la matérialité du livre, tout comme de l'œuvre d'art, peuvent évoquer la notion de « paratexte » élaborée par Gérard Genette, qui serait étendue, non seulement aux objets verbaux entourant ou structurant le texte en tant que tel, mais à l'objet-livre, ce que sa définition peut autoriser. Voir : Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 10-11.

³⁰¹Lorand Gaspar, *Sefar*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1983, n. p. Nous numérotions à partir de la page de titre. Selon ce système, le volume compte 13 pages, et la strophe citée se trouve page 5.

« mais ». Ménageant son effet, la strophe ne découvre qu'à la fin ce qui est qualifié : la « lumière ». Cette « lumière » est d'emblée dépouillée de tout caractère agressif, dominateur : « sans cette dureté rocheuse ». Au contraire, elle est d'abord fluide, « tressaillement », sensuelle, « braise du buisson dans la soie » et rythme pur, « candeur d'une pulsation ». La « lumière » est comme intériorisée, son mouvement est « langue », et c'est peut-être cette « langue » qui permet de motiver la verbalisation, la parole du poème, qui débute ainsi par un rapport d'identité entre une manifestation visuelle, physique, et une parole qui ne dit pas de sens, mais chemine dans un sens qui échappe à la définition, pour n'être que moment d'existence. La « candeur » de la « pulsation » renvoie aussi au pouls, au corps vivant, tout en indiquant une innocence qui place la « pulsation » au-delà de tout devenir moral : « pulsation » du corps, de la « lumière », mais aussi de la vie du monde³⁰², qui n'est que présence, transitoire, sans but. Le rapport que l'on a pu observer dans d'autres poèmes, entre une lumière écrasante au milieu de laquelle l'existant ne peut que frayer un mince chemin d'ombre, est inversé : la « lumière » ne fait pas « trembler dans l'étendue » une « goutte de ténèbre ». Il n'y a pas de « tout », ni même d'environnement : la lumière est une « braise », une faible lueur, une faible chaleur, un « buisson » en consommation dans la « soie », matière à la fois solide et fluide, qui est peut-être, dans ce poème, la seule image d'un « dehors », d'un ancrage précis de la parole dans la matière.

En ce sens, on peut rattacher la représentation de la lumière à l'eau-forte de Szénes, lumière inversée par rapport à la représentation la plus fréquente dans l'œuvre de Lorand Gaspar, on peut voir dans les traces d'encre cette « lumière » devenue matérielle, tout à la fois expression sans paroles, « langue », et simple mouvement de vie, au milieu d'une « soie » dont l'épaisseur ne fait pas écran au vide, comme le fond de l'eau-forte.

Plaçant le début du poème dans la continuation des impressions visuelles, des sensations du toucher procurées par l'objet-livre, la parole poétique semble s'appuyer sur un référent purement sensoriel, et ancré dans une esthétique de non-figuration lyrique. Dès lors se pose la question du titre, ce « Sefar » qui semble ne renvoyer à rien. Or il se trouve que « Sefar » évoque au contraire des référents multiples.

Le mot « sefar », ramené à sa racine consonantique, peut ainsi renvoyer à l'hébreu et à l'arabe. En hébreu, la racine « s-p-r »³⁰³ est par exemple à l'origine des mots « livre », « conte, histoire », et « décompte »³⁰⁴. Dans la Kabbale, une « émanation » de l'infini, *En Sof*, est une « séphira ». Certaines traditions kabbalistiques lient la création du monde à la brisure des émanations, représentées comme des vases célestes, du fait d'une surabondance de lumière divine ou de l'action du mal. Les tessons, « klipot », constituent le monde, mais manifestent aussi l'action du mal, l'envers des « séphirots ». L'action de l'homme de bien doit être de contribuer à retourner ces tessons pour que, libérée, la lumière puisse retrouver son intégrité

³⁰² En anticipant sur l'image du « soufflet de forge » empruntée à Lao-tseu dans *Patmos, op. cit.*, p. 15.

³⁰³ Soit « שפּר »³⁰³, en hébreu cursif, le « p » central se prononçant aussi « f ».

³⁰⁴ Respectivement : « séfère » (au pluriel « séfarim »), « sipoure » et « s'fira ».

originelle, et ainsi amener le monde vers le salut³⁰⁵. En arabe, la même racine renvoie au “jaune”, *a-sfar*, ainsi qu'au deuxième mois du calendrier hégirien, *Safar*, considéré comme potentiellement néfaste, enfin, *safar*, dans une graphie différente, signifie aussi “voyage”³⁰⁶. Construire une lecture du poème sur ces notions n'est pas impossible, surtout en considérant la grande culture de l'auteur, tant en langues orientales qu'en sciences religieuses. Néanmoins, il faut de toute évidence prendre d'abord en compte le référent le plus évident, celui du site de Sefar³⁰⁷, dans le Tassili-n-Ajjer, même s'il n'est pas inutile d'avoir à l'esprit ces notions, en particulier le lien possible entre le “voyage” et le nom du lieu du voyage, et celui d'une “émanation” de l'absolu, en hébreu, avec ce même lieu – l'évocation des Bovidiens de Sefar pouvant renvoyer à une forme d'Éden.

Comme le précise une note en fin d'ouvrage, le Sefar est un massif du Tassili-n-Ajjer, au nord-est du Hoggar³⁰⁸, dans le grand Sud algérien, et « un des hauts lieux au Sahara central de la civilisation dite bovidienne. Ces chasseurs-éleveurs-pasteurs sont les auteurs des admirables peintures rupestres du Tassili. »³⁰⁹ Le site de Sefar renferme une “forêt de pierre”, où de nombreuses gravures et peintures ont été retrouvées, notamment dans des abris sous roche qui les ont relativement préservées des déprédations du temps, et qui ont été abondamment étudiées par Henri Lhote. Ces œuvres témoignent de la succession de différents peuplements préhistoriques, dont la formation puis le déclin de la civilisation pastorale dite bovidienne³¹⁰, à une époque où le Sahara était une région humide. Le Tassili-n-Ajjer est aujourd'hui

³⁰⁵ Il y a dix « émanations » (traduction littérale de « séphira », au pluriel, « séphirot ») qui caractérisent l'infini (« en sof » signifie « sans fin »), c'est-à-dire l'essence transcendante du dieu : « couronne », « sagesse », « compréhension », « miséricorde », « force », « beauté », « victoire », « gloire », « fondation » et « royaume ». Ces dix « émanations » sont souvent représentées sous la forme d'un arbre de vie, et sont toutes liées à un réseau symbolique complexe, renvoyant à des éléments du monde physique, à des anges, des couleurs, des allégories, des qualités et des vices du corps et de l'esprit, une planète, un nom du dieu, etc. Voir par exemple : Charles Mopsik, *Les Grands textes de la cabale – Les rites qui font Dieu*. Éditions Verdier, collection « Les Dix Paroles », 1993, 617 pages.

³⁰⁶ Le jaune (أصفر) et le mois de Safar (صفر) sont construits sur la racine sād-fā-rā, le voyage (سفر), sur la racine sīn-fā-rā, qui est plus proche de celle du nom du site de Sefar (سيفار).

³⁰⁷ On trouve parfois “Séfar”, toutefois, nous conservons la graphie de l'auteur, qui est aussi celle de Henri Lhote.

³⁰⁸ Ou Ahaggar. Il est question du voyage au Tassili-n-Ajjer dans le récit « Promenade chez les Bovidiens », dans *Arabie heureuse*. Le même recueil contient « Ahaggar », récit du voyage dans le massif voisin du Hoggar.

³⁰⁹ *Sefar, op. cit.*, p. 11. La note est reprise dans la nouvelle version publiée chez Gallimard, mais augmentée et placée en tête du poème : « Le massif du Sefar est un des hauts lieux, au Sahara central, de la civilisation dite bovidienne. Les chasseurs-éleveurs-pasteurs qui vivaient en ces lieux – aujourd'hui déserts – entourés de paysages verdoyants et de rivières sont les auteurs des admirables peintures rupestres du Tassili. » (*Patmos et autres poèmes, op. cit.*, 2001, p. 92).

³¹⁰ La période bovidienne (située approximativement entre 4000 et 2000 ans avant notre ère) n'est en effet qu'une phase de ces peuplements, qui commencent semble-t-il dès le début du néolithique. Henri Lhote distingue plusieurs périodes, liées à l'évolution des espèces animales et des figures humaines représentées dans le Tassili-n-Ajjer et le Hoggar : étage du Bubale, commençant vers 5500 ans avant notre ère, étage des « têtes rondes », étage bovidien, étage caballin, étage camelin, ce dernier apparaissant autour du début de notre ère. Pour une présentation synthétique de ces évolutions : Henri Lhote, *Le Hoggar, espace et temps*. Armand Colin, 1984, 240 pages. Voir en particulier les pages 83 à 101, qui détaillent ces différentes phases.

le territoire des Touaregs³¹¹, et présente l'aspect de montagnes désertiques, avec une végétation essentiellement résiduelle. Quant aux peintures, elles représentent surtout des animaux, sauvages ou domestiques, et des scènes de chasse, de guerre, de vie au campement, et parfois des figures symboliques, dans une grande diversité de styles, qui peut imparfaitement être résumée par une relative simplicité, des silhouettes allongées, des lignes fluides. L'exécution est principalement faite avec des ocres. La qualité du détail varie, tout comme le format, certaines figures pouvant faire plus de six mètres, quand d'autres font quelques centimètres³¹².

Au début du poème, et dans la strophe que nous avons lue, ce référent géographique et culturel semble traité avec beaucoup de distance³¹³. On pourrait pourtant reconnaître dans la « lumière » les lignes et les couleurs des peintures rupestres, qui modulent ainsi leur propre lumière, différente de celle qui écrase les montagnes hors des grottes, « dureté rocheuse », et qui trouble la silhouette des objets ou des êtres dans les vagues de chaleur, « la goutte de ténèbres / qu'elle fait trembler dans l'étendue ». À ce titre, le réseau référentiel est remarquable : de l'art d'Árpád Szénes à celui des pasteurs de la préhistoire et à la parole du poème, un seul mouvement s'opère, le sens est bien un *sen*, un cheminement plus qu'un prédicat. La poétique se définit alors par un concours d'expressions diverses, visuelles, verbales, culturelles.

La deuxième strophe peut elle-aussi se lire sur plusieurs plans :

Le dénudement, oui, et la solitude du feu
le dénudement qui démêle et la joie du regard
pris dans le fouet où l'espace se déploie –
dans l'épaisseur ruinée les ombres touchent
au travail limpide d'un fond impensé.³¹⁴

Le « dénudement » renvoie ainsi à plusieurs lectures possibles : celui du style de Szénes, celui des peintures rupestres, celui de la parole poétique livrée à la « solitude du feu », nouvelle épreuve du langage, celui, enfin, du voyageur qui campe dans le Tassili-n-Ajjer, comme le poète l'a fait et le raconte dans

³¹¹ Qui seraient apparentés aux Libyens antiques (les Garamantes), et non aux Bovidiens. Il semble que la civilisation bovidienne est en revanche à l'origine des Peuls, pasteurs originellement nomades et communauté importante de la carte ethnologique de la région sahélo-saharienne. Quant aux Touaregs, après avoir longtemps vécu d'un mélange de pastoralisme et de rezzous, ils ont dû renoncer à ces dernières avec l'arrivée des Français, pour se consacrer à « l'élevage des chameaux, des chèvres, des moutons et des ânes ». Les évolutions de la situation régionale depuis l'indépendance de l'Algérie, jusqu'aux plus récents développements, invitent naturellement à rester prudent dans la description du mode de vie des Touaregs. Nous renvoyons à : Henri Lhote, *Les Touaregs du Hoggar*. Armand Colin, 1984, 255 pages. P. 119 pour la citation.

³¹² Pour une étude approfondie, la littérature spécialisée ne manque pas. Nous renvoyons volontiers au classique de Henri Lhote, *À la découverte des fresques du Tassili* (Arthaud, 1958), même si les hypothèses qu'il y formule ne sont plus toutes d'actualité, en particulier celle des liens avec l'Égypte, due en partie à un canular de ses collaborateurs, et celle de la « route des chars » reliant la côte libyenne à Goa, hypothèse qui a plu à Lorand Gaspar et qu'il relaie dans « Ahaggar » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 15). Pour le texte de Lhote, nous utilisons une réédition récente : Henri Lhote, *À la découverte des fresques du Tassili*. Arthaud, 2006, 287 pages.

³¹³ Distance considérablement réduite dans la version de 2001, puisque l'eau-forte d'Árpád Szénes a disparue, et la note précisant le cadre géographique et culturel est placée au début du poème.

³¹⁴ *Sefar, op. cit.*, page 5.

« Promenade chez les Bovidiens ». Plus que jamais, la poétique est une relation, elle met en relation des altérités culturelles, un sujet poétique non exprimé mais suggéré par la possible figure du voyageur, un lieu, et de ce fait est elle-même relation, parce qu'elle engage ces instances, les porte dans sa parole, et les fait cohabiter, même si c'est implicite.

Ainsi, le « dénudement qui démêle », celui du désert comme des différentes peintures évoquées, permet de motiver la parole poétique, en la rendant à la « joie du regard », à la présence. Reposant sur un réseau référentiel dense, le réactivant, la parole poétique est alors à-même de reprendre son propos existentiel, qui est indifférencié, en particulier dans les deux derniers vers, de ce qui nous semble une description du lieu et des œuvres qui y sont.

Les références sont néanmoins relativement discrètes au début du poème, et les stratégies d'expression, par des supports divers, visuels, rythmiques comme dans la première strophe, culturels, matériels aussi, avec le toucher du livre, rendent possible une parole performative qu'on dirait à priori éloignée de ses réalités, mais qui, à la lueur d'une lecture attentive, en utilise toutes les facettes. Ainsi, par un effet de distorsion, la densité du réseau référentiel semble provoquer son effacement. Non seulement un effacement, mais aussi l'invitation d'éléments apparemment sans rapport.

Étonnement tranquille d'être là. Fragiles la peau et la pensée,
toutes choses émondées dans l'entêtement d'un chemin sans éclat.
Tu écoutes ces menus mouvements – et d'où irrigués – de tant de
vue sans peur où flambe, se disperse un visage dans la trame finie
d'une ferveur égale.

Pour ton clavier Anna Magdalena.



Si l'on s'arrêtait là, si l'on creusait –
les cheveux de l'enfant effrités dans le jour
le même pas maladroit, éperdu de mouvement –³¹⁵

La quasi-saturation du réseau référentiel est d'autant plus remarquable qu'elle aboutit à un « dénudement » complet, des références comme du propos existentiel, qui est ramené au plus élémentaire : « étonnement tranquille d'être là ». Mais cette simplicité nue, parce qu'elle repose sur une condensation de différents modes d'expression – picturales, matérielle, culturelle –, n'est pas une pauvreté, encore moins une impuissance. Bien que « la peau et la pensée » soient « fragiles », étant toutes deux finies, « émondées », elles continuent « dans l'entêtement d'un chemin sans éclat ». Le référent est bien présent, malgré son effacement apparent : le « chemin », renvoie ainsi à la fois au lieu et à une image de l'existence, selon un procédé désormais familier.

³¹⁵ *Sefar, op. cit.*, page 7.

Les impressions visuelles cèdent la place à une « écoute » de « menus mouvements », dont l'origine est inconnue, « d'où irrigués ». Ces « menus mouvements » peuvent eux-aussi renvoyer aux touches picturales à la fois de l'eau-forte de Szénes et des peintures bovidiennes, tout en évoquant les manifestations du vivant, le corps et les choses, où ne s'exprime aucune volonté originelle, transcendante. La sérénité du propos existentiel est réaffirmée : l'absence de système, de vérité absolue, n'est pas un drame, les sens se combinent, l'« écoute » naît de la « vue sans peur ». Quelle que soit l'instance représentée par le « visage », sa finitude, qui « flambe », se « disperse », est une nouvelle rencontre, celle d'une « ferveur égale », qui peut être celle de tout vivant, de l'autre en soi, de l'artiste contemporain, de ces autres vivants, lointains, qui ont laissé leurs peintures témoigner de leur ardeur à vivre, malgré leur propre finitude, leur « trame finie »³¹⁶.

Par un changement de registre surprenant, la parole poétique se tourne vers la musique, et semble dédier ses méditations au « clavier » d'« Anna Magdalena », la seconde épouse de Jean-Sébastien Bach. Non seulement cette référence semble détachée du réseau référentiel mis en œuvre jusque là, mais la parole cesse pour laisser la place à un fragment de partition musicale³¹⁷.

Avant de parler de cette partition, il est peut-être possible de faire le lien entre la référence à Anna-Magdalena Bach et le réseau référentiel du début du poème, en faisant une lecture du début de la pièce à la lumière des *Büchlein* de Bach. Ainsi, malgré le succès de certaines pièces des *Büchlein*, la plupart sont de petites compositions destinées à des débutants au clavecin, de « menus mouvements », qui composent un « chemin », certes non sans charme, mais parfois « sans éclat », et qui demande, comme le progrès dans la maîtrise musicale, de « l'entêtement ». Quant au « visage » qui « flambe » et se « disperse » dans une « ferveur égale », on pourrait y voir une référence au mariage heureux des Bach, notamment unis par un égal amour de la musique. Sans expliquer l'ensemble du poème, cette lecture possible rend moins abrupte la transition d'avec le réseau référentiel initial, même si l'effet de surprise demeure.

La présence du fragment de partition au sein d'un texte poétique est une nouveauté dans l'œuvre³¹⁸, le procédé est d'ailleurs exceptionnel³¹⁹. Sa

³¹⁶ Ainsi, outre la guerre, la chasse, les activités quotidiennes et les symboles, qui témoignent déjà suffisamment de la vie très active des Bovidien, certaines peintures du Tassili-n-Ajjer montrent des scènes d'amour. Voir par exemple : Henri Lhote, *Le Hoggar, espace et temps, op. cit.*, p. 86 et 96.

³¹⁷ Que nous n'avons pu identifier, mais le contexte laisse assez clairement entendre qu'il s'agit d'un passage d'une pièce d'un des deux « *Klavierbüchlein* », carnets de musique rédigés par Bach à l'intention de son épouse, en 1722 pour le premier, 1725 pour le second. Ces deux recueils contiennent des compositions originales, essentiellement pour clavecin, mais aussi des arias et des chorals, et des pièces d'autres compositeurs de l'époque. Voir par exemple l'article « *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* », dans : Bertrand Dermoncourt (dir.), *Tout Bach*. Robert Laffont, collection « Bouquins », 2009, 901 pages, p. 317-318.

³¹⁸ On trouve bien au début de la section « L'ordre improbable » d'*Approche de la parole*, dont la première édition est de 1978, le début de la partition de la *Sonate pour violon seul en sol mineur* BWV 1001 de Bach, mais elle ne participe pas du corps du texte. Voir : Lorand Gaspar, *Approche de la parole* suivi de *Apprentissage*, *op. cit.*, page 23.

³¹⁹ *Sejar* est le seul poème où s'inscrive une partition. En revanche, le procédé est moins rare dans les récits, où prose et poésie se mêlent. Ainsi, deux extraits de partition sont présents dans les *Carnets de Jérusalem* (*op. cit.*, p. 66 et 128), tous deux de Bach, et deux autres terminent le récit de voyage

fonction est semble-t-il relativement simple. Par son aspect formel, la partition peut renvoyer aux expressions visuelles qui commencent le poème, en maintenant l'effet de continuité entre le visible et le lisible. Par le mouvement qui l'anime, suite de notes fluides sur des lignes, la partition évoque aussi le délié de l'eau-forte d'Árpád Szénes, suggestion d'un mouvement plus vaste, battement du cœur et du monde. Certes, malgré cette logique, reste un effet de "pièce rapportée", mais celui-ci n'entre pas en conflit avec le poème. En effet, à la manière de la page de *Sol absolu* portant le mot « désert » en plusieurs langues orientales, le signe musical, détaché de son sens si on ne connaît pas le solfège, comme les « déserts » sont illisibles au non-initié dans *Sol absolu*, est avant tout là comme transition, une forme de rupture qui permet la continuation de la parole tout en sollicitant du lecteur une plus grande disponibilité à l'expérience originale que constitue le poème.

Le passage à un autre langage que le langage verbal manifeste ainsi une forme d'éclatement de la référentialité, au début du poème à la fois si dense et si peu explicite. Soudain, dans la partition musicale, toutes les altérités qui motivent le poème semblent réunies et poussées à leur aboutissement ultime : une expression qui est à la parole une nouvelle altérité. Cet excès qui trouve sa solution dans une surenchère répond admirablement au « dénudement » de la parole dans le poème, qui se contente de suggérer, par quelques images, un mouvement dénué d'explication. Quand la parole se dénude de son sens pour ne plus se vêtir que de fragiles images, c'est une image qui répond, une image qui s'avère être une autre langue. La complémentarité des langages est significative, selon nous, des correspondances établies entre la parole et les autres arts : arts visuels, arts sonores, art poétique se complètent et se soutiennent mutuellement. Cela dit, c'est une assumption rare dans l'œuvre, en tout cas poétique³²⁰. Quoi qu'il en soit, dans la "crise sereine" d'une existence qui tient quasi-toute dans une parole précaire, les arts visuels et musicaux interviennent ici comme un support, une confirmation et une extension du champ d'expérience existentiel qu'est le poème. C'est donc au cœur de ce mouvement, de la vue à la musique et à la parole, qui est voix, corps, que l'on pourrait « s'arrêter » et « creuser », que l'on pourrait vivre le bonheur d'être fini dans le mouvement infini, « le même pas maladroit, éperdu de mouvement ».

Cette invitation dans la parole d'un langage autre a bien, nous semble-t-il, un rôle de "re-motivation" de la parole, qui, suite à l'excès de référents qui fait éclater jusqu'aux mots, revient dans la suite du poème à un rapport peut-être plus simple à l'objet de la parole : la découverte des peintures du Tassili-n-Ajjer et les réflexions existentielles qu'elles permettent.

« Ahaggar » dans *Arabie heureuse*, transcriptions par Jean-Louis Florentz du chant du sirli du désert et de la prière musulmane du vendredi (dans : *Arabie heureuse*, *op. cit.*, p. 20-21).

³²⁰ Marie-Antoinette Bissay a consacré une partie conséquente de son travail non seulement à l'aspect poétique, mais aussi théorique, de la place de la musique et des arts visuels dans l'œuvre, nous renvoyons donc à son ouvrage : Marie-Antoinette Bissay, *Lorand Gaspar, ou l'écriture d'un cheminement de vie*, *op. cit.*. Voir en particulier la troisième partie, « La musicalité du texte ou la "sublime architecture de l'arbre de la vie" ».

c. Le retour à la simplicité de la relation au référent.

Dans le vaste chantier de synthèse qui mène à la publication de *Patmos et autres poèmes* en 2001, toutes les pièces de *Sefar* que nous venons de lire sont supprimées, comme si la poétique à la fois dépouillée et foisonnante du début du poème ne correspondait plus à celle de la fin du troisième “moment”, à la fois plus directe et plus stricte. Le poème commence dans cette version par la pièce que nous allons lire, d'abord dans le texte de Fata Morgana, ensuite dans celui de Gallimard.

Seul dans le soir la langue durcie
et tu peux battre ta mémoire
dans l'aire d'un si grand mutisme –
un si ancien paysage délabré
au théâtre de l'histoire les coulisses
décrépites où s'accrochent
l'ocre rouge et l'ocre vert
l'odeur de bétail et d'herbe
au soir, les bœufs ruminent –³²¹

Le retour à une relation presque littérale au référent s'exprime bien dans le premier vers, qui renvoie à la « solitude du feu » de la deuxième strophe du poème, à un « soir » au campement, où le sujet a « la langue durcie », probablement par la soif, le Tassili-n-Ajjer, tout en bénéficiant de températures plus clémentes que les “terres basses” du Hoggar, ayant un climat très sec³²². L' « aire d'un si grand mutisme », un peu plus bas, peut aussi renvoyer au silence du désert, propre à renvoyer le sujet à son intériorité, « tu peux battre ta mémoire » : geste qui renvoie à plusieurs possibilités, dépasser ses souvenirs personnels pour contempler le soir au désert, ou rafraîchir ceux-ci, comme on “bat” un tapis, ou, enfin, laisser libre cours à une méditation mémorielle, comme on “bat la campagne”, y compris au sens cynégétique de l'expression – la traque d'un souvenir précis. Naturellement, ces vers permettent aussi une autre lecture, plus poéticienne, dans laquelle le retour à l'évidence du référent « durcit » la « langue » et, décourageant les discours, la renvoie à sa nudité, seules les images de la « mémoire » pouvant suppléer au « mutisme » qu'implique la puissance du référent.

Ce sont bien des images qui prennent le relais de l'énonciation, après un tiret long qui peut indiquer une suspension et un déplacement de la parole : le référent, « un si ancien paysage délabré », est traité à travers l'image du « théâtre de l'histoire », soulignant le rôle passif du sujet locuteur, même s'il ne l'est qu'en apparence. De même, continuant l'image, les « coulisses » peuvent représenter autant une part jamais montrée de l'histoire – la vie d'un peuple heureux et oublié –, que les abris sous roche où sont conservées beaucoup des peintures et des gravures de Sefar, « coulisses / décrépites », mais où « s'accrochent » encore « l'ocre rouge et l'ocre vert ». L'évocation des couleurs renvoie bien aux teintes dominantes des peintures, ainsi, au sein d'une image,

³²¹ *Sefar, op. cit.*, page 8.

³²² Voir le chapitre « climatologie » dans : Henri Lhote, *Le Hoggar, espace et temps, op. cit.*, p. 21-25.

une métaphore, intervient l'évocation d'autres images, qui existent matériellement, et qui aboutissent à une réactivation du contexte de leur création : « l'odeur de bétail et d'herbe / au soir, les bœufs ruminent ». Ainsi, le relais permanent entre parole référentielle, images poétiques et images visuelles, permet d'étendre le champ d'expérience du poème jusqu'à l'ère reculée dans laquelle vécurent les Bovidiens. On peut noter au passage la "musicalité" du style, fondée sur des allitérations et des assonances, en particulier dans les deux vers : « l'ocre rouge et l'ocre vert / l'odeur de bétail et d'herbe ».

La réécriture pour la version de 2001 situe différemment le rapport de la parole à l'image :

Halte du soir, langue durcie –

et tu peux battre ta mémoire
dans l'aire d'un si grand mutisme –
fraîcheur d'un visage défait
au théâtre nu de l'histoire
pages brûlées où s'accrochent
des odeurs de bétail et d'herbe
les ocres jaunes et les verts –

j'entends les bêtes qui ruminent
quelque part dans l'obscurité –³²³

Cette version explicite le début de la strophe, en situant immédiatement la parole dans une expérience personnelle, un moment, un corps. Le tiret long et la ligne blanche matérialisent alors le passage à un autre ordre de parole, mimant aussi la longueur des soirs au camp, où il n'y a, si l'on est seul, rien d'autre à faire, une fois accomplies les quelques tâches pratiques, que regarder, le feu, le ciel, et errer dans son intériorité, penser, chanter, se souvenir. Le passage à l'image après « l'aire d'un si grand mutisme – » n'est pas plus abrupt que dans la version de 1983, au contraire, quand la première version du poème passait du « paysage » à une métaphore, la réécriture place l'image de la « fraîcheur d'un visage défait » au sein de la métaphore, où le « théâtre » devient « nu ». En outre, on peut ne pas lire le « visage défait » comme une image du sujet face au temps, mais littéralement, comme une figure d'une peinture rupestre, qui aurait conservé sa « fraîcheur » malgré les "outrages du temps". La « nudité » du « théâtre » renverrait alors clairement à l'environnement désertique. De même, les « pages brûlées » renvoient aussi bien au désert qu'aux parois de roches, où ne subsistent que des images, mais rien qui soit lisible. Tout comme la note précisant le cadre géographique et culturel passe dans la version de 2001 de la fin au début du poème, le rapport à l'image est simplifié, et la référence immédiatement perceptible. Les deux derniers vers, réaffirmant la place du sujet dans la représentation, soulignent aussi que si les sensations qu'ont pu connaître les Bovidiens sont réactivées,

³²³ *Patmos et autres poèmes, op. cit.*, 2001, p. 93.

« j'entends les bêtes qui ruminent », on ne peut les situer, puisqu'elles ne sont pas présentes physiquement, mais « quelque part dans l'obscurité ».

La suite du poème est consacrée à une représentation d'un peintre bovidien, face à ses « modèles », le bœufs, avec la « lyre des cornes » et les « femmes aux seins pointus »³²⁴. Pour ne pas allonger inutilement la lecture, nous passons sur ces quelques strophes, tout en signalant qu'elles manifestent un bel exemple d'empathie, et peut-être une part de transfert, le poète pouvant se représenter dans la figure du peintre des temps anciens, dans un même rapport de tendresse pour les choses³²⁵.

Dans la version de 1983, deux strophes terminent le poème :

Tout un matin pour séparer le pain et la flamme
à quoi nous servent donc ces rames dans le ravin
ces images –

étonnés encore du poreux des pierres
du bourdonnement des lampes minuscules
de la fatigue, de la peine à comprendre
les doigts remuent toute la nuit
la paille brisée du rayonnement –³²⁶

Le début de l'avant-dernière strophe renvoie une nouvelle fois à un double niveau de lecture. Le premier est matériel, lié à l'expérience du campement au désert : préparer le pain à la façon des Touaregs, qui est proche de celle des Bédouins, prend du temps, et consiste à allonger la pâte, en forme de galette, sur un lit de braises, et de la couvrir de cendres et de sable. Il faut donc être vigilant, pour que le feu ne reparte pas, ce qui détruirait le pain. On peut aussi lire ce vers comme un travail existentiel, faire « la part des choses », continuer l'introspection à laquelle invite le désert et les peintures de si loin venues, pour bien situer ce qui relève du « pain », nécessité et joie du corps fini, et de la « flamme », désir de vivre, qui tantôt réchauffe, tantôt détruit. L'interrogation se poursuit, « à quoi nous servent donc » les « images », celles des peintures du Tassili, celles d'Árpád Szénes, celles du poème, peuvent-elles vraiment aider à vivre, quand elles sont des « rames dans le ravin », outils inutiles. La suspension de la parole, avec le tiret long et la ligne de blanc, semble marquer un renvoi de la parole à sa précarité, malgré toutes les stratégies d'expression expérimentées dans le poème, de l'objet-livre à l'eau-forte, aux références culturelles, aux autres langages.

La dernière strophe renforce ce « dénudement », face au monde, au « poreux des pierres », c'est l'« étonnement » qui domine. Le « poreux des pierres » peut renvoyer aussi bien à la conformation géologique du Tassili-n-Ajjer qu'au rapport à la matière en général, fluide et finie comme l'homme, bien qu'à une autre échelle. L'« étonnement » s'étend au « bourdonnement des lampes minuscules / de la fatigue », symptôme d'une fatigue oculaire suite à

³²⁴ *Sefar*, *op. cit.*, p. 8., et *Patmos*, *op. cit.*, 2001, p. 94.

³²⁵ « [...] et ses yeux caressent précis / la ligne tendue des membres / il ressent la douceur d'un mufle / son haleine humide à l'épaule [...] », dans *Patmos et autres poèmes*, 2001, p. 95.

³²⁶ *Sefar*, *op. cit.*, page 10.

une sollicitation excessive des organes de la vue, comme peut en provoquer et la contemplation intense de peintures mais aussi la lumière du désert. Ces « lampes minuscules » sont aussi celles de « la peine à comprendre » : les vérités, les assomptions, sont fugaces, et traversent l'effort de l'existant. Le sujet est alors renvoyé à son labeur toujours repris, investir sa présence, son corps, ses « doigts », pour « remuer » la « paille brisée du rayonnement », ultime image qui tout en soulignant l'aspect fragmentaire de la lumière, auquel le sujet doit constamment s'affronter, constitue aussi l'étape préalable de la formation d'un torchis, et donc suggère la possibilité de bâtir un lieu où vivre, de continuer à exister, nourri de l'expérience si diverse du poème – image d'ailleurs récurrente³²⁷.

Avant de conclure notre lecture de *Sefar*, lisons la réécriture de ces deux strophes :

C'est peu d'une nuit pour refaire son regard
toute une aube à séparer le pain de la flamme –

à quoi bon une barque à présent au désert
mais la joie en nous de ces vies qui revivent !

les yeux étonnés du poreux des pierres
bourdonnement de lampes minuscules
et toute la nuit mes rêves remuent
la paille brisée du rayonnement –³²⁸

Le travail d'explicitation se poursuit, l'expérience du poème est bien ramenée à une expérience personnelle, visite du site de Sefar, nuit au camp, qui a amené le sujet à interroger son regard, à tenter de réactualiser l'existence des Bovidiens à travers les images que suggèrent leurs peintures. Le deuxième vers renvoie de la même manière que précédemment à la vie du camp et au travail d'introspection – introspection motivée par les figures d'altérité. L'image des « rames dans le ravin » est transformée en « barque [...] au désert », là aussi, c'est une explicitation : en effet, certaines peintures du Tassili représentent des objets symboliques, dont des barques – dans lesquelles Henri Lhote, à tort, voyait une origine égyptienne³²⁹. Là où la version de 1983 ouvrait une interrogation, la réécriture apporte une réponse, « à quoi bon ». C'est dire l'inutilité de l'objet représenté, y compris dans sa dimension symbolique : le « désert » redevient le lieu où le sens est évacué, pour remettre le sujet face à son existence, dépouillé de représentations inopérantes. La relation à l'altérité est donc limitée, dans le transfert de sens, mais ainsi ramenée à sa dimension essentielle : « la joie en nous de ces vies qui revivent ! »

³²⁷ Nous en avons vu un exemple dans *La Maison près de la mer*, répartie sur deux pièces : « [...] Une fois encore la lumière si proche // n'a laissé que ses pailles / qui retombent doucement / dans la nuit du corps » (*La Maison près de la mer*, *op. cit.*, PAP, p. 24-25). On trouve une image comparable dans *Judée* : « Le noir rame dans une boue d'étoiles. » (*Égée suivi de Judée*, *op. cit.*, p. 133).

³²⁸ *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, 2001, p. 99.

³²⁹ Henri Lhote, *Le Hoggar, espace et temps*, *op. cit.*, p. 96.

Après quelques lignes de blanc, qui montrent peut-être aussi les limites de cette joie, puisqu'on ne peut être certain que la représentation que l'on se fait de ces « vies » est juste, la fin du poème est identique à celle de 1983, hormis pour un détail : ce ne sont plus les « doigts » mais « mes rêves » qui ont, « toute la nuit », « remu[é] / la paille brisée du rayonnement ». Tout en réaffirmant la position du sujet, cette modification représente aussi une nouvelle prise de distance, pas nécessairement à l'égard des référents, le désert, les peintures, mais en tout cas du poème, renvoyé à une nature d'image mentale, qui sans être invalide reste soumise à caution.

La version de 2001 est bien le fruit d'un travail de simplification, les réseaux référentiels multiples du début du poème de 1983 sont évacués, le reste du poème plus directement ancré dans un référent précis, géographique et culturel. Au contraire, le poème paru chez Fata Morgana prolonge l'expérience multiple, poétique, esthétique et sensorielle, en plaçant une nouvelle eau-forte d'Árpád Szénes à la fin du volume. La poétique en tant que relation est donc sous cet aspect aussi évolutive que comme représentation de l'existence. Aux expérimentations formelles, incluant des œuvres picturales, un objet-livre physiquement important, des références culturelles multiples et l'usage du signe musical, succède une phase de recentrement sur le verbe, qui assume ses limites et n'a plus besoin d'autres formes de langage pour être motivé, en tout cas dans le texte fini. Un bon exemple de cette intégration du langage musical et des effets visuels dans la poétique se trouve dans le poème *Amandiers*, qui représente en quelque sorte, par rapport aux deux versions de *Sefar*, un milieu.

2) *Amandiers*, les autres langages comme participant du verbe.

Le poème *Amandiers* est publié pour la première fois dans la NRF, en 1974, et paraît en volume chez Hofer, en 1980, accompagné d'estampilles d'Étienne Hajdu. La version définitive du poème est celle de 1996 chez Pierre-Alain Pingoud, accompagnée de lavis de T'ang. Cette version est reprise, sans les lavis, dans le volume de 2001, *Patmos et autres poèmes*. Pour simplifier la lecture, l'édition Hofer étant par ailleurs difficile d'accès, nous restreindrons la lecture à la version de 1996³³⁰. Dans cette édition, le poème « Amandiers » est suivi de trois autres poèmes, « Sidi-Bou-Saïd », « Rouad » et « Linaria », nous n'en parlerons qu'incidemment³³¹.

Comme nous le signalions plus haut, cette version d'*Amandiers* est la dernière publication de Lorand Gaspar qui se situe dans la “série” des objets-livres remarquables. Caractéristique des éditions Pierre-Alain Pingoud, il se présente sous la forme d'un fin cahier, la couverture presque carrée, de couleur crème, et les pages sont constituées d'un papier plus fin que pour *Patmos* et *La*

³³⁰ Par commodité, nous renverrons aussi à la version de *Patmos et autres poèmes*, dans l'édition de 2001, comme pour *Patmos*, la pagination est la même dans l'édition de 2004.

³³¹ Il s'agit bien d'un recueil, et non des différentes sections d'un même poème. Une note le précise d'ailleurs, en fin de volume : « Le poème *Amandiers* qui donne son titre à cet ensemble [...] ». Dans : Lorand Gaspar, *Amandiers*. Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1996, n. p. Nous paginons à partir de la page de titre, selon ce système, le recueil compte 40 pages, la note se trouvant à la dernière page.

Maison près de la mer chez le même éditeur, bien qu'on puisse toujours voir son grain et le sentir au toucher³³². Le volume contient trois lavis de T'ang, tous sur deux pages. Le premier prend place entre la page de titre et une page blanche qui précède le début d' « Amandiers ». Le deuxième se trouve entre la septième et la huitième pièce du poème. Le troisième se situe entre les poèmes « Sidi-Bou-Saïd » et « Rouad ». En outre, un lavis orne la couverture.

a. Les sensations opposées à la faillite du sens.

Dès le premier regard posé sur le livre, le lecteur rencontre ainsi une œuvre de T'ang. Si dans *Sefar* la fonction liminaire était remplie d'abord par la matérialité du livre, puis par l'eau-forte d'Árpád Szénes, les deux temps sont ramenés à un seul, comme pour insister sur la perméabilité des moyens d'expression, matière, vue, esthétique de T'ang, faisant une même introduction à la poésie. Si l'introduction est en quelque sorte plus dense, puisque les niveaux se recoupent, la légèreté du volume, la douceur du matériau et l'art de T'ang en évacuent toute lourdeur. Après la page de titre, un nouveau lavis semble retarder l'entrée dans la parole, mais là-aussi, en donnant à voir un objet pictural dont la caractéristique première est la fluidité, la part laissée aux nuances et celle, prépondérante, du blanc. C'est encore du blanc qui succède au lavis, avant une page où le titre du poème est répété, seul. Outre le talent de l'éditeur, ces étapes successives suggèrent aussi une stratégie, une préparation de l'entrée en parole, qui est à la fois annoncée thématiquement, légèreté, blancheur, fluidité, et quasiment repoussée sur un plan égal à celui de la matière et de l'image.

La première pièce semble prendre à contrepied cette entrée évasive de la parole.

Te faire surgir
de la provenance du bond
de l'effraction perdue du jaillir.
Là tu te tiens
dans les décombres du porche
fraîcheur de sève, poignée d'écume –
neige odorante dans la nuit du regard.³³³

L'adresse à la deuxième personne, au début, maintient une certaine ambiguïté, le poète utilisant souvent le « tu » pour dire le sujet, en représentant la distance entre sujet écrivant et sujet locuteur. Ici, la fin de la strophe semble renvoyer à un amandier en fleur. L'adresse directe a donc plusieurs valeurs : elle permet de mettre sur le même plan le sujet et l'arbre, suggérant une substance commune, sans réduire l'altérité de l'arbre, qui devient un interlocuteur.

³³² On peut par ailleurs se demander si le choix de la couleur de la couverture est davantage qu'esthétique. Brune pour *Patmos*, qui s'enracine dans l'île, bleue pour *La Maison près de la mer*, et blanc crème pour *Amandiers*, poème placé sous le signe de la fluidité, des pétales de fleurs.

³³³ *Amandiers*, op. cit., p. 7. *Patmos et autres poèmes*, 2001 et 2004, p. 29.

Quoi qu'il en soit, l'adresse coïncide avec une affirmation de l'efficace de la parole : il s'agit de « faire surgir » ce sujet pluriel. Le mouvement est immédiat, comme une accélération de celui esquissé dans la quasi-fugue établie entre les lavis de T'ang et les espaces vides ou presque vides. Ce « surgissement », qui est au sens propre le mouvement d'une source qui sort du sol, est lié à une autre source, celle du mouvement, « la provenance du bond ». Arbre ou sujet, le poème a pour mission de le faire sortir d'une origine où le mouvement est contenu. Mais cette origine est insituable, n'existe ni comme lieu ni comme représentation d'un commencement : « l'effraction perdue du jaillir ». Ainsi, il y a une différence entre un mouvement permanent, qui est celui de la matière et du temps, et le mouvement bref du « bond », du « jaillir », du « surgir ».

Les liens entretenus par l'art de T'ang avec la poésie chinoise, et ceux de cette dernière avec le Taoïsme, ainsi que la culture personnelle de l'auteur en la matière, peuvent inviter à lire cette différenciation des mouvements à la lumière de la notion de “Tao-tö” : le Tao comme origine sans commencement ni fin, mouvement perpétuel, le “tö” comme son efficace, sa manifestation, son « jaillir ». L'« effraction » est bien perdue : dans la notion de “Tao-tö”, qui est un faisceau de notions, le mouvement est cyclique et les limites entre principe et efficace toujours brouillées. D'où peut-être que l'arbre, ou le sujet, « se tient » dans les « décombres du porche », origine impossible à retrouver, issue inexistante : seul le mouvement d'un être, pris à un moment de sa fluidité, est à vivre.

La fin de la pièce recentre l'énonciation sur le référent annoncé, un amandier en fleur, « fraîcheur de sève », dont la floraison est représentée par une image qui annonce une des caractéristiques du poème, qui est de souligner la porosité des identités, la communauté de substance, « poignée d'écume », ce qui ne peut être saisi, mais affirme sa présence, « là ». De même, le dernier vers transforme l'« écume » en « neige », et cette neige est « odorante », ce qui est certes le cas des fleurs de l'amandier, mais cette odeur est perçue « dans la nuit du regard ». L'effet de synesthésie renvoie le sujet à son obscurité, pourtant c'est le “dehors” qui anime sa cécité.

La figure de l'amandier est explicitée à la fin de la deuxième pièce du poème :

[...] Les amandiers dans la nuit !
Ô les dents de clarté !
Pulsation sourde d'étoiles
dans l'épaisseur de la terre —³³⁴

L'émerveillement que provoque la vue des amandiers, exprimée par l'exclamation, donne à ce passage une tonalité lyrique qui n'est pas très éloignée de celle de Saint-John Perse³³⁵. L'accent est mis sur un effet de contraste, la blancheur des amandiers en fleur devient une « clarté » qui ouvre

³³⁴ *Amandiers*, *op. cit.*, p. 8. *Patmos et autres poèmes*, 2001 et 2004, p. 30.

³³⁵ Nous pensons par exemple à « Pour fêter une enfance », dans *Éloges* : on y trouve un usage répété de l'exclamation, « Palmes ! », et du vocatif emphatique « ô ! ». Voir : Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 23-30.

la « nuit », ce sont des « dents », qui mordent certes, mais qui permettent aussi d'absorber la nourriture, et peuvent se dévoiler dans un sourire. Ce n'est pas une lumière pleine, mais réduite à des « dents », qui se fraient un chemin dans la ténèbre environnante. Les pétales se transforment à la fin de la strophe, non en « étoiles », mais en « pulsation sourde d'étoiles », les arbres sont ramenés à leurs fleurs, et les fleurs à une lumière, elle-même ramenée à un rythme, celui du cœur, qui est aussi celui des corps célestes, et qui, en astronomie, renvoie enfin aux variations de la luminosité des astres, c'est-à-dire à un mouvement de la lumière. Cette « pulsation » s'exprime « dans l'épaisseur de la terre – », la matière est transfigurée par cette « clarté » qui varie et se fait rythme, image de l'existence, effet, aussi, de transfert des caractères d'un sens à un autre, d'un objet à un autre.

Ces effets de transfert, dont certains sont synesthésiques, représentent une forme d'assimilation des moyens d'expression autres que le verbe, peinture et musique en particulier, à la parole. Par le traitement poétique de l'amandier, ce sont des effets visuels et sonores qui sont mis en œuvre par la parole, et cela repose en outre sur un réseau référentiel dense.

Ainsi, le lien entre la parole et les lavis de T'ang ne se fait pas seulement par un effet d'écho entre le mouvement du pinceau capté par la toile et le mouvement perpétuel dont le poème représente un aspect ou une perception, et sur une référence implicite au Tao. L'amandier en fleur, en effet, est aussi un sujet récurrent de la peinture naturaliste chinoise, même si elle n'identifie pas toujours l'essence exacte de l'arbre³³⁶. Ainsi, la relation entre parole et peinture se fait plus référentielle, de T'ang aux peintres chinois, de ces peintres à certaines de leurs œuvres, de ces œuvres à l'amandier et au poème, et inversement dans la mesure où le volume est sans doute conçu après le texte. La relation est donc dans les notions et les références comme dans les formes. Il s'agit bien là d'un état de la poétique comme relation.

La troisième pièce renforce cet aspect de la poétique, qui remplace par des images des noms qui, spécifiant le mouvement et le sujet, renverraient le poème dans l'idée.

Le soleil couché dans sa barque souterraine
nos doigts aveugles cherchent des couleurs –
dans ta bouche des caillots de ténèbres

³³⁶ Shitao, par exemple, peint une branche de prunus, genre auquel appartiennent de nombreuses espèces de la famille des rosacées, dont le cerisier, l'abricotier, le prunier, et l'amandier. Voir par exemple la reproduction d'une encre de Shitao, et deux « Branches de prunus » de Ch'en Lu dans : François Cheng, *Souffle-esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Seuil, « Points essais », [1989] 2006, 234 pages, p. 206-207. Pour être précis, l'amandier commun (*Prunus dulcis*, ou *Prunus amygdalus*, ou *Amygdalus communis*), est une espèce introduite en Chine, mais l'introduction semble dater d'au-moins deux millénaires, bien qu'il existe un débat à ce sujet, et que l'arbre ne croisse pas partout avec succès. Voir : Alphonse de Candolle, *Origine des plantes cultivées*. Marseille, Lafitte éditeur, 1883, 377 pages, p. 182. Pour une opinion contraire : Auguste Chevalier, « Porte-greffes pour les fruitiers d'Europe et espèces et variétés améliorables, spontanées ou demi-sauvages en Indochine ou dans le Sud de la Chine », dans : *Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale*, numéro 17. Laboratoire d'agronomie coloniale de l'École des Hautes-Études éditeur, 1923, 80 pages. L'article se situe aux pages 28 à 37, le passage sur l'amandier, page 31.

dans ton ventre la douleur du venin
savoir de ta vie si tu peux la comprendre –³³⁷

Le premier vers renvoie à l'obscurité, mais aussi à la mythologie égyptienne, avec l'image de la « barque », et, par là, suggère que la lumière existe toujours, mais dans la terre, « souterraine ». Dans cette obscurité, les sujets, leurs « doigts aveugles », persévèrent dans leur désir d'exister, « cherchent des couleurs ». Ce qui ne peut voir veut tenir ce qui n'est rien sans la vue. Ce n'est pas la réalisation qui importe, mais le désir, et, dans la poétique, l'intervertissement des sens.

Le tiret long semble éluder la recherche stérile, pour amener tout de suite à ses effets. Ainsi, ni mots, ni eau, ni nourriture dans la « bouche », mais des « caillots de ténèbres ». Là encore, l'absence de lumière est transformée en matière, en petits agglomérats de sang coagulé, si l'on lit les « caillots » littéralement. Le sujet est certes renvoyé à sa mortalité, mais aussi, dans sa quête de « couleurs », à sa chair. De même, dans le « ventre » est une autre « douleur », celle du « venin ». Non seulement le rapport aux « couleurs », au fluide manifesté dans ses nuances, est stérile, mais la quête devient poison. Ce n'est pas sans évoquer un passage de *Sol absolu* : « la vipère inocule / le venin du dieu à la nuit »³³⁸. Cela invite à penser que chercher davantage dans les « couleurs » qu'une perception du monde en mouvement met en danger de mort, physiquement peut-être, spirituellement sans doute. On peut aussi lire ce vers comme une référence au fruit de l'amandier qui, lorsque l'arbre est sauvage, produit un fruit toxique, si l'on entend le terme de « venin » pour une substance toxique pas seulement animale mais aussi végétale, ce qui, par analogie, est acceptable en botanique³³⁹.

La lumière, les « couleurs », se joignent au corps pour dire la douleur d'une existence tendue vers la compréhension, « savoir de ta vie si tu peux la comprendre ». Comme s'il fallait abandonner toute spécification explicite, pour fondre l'expérience vécue et l'expérience dite, dans un langage dépouillé d'idées, possible grâce à l'invitation dans la parole et des choses et d'autres langages, qui ne sont même parfois plus que des sensations.

La pièce suivante porte ce mouvement à son paroxysme :

nous nous sommes l'un l'autre dévêtus
de noms qui collaient à la peau
appelant sans nom le silence
qui cimente les sons de la musique –

³³⁷ *Amandiers*, op. cit., p. 9. *Patmos et autres poèmes*, op. cit., 2001 et 2004, p. 31.

³³⁸ En capitales. *Sol absolu*, op. cit., p. 48.

³³⁹ On préfère généralement les termes « toxine » ou « poison », mais l'usage de « venin » en botanique reste acceptable, quoique devenu rare. Pour la toxicité de l'amandier : l'amandier sauvage appartient souvent à une variété amère, *Prunus dulcis* var. *amara*, l'amandier doux (ou commun, et ses nombreuses variétés) est *Prunus dulcis* var. *dulcis*. Il est difficile de les distinguer *in natura*, on prétend que les fruits de l'amandier doux sont plus larges et plus courts que ceux de l'amandier amer, mais ce n'est pas très convaincant. La seule façon de les distinguer est le goût. Le venin de l'amande amère est l'amygdalosite, molécule qui libère de l'acide cyanhydrique (ou prussique) sous l'effet de la digestion. On estime que manger une cinquantaine d'amandes amères peut suffire à tuer un homme. Voir par exemple : Anne-Sophie Rondeau, *L'Amandier*. Actes Sud, collection « Le nom de l'arbre », 1997, 95 pages, p. 31-32 et 79-80.

ô pure douleur du chant de naître
inapaisable travail sans visage
et nous-mêmes nuages et paroles
allant avec les bêtes au soir
dans les poudres de l'étendue –³⁴⁰

Si l'on repère dans le pronom déictique le sujet locuteur, il est difficile d'identifier la figure d'altérité. Autre sujet, ami, aimée, peut-être encore l'amandier, mais ce serait de façon beaucoup plus allusive, si l'on entend par exemple « nuages » comme les pétales s'envolant au vent du crépuscule « dans les poudres de l'étendue ». Quoi qu'il en soit, les sujets se « dévêtissent » mutuellement, « l'un l'autre », non pas de vêtements matériels, mais de vêtement verbaux, de « noms ». Ces « noms » empêchent de respirer, de bouger librement, ils « collaient à la peau » : à trop nommer, à trop se nommer, on s'enferme dans une gangue verbale, c'est ainsi poser une limite à la fois à l'esprit de système et à l'introspection³⁴¹. La voix devient alors apparemment paradoxale : on « appelle » sans le nommer le « silence », bien que le mot apparaisse dans le poème. L'appel se situe en dehors du verbe, « sans nom », et l'objet de l'appel est lui-même une plus grande absence de parole.

Le « silence » n'est pas pour autant une abstraction ou une immobilité, il est agissant, « cimente les sons de la musique – ». Le recours à la musique renvoie à un aspect technique, mais aussi poétique et existentiel. Techniquement, le silence en musique sert à marquer les temps, les sections du morceau, mais aussi à laisser résonner les sons déjà émis, il permet ainsi à la fois de laisser s'exprimer les notes et de « cimenter » les œuvres, par exemple dans le cas d'une œuvre à plusieurs mouvements, où l'absence de silence ne permettrait plus de percevoir la structure et l'évolution de la musique. À cet égard, le propos devient poétique : comme le silence permet de tenir ensemble une musique, les silences sont importants dans la poétique, lignes vides, tirets longs. Ils permettent de faire évoluer la parole sans l'enfermer dans une structure rhétorique rigide en suggérant la continuation d'un mouvement qui n'a pas besoin d'être exprimé. Dans cette perspective, il est intéressant de noter que le poème est ramené à une suite de « sons », pas de sens. Enfin, on peut lire dans l'expression une image existentielle : succession de moments, l'existence a besoin de « silence », il faut faire taire l'esprit de système pour être ouvert à la possibilité d'autres expériences, d'autres relations.

Avec le tiret long suivi d'une ligne blanche, le poème met immédiatement en œuvre le « silence » appelé, en lui-même et comme effet. Le « silence » permet bien de lier la deuxième strophe de la pièce à la première, transition tue, et en toute logique, c'est une autre « musique » qui répond, le « chant de naître ». L'amorce du vers est d'ailleurs à la fois sonore et signifiante : « ô », le son et l'emphase. La « pure douleur » s'exprime, non une idée, mais une sensation, même si l'expression peut aussi renvoyer à la fois à la douleur de la femme en travail et à la douleur existentielle, le « naître »

³⁴⁰ *Amandiers*, *op. cit.*, p. 10. *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, 2001 et 2004, p. 32.

³⁴¹ Comme celle de la psychanalyse, par exemple, dans laquelle, puisque « tout est langage », c'est en nommant qu'on soigne.

interdisant tout retour – ce qui d'ailleurs peut aussi signifier, davantage qu'une peine due à la privation de l'origine, la « douleur » de s'enfermer dans une quête de l'origine, « inapaisable travail sans visage ». Les sujets sont alors renvoyés à leur condition, « nuages et paroles », finis, passants, soumis à un cycle perpétuel, qui les rapprochent pourtant de toute chose, ici des « bêtes », dans le devenir commun d'une dissolution inéluctable.

À ce point du poème, le dénudement est devenu extrême, et seul le recours aux vocables musicaux et visuels a permis la continuation de la parole. Si le parcours existentiel semble à ce stade quelque peu dramatique, il n'est pourtant qu'une acceptation d'un état, et la suite du poème va tenter une nouvelle configuration de la “crise sereine”, par la fréquentation des choses, la mise en relation dans la parole des choses, des couleurs et des sons.

b. Une iconostase ouverte aux vents et aux corps.

C'est encore un végétal qui sert de support à la pièce suivante :

Dans l'œil de la tourmente
sur le seuil brûlant du cratère
l'églantier.

Noyau de pudeur déboutonné
tendresse doucement froissée –
Ces bris, ces haltes claires dans le sang
orage tactile dans le noir humide.

Dans l'enclos défait du combat
rougeur qui porte à bout de bras
le cœur de sa fragilité –

quelque part c'est toujours le même
bruissement d'aubes dans les pierres.³⁴²

Le poème avance avec la saison. Après la floraison précoce des amandiers³⁴³, c'est au tour de l'églantier de « déboutonner » ses fleurs³⁴⁴. Cet églantier est situé dans un calme paradoxal, dans « l'œil de la tourmente », qui ne peut qu'évoquer l'œil des cyclones, zone de temps calme au cœur de la tempête. De même, il est sur le « seuil » déjà « brûlant » d'un « cratère ».

³⁴² *Amandiers*, *op. cit.*, p. 11. *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, 2001 et 2004, p. 33.

³⁴³ Février-mars en Europe. À la faveur d'un redoux, nous en avons vu commencer à fleurir dès la mi-janvier à Jérusalem, la pleine floraison étant plutôt dans la première moitié de février.

³⁴⁴ L'« églantier » désigne plusieurs espèces du genre *rosa*, mais dans la plupart des cas il désigne plus précisément *Rosa canina*, qui a plusieurs noms vernaculaires, rosier des chiens, rosier des haies, églantier des chiens, rose du diable. C'est un rosier sauvage qui peut former un arbrisseau de trois mètres de haut, donne des fleurs simples et des fruits comestibles après la première gelée, les églantines ou cynorhodons, par ailleurs autrefois bien situé dans le répertoire des farces enfantines. Il fleurit entre avril et la fin juin, en fonction des climats. Il est commun aussi bien en Europe qu'en Afrique du Nord et au Proche-Orient. Sur l'églantier, voir par exemple le chapitre « L'églantier, rosier du diable », dans : Thierry Delahaye, *Les Petits fruitiers des haies*. Actes Sud, collection « Le nom de l'arbre », 2008, 92 pages, p.66-71.

L'arbrisseau est en position à la fois de résistance à la « tourmente » et à la « brûlure », mais aussi d'intermédiaire, celui qui est sur le lieu de passage, le « seuil ». Le référent botanique permet à la parole de générer l'image du drame existentiel à travers des environnements possibles, climatique et géologique.

Comme les amandiers servaient de relais à la représentation du sujet, mais aussi de support au glissement progressif de la parole vers un registre essentiellement centré sur les images renvoyant à des sensations, l'églantier représente, dans la strophe suivante, à la fois sa réalité végétale, une image de l'existence, et un ensemble de sensations. Signe que la « crise » est quelque peu apaisée, des « noms » sont de retour, qui ne renvoient pas uniquement à des objets sensibles. Ainsi, on trouve dans le « noyau de pudeur déboutonné » à la fois une image de l'éclosion de la fleur d'églantier, et une disposition morale, une retenue qui se trouve exposée aux regards, image peut-être du sujet qui, écrivant, même à travers un réseau d'images, s'expose. De même, la « tendresse doucement froissée » peut renvoyer à la fleur, la rose canine étant un rose simple, qui ne compte que cinq pétales blancs rosés, d'apparence fragile et parfois en effet « froissée », mais aussi l'usure lente, presque heureuse, d'un sujet livré, avec toute sa « tendresse », au passage du temps. Le tiret long semble éluder toute démonstration, et lier ces fragilités à la vie du corps. C'est encore le « silence » qui « cimente », et dans les « bris », les « haltes claires », moments d'intensité, de perte ou de bonheur, dans le mouvement existentiel et dans la chair, dans le « sang ». C'est toujours la même « pulsation » qui s'exprime, un rythme irrégulier qui ne fait vivre que parce qu'on ne le maîtrise pas, « orage tactile », image où se nouent la vie de la chair et la vie du monde, dans le « noir humide », celui d'une nuit, celui, aussi, d'une matrice principielle, origine permanente et impossible à posséder.

La troisième strophe est un peu plus explicite, remettant la parole dans « l'enclos défait du combat ». C'est dire à la fois que l'existence se vit à force de lutter, mais aussi que sa finitude n'est pas liée à des règles données, un « enclos » téléologique qui serait « en bon état ». L'image peut aussi renvoyer à un jardin ou à une parcelle de terre, qui, n'étant plus entretenue, verrait les plantes croître en compétition. Milieu d'ailleurs favorable à la croissance de l'églantier, malgré son apparence frêle³⁴⁵. En ce sens, la « rougeur » pourrait renvoyer à la sève l'arbrisseau³⁴⁶, poussant au bout des branches, « à bout de bras », la fleur, « cœur de sa fragilité ». Il peut aussi renvoyer au fruit, auquel cas la temporalité du poème ne dépendrait pas des saisons³⁴⁷, et le « cœur de sa fragilité » pourrait être la fleur fanée ou ses résidus³⁴⁸. Métaphore, enfin, du sujet, portant sa « rougeur », chair et sang, intimité, dans le « combat » d'une vie vécue dans la relation constante.

Quoi qu'il en soit, cette audace, ou cette nécessité, exprimée dans un jeu de sensations, couleurs, toucher, est renvoyée, par le jeu du tiret long et d'une

³⁴⁵ S'il est parfaitement apte à la taille et a donc sa place dans les jardins, où il a d'ailleurs longtemps servi de porte-greffe aux rosiers cultivés, le milieu naturel de l'églantier se situe plutôt dans les fourrés, les sous-bois, les haies.

³⁴⁶ Encore que la couleur de la sève varie en fonction des conditions de croissance et de la photosynthèse.

³⁴⁷ Le fruit de l'églantier est mûr en octobre, mais rarement récolté avant novembre.

³⁴⁸ L'églantine est en effet la forme transformée du réceptacle floral, soit la base de la fleur.

ligne blanche, à une autre extériorité. Il y a « quelque part », « toujours le même / bruissement d'aubes dans les pierres ». Après les « orages tactiles », les jeux d'ombre et de lumière, une forme d'apaisement se manifeste, dans le rejet de la parole vers un propos qui n'est momentanément plus attaché au sujet, ni à l'églantier, mais au monde en perpétuelle genèse.

La pièce suivante semble tenter de concilier les deux registres de la parole, attentive à la fois au devenir du sujet, et à la représentation de ce devenir comme matérielle, visuelle et sonore.

Toi soleil coureur essoufflé
couché bouche à bouche sur les eaux

sur la mer ouverte à tous vents
la barque de nos mains dérive

or fumé, brûlé des visages
dans la décombe des années
gardant au-dedans ses lueurs –

musique
nos doigts raclent
des cordes invisibles
dans la lumière dissoute
chaude étoffe arrachée
à l'hiver –³⁴⁹

Le « soleil », qui a été dans sa « barque souterraine », puis appelé par les « bruissements d'aube », est à présent visible. L'adresse directe permet à la fois un nouveau lien entre le sujet et un objet naturel, et une représentation anthropomorphique, « coureur essoufflé », qui débouche sur un effet de lumière perçu comme charnel, « couché bouche à bouche sur les eaux ». Les deux vers suivants rappellent la fragilité des êtres, qui construisent comme ils peuvent une façon d'aller, la « barque de nos mains », dans un monde qui les dépasse, et ne leur permet pas de choisir entièrement leur devenir, ils « dérivent ».

Les deux dernières strophes sont plus denses, en ce qui concerne le rapport, dans la poétique, de la parole, de la musique et de la peinture. Ainsi, l'« or fumé, brûlé des visages » évoque immédiatement les icônes des églises orthodoxes, « fumées » par les encensements, parfois « brûlées » par les cierges³⁵⁰. Il renvoie aussi, à travers l'image, à des visages non figurés, des visages d'hommes ou de femmes portant les marques des années, l'usure, la « décombe des années ». Cet « or » est terne, tout comme le « soleil » n'est pas éclatant, il garde « au-dedans ses lueurs ». Puisque la parole prend en charge ces « lueurs », elles sont considérées comme réelles, perçues, à la façon dont une icône, sans prétendre révéler la réalité divine, suggère la lumière céleste.

³⁴⁹ *Amandiers*, *op. cit.*, p. 12. *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, 2001 et 2004, p. 34.

³⁵⁰ Il est vrai que l'or, dans les icônes, est souvent réservé au fond, mais il existe des icônes en or ou argent repoussé. On peut par exemple en voir une, représentant une Vierge à l'Enfant, dans le *Catbolicon* (l'ancien chœur canonial) du Saint-Sépulcre.

Mais icônes ou « visages » de chair, tous sont soumis à la destruction du temps, et parce que ce temps ne débouche sur aucune fin, sur aucune vérité, ils gardent leurs « lueurs » comme un bien frêle, intériorisé, et qui semble impossible à partager. L'effet visuel de l'image, de l'« or », est alors réduit à cette seule dimension, un éclat fugitif, perçu comme par accident, et qui s'éteint, dans la suspension du tiret long.

La polarité s'inverse à la fin de la pièce. Ce qui était perçu comme gardé « au-dedans » mène à ce que le sujet peut faire pour s'exprimer, vers le « dehors ». L'image était intérieure, l'extériorisation se tourne alors vers la « musique ». Mais tout comme l'« or » des « visages » ne s'exprimait que par suggestion, sans permettre d'autre relation que celle de la poétique, la « musique » se heurte à une « dissolution ». Ce que le sujet peut tenter pour dire et se dire, est un acte à la fois concret et impossible, « nos doigts raclent / des cordes invisibles », et s'il produit un son, se montrant ainsi présent et vivant, il ne pourra s'en dire l'origine. La disparition de la « lumière », « dissoute » comme le « soleil » sur la « mer », comme l'« or » des « visages », rend imperceptible toute manifestation du sujet, et presque toute relation, puisque le sujet est pluriel, autre qu'un agir partagé mais sans avenir. Pourtant, ce n'est pas un échec, ce peu de son, ce peu de « musique », débouche sur la vie, sur un moyen, certes provisoire mais concret, de continuer à vivre, « chaude étoffe arrachée / à l'hiver ».

Le poème se structure ainsi par une suite d'images qui recourent à d'autres langages, comme la musique ou les icônes, qui sont soumises à des codes stricts, mais aussi plus simplement à des effets visuels ou sonores, qui peu à peu échappent à la codification des langages, à la façon du poème, qui « cimente » sa logique par une absence de logique apparente, les « silences », tirets suspensifs, ruptures de registres, lignes blanches. Au fur et à mesure que le verbe se dessaisit de son pouvoir spécifiant, de sa capacité à ordonner, à donner un sens, les images s'appauvrissent, non pas poétiquement, mais dans leur représentation, comme étant elles-aussi précaires et limitées. La « communauté » des langages, verbe, musique, peinture, sons, visions, devient une communauté de pauvreté.

Pourtant, le vocabulaire est riche, de sens, de possibilités de lecture existentielle, et de sensations, voire de sensualité.

toujours cet écho
sa source illisible
où erre avant l'aube
pieds nus le jasmin

tu nages encore et c'est nuit
tu nages dans la nuit qui a toujours été

et ton corps a percé l'eau glauque
qui sent l'empois et la levure.
Et la chair rame dans la chair
les mains torturent les mains tuent

elles griffent à clair les ténèbres
et retournent à l'obscur.³⁵¹

Cette pièce maintient l'impression d'une forme de "crise" lente, prise presque comme une évidence, en représentant la tension entre un « écho » qui revient sempiternellement, et son origine, sa « source » indéchiffrable, qui renvoie à la tension entre la perception ou l'intuition d'une « source », d'une force créatrice, un absolu au-moins immanent, et ce qu'il a d'indicible. L'impossibilité de le déchiffrer, de le « lire », repousse les religions révélées, mais aussi les philosophies, hormis, sans doute, de façon significative, le Tao, puisque Lao-tseu utilise presque systématiquement des images qui rendent « illisible » le Tao, tout en affirmant son efficace. Lointaine pour l'intelligence qui s'acharne à vouloir lire, la « source » est néanmoins proche, physiquement, puisque « avant l'aube » peut y « errer » le « jasmin ».

Si l'on accepte la lecture selon laquelle la pièce qui fait référence à l'églantier fait référence à celui-ci dans sa période de floraison, le poème suivrait ici l'ordre des saisons, le jasmin fleurissant en été³⁵². Que le « jasmin » sorte de nuit, « erre avant l'aube », n'est pas seulement une image qui invite à penser que l'on peut fréquenter la « lumière », la « source » en se privant de l'usage d'un langage qui veut analyser et posséder, c'est aussi une réalité sensible, les fleurs du jasmin s'ouvrant à la nuit. De même, on peut considérer que le « jasmin » s'exprime par son parfum, rien, en ce sens, ne s'oppose à ce qu'il « erre ». Que le « jasmin » soit « pieds nus » renvoie selon nous à la fonction de l'image, d'une part le trait anthropomorphique permet de lier une nouvelle fois le sujet locuteur à un végétal qui supporte sa représentation sensible de l'existence, d'autre part cela peut dénoter une forme d'innocence, de fraîcheur, qui invite à lire que la fréquentation de la « source » est possible à travers la simplicité pleine de délices des choses vivantes, ici, une fleur fameuse pour sa beauté délicate et son parfum sensuel.

Ainsi, ce que le verbe ne peut réaliser, trouver la « clé », « lire » enfin la « source » qui est celle du sujet comme de toute chose, c'est un ensemble de sensations, visuelles, sonores, olfactives, qui permet de construire une image riche, même si, comme image, elle ne peut durer.

Le retour du sujet désigné à la deuxième personne du singulier sonne alors en opposition à cette simplicité du « jasmin », qui « erre » sans but et fréquente la « source », alors que le sujet « nage », effort qui exclut à long terme de n'avoir pas de direction, dans la « nuit ». Non seulement *dans* la « nuit », mais le fait même de « nager », « c'est nuit ». Le vouloir est une nuit du sens, une nécessité aussi, sans doute, « tu nages dans la nuit qui a toujours été ».

³⁵¹ *Amandiers*, *op. cit.*, p. 13. *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 35.

³⁵² Cela peut varier entre mai et juin pour le début de la floraison, et fin août ou septembre pour la fin. Dans la mesure où le jasmin est un genre (*Jasminum*) qui regroupe plus de deux-cent espèces, nous considérons que le poème fait probablement référence au jasmin officinal (*Jasminum officinale*), le plus connu (pour ses qualités olfactives qui en font une essence prisée par la parfumerie, et pour sa symbolique poétique, notamment au Moyen-Orient), qui orne nombre de terrasses et de murs. Cette espèce est un arbuste grimpant.

Renonçant à « lire », le sujet peut se mouvoir dans la « nuit » qui seule peut représenter une « source » inintelligible.

Le poème n'est pourtant pas seulement dans cette image, et c'est en cela aussi que nous voyons une résolution progressive de l'affaiblissement du dire. On se souvient en effet que le poète aime à nager, et pratique la pêche sous-marine. Expérience sensible et expérience existentielle sont réunies une nouvelle fois dans l'image, grâce à une poétique qui repose toute entière sur la capacité du verbe à renoncer à une partie de son efficace, son pouvoir de spécification, pour créer par les images qui sont des relations, un « langage à couches multiples »³⁵³. Ainsi, « ton corps a percé l'eau glauque », et l'on remarque l'adjectif, qui renvoie à une couleur imprécise, entre le bleu et le vert, terne, et qui sent « l'empois et la levure », odeur de linge, odeur de fermentation.

Le mouvement physique, la nage, est en même temps un mouvement intérieur, la « chair rame dans la chair ». La mer, la matière, le monde, sont ramenés à la même « chair » que celle du sujet, la substance est partagée, à défaut de l'identité. Sur un autre plan, dans le sujet même, « rame » la « chair », comme s'il fallait sans cesse œuvrer à être davantage soi-même. L'ouvrage est douloureux néanmoins, et les efforts sont détournés de leur but, « les mains torturent les mains tuent ». Ne reste qu'un ultime effet de contraste, dans leur lutte, les « mains griffent à clair les ténèbres », avant de disparaître, de « retourne[r] à l'obscur ».

Si la « crise » est résolue au niveau poétique, la parole pouvant se renouveler et se continuer en s'appuyant sur des référents sonores, visuels, sensibles en général, qui permettent la construction des images, l'existence reste en crise, la représentation, bien qu'elle ait trouvé de nouveaux moyens, ne permet pas d'aboutir sur une configuration satisfaisante de l'existence du point de vue du sujet. Ce moment du poème, nous semble-t-il, réactive l'idée d'iconostase : le poème devient une suite d'images qui construit une représentation, mais les images sont à la fois des lieux de passage, des relations, et un repoussoir. Comme le mystère théologique s'exécute caché par les images qui pourtant le rendent perceptible, les images du poème, qui rendent sensible la nature de l'existence et du monde, empêchent de percevoir leur sens, et renvoient le sujet à sa précarité.

c. L'image comme réduction de la distance entre parole et sens.

Dans l'édition de Pierre-Alain Pingoud, le poème s'interrompt alors pour proposer, sur deux pages, un lavis de T'ang. Hasard éditorial peut-être, mais en tout cas, hasard qui fait sens. En effet, les images poétiques n'ont pas su résoudre la crise autrement que dans sa dimension langagière. Le lavis prend en quelque sorte le contre-pied de ces tentatives, pour ramener les images à leur nature première, représentation perçue par le regard, sans mettre en œuvre un code, comme le verbe. Le mouvement du pinceau sur le papier prend ainsi le relais du mouvement des mots, qui n'ont su peindre cette

³⁵³ *Gisements, op. cit.*, p. 57.

« source » toujours agissante que comme inatteignable pour qui ne peut avoir la simplicité somptueuse d'un amandier en fleur, d'un églantier ou d'un jasmin.

Ce retour à l'œuvre picturale semble donner le signal d'une inflexion dans le poème. En effet, les deux dernières pièces d' « Amandiers », ne mentionnent pas explicitement le sujet, sauf à la toute fin du poème, comme s'il avait fallu le renvoyer vers la contemplation pure, visuelle, du mouvement qu'il cherche à qualifier, pour le faire taire et permettre enfin au poème de toucher à ce mouvement.

Juste avant le jour le feuillage
frissonnant des dernières étoiles

lueurs serrées au creux des vagues
couleur d'écaille et de ferveur

Le bruit déchiré d'un caïque
par les vents de résurrection –

matin toutes voiles dehors
dans le ravin étroit du chant
sur le brun si chaud des cailloux.³⁵⁴

Cette pièce commence par deux distiques descriptifs qui semblent poursuivre l'effet du lavis, que cela soit voulu ou non. Ainsi, comme le lavis de T'ang peut représenter à la fois un éclat, manifestation du pur mouvement du corps accordé au mouvement de l'univers, et suggérant des figures possibles, éclairs, fleurs, le « feuillage » du début de la pièce, peut renvoyer à un sens littéral, ou à une image des « étoiles ». La fluidité du verbe, le sens ouvert de la tournure, semble vouloir mimer ce moment de changement dans les formes, « juste avant le jour », où « feuillage » comme « étoiles » paraissent « frissonner ». Les deux vers suivant continuent cet effet de fluidité, les « lueurs serrées au creux des vagues » renvoient à l'éclat mouvant qui se pose sur une matière éternellement mouvante, qui a « couleur d'écaille et de ferveur » : c'est bien la mer, odorante, poissonneuse, et porteuse des rêves de l'homme.

À ces sensations visuelles, qui sont aussi des images d'un monde soumis à un mouvement permanent qui ne s'exprime bien que dans les nuances, succède un son, le « bruit déchiré d'un caïque ». Le bateau, où travaillent les pêcheurs, où les voyageurs tendent leur attention vers ailleurs, a les voiles qui claquent « par les vents de résurrection ». L'image est déjà présente dans *Égée*, et nous avons signalé qu'on peut entendre ces « vents » littéralement, comme ceux qui apportent l'eau sur les îles grecques à la fin de la saison sèche, et permettent à la nature de « ressusciter »³⁵⁵. Dès lors, ces vers sont une autre description, un navire au matin dont les voiles claquent dans le vent. Mais le choix des mots invite naturellement à voir davantage qu'une marine dans cette image, les « vents de résurrection » font un « bruit déchiré » dans le bateau.

³⁵⁴ *Amandiers*, *op. cit.*, p. 16. *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, 2001 et 2004, p. 36.

³⁵⁵ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 15 : « que nous portent ces vents de résurrection ».

Qu'il soit immanent ou transcendant, ce retour de la vie est trop puissant pour le frêle esquif fabriqué de main d'homme.

Les trois derniers vers, par un saut d'un référent à un autre, déplace le vocabulaire maritime vers les éléments, le « matin toutes voiles dehors ». Mouvement perpétuel et répétitif, le temps et les changements de la lumière. Mais il a beau être « toutes voiles dehors », ce « matin » n'a pas la figure de ces lumières aveuglantes qui rebutent tant au poème, et à l'œuvre de Lorand Gaspar en général. Il est « dans le ravin étroit du chant ». L'image réactive celle de *Sefar*, mais en la tournant de manière positive : la seule victoire du jour est de lier la terre et la voix, et l'on peut d'ailleurs lire le « ravin du chant » comme le larynx. Le « matin », la terre, le « chant », la chair, se résument dans la simplicité des sens, « sur le brun si chaud des cailloux ».

La dernière pièce du poème semble mener à terme ce réajustement de la parole poétique qui passe par l'entremêlement des effets sonores et visuels, des sensations, des référents possibles, et de la représentation d'un itinéraire existentiel.

Une mouette a crié
dans l'auge aveugle d'un corps
fragment de jour affolé.
Et la mer et l'espace sans oreilles –

bat dans le mur du bleu
bat, le blanc d'un pétale –

dentelles, frondaisons, linges et grappes
nos encres lavées à grande eau
toutes images essorées
les rafales du vent peignent la mer –³⁵⁶

Le sujet n'est toujours pas signifié, au début de la pièce, hormis qu'il y a un « corps ». Le « matin » sur la mer est devenu le « jour », et « une mouette a crié ». Mais ce cri n'est pas perdu dans l'espace, il est « dans l'auge aveugle d'un corps ». L'« auge » est une image intéressante, mangeoire pour le bétail, en particulier les porcs, elle renvoie alors à la mortalité du « corps ». Mais une « auge » est aussi le bac dans lequel un maçon gâche le plâtre ou le ciment. En ce sens, le « corps » est bien le lieu où se fait la relation, où se prépare ce qui va lier les éclats, du « cri » d'un oiseau à un « fragment de jour affolé », qu'il est peut-être lui-même. En outre, l'« auge » est « aveugle » : c'est dans le secret de la chair que se fait la relation, sans qu'on y puisse rien voir ni lire. Face à ce « cri », manifestation d'existence, les vastes étendues où l'on pourrait espérer trouver une image du sens sont inutiles, « la mer et l'espace sans oreilles ». Ce n'est pas sans évoquer le début de la première élégie de Rilke, que nous avons déjà évoqué.

Mais si à cet effroi que partagent, à travers la « mouette », le sujet et toutes les créatures, les immensités semblent indifférentes, c'est un son infime qui répond : le « battement » d'un « pétale », sans doute déjà tombé de la fleur

³⁵⁶ *Amandiers*, *op. cit.*, p. 17. *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, 2001 et 2004, p. 37.

et envolé, dans le ciel ou sur la mer qui n'opposent aux questionnements des êtres vivants que leur surdité impénétrable, « bat dans le mur du bleu ». Ainsi, aux effets visuels et sonores répond une fois encore la plante, la fleur, jusque dans sa flétrissure et sa dispersion. Seule la beauté frêle et finie peut répondre à l'inquiétude d'un sujet qui se sait lui-aussi fini et fragile, comme son verbe, comme toutes les représentations qu'il peut tenter. Le poème, mais aussi les lavis, sont ramenés à des manifestations d'un même désir de vivre à la fois davantage et avec plus de justesse, « nos encres lavées à grande eau », qui sont « dentelles, frondaisons, linges et grappes », ce qui revient à lier dans des matières légères où le vide a sa place³⁵⁷, la chose et son usage, la substance et la fécondité qu'elle porte. Au terme du poème, le verbe a été mis à l'épreuve, y compris dans ses images, construites dans une perspective vertigineuse à travers tout le texte, qui sont « essorées », lavées par le retour à une contemplation plus humble de la mer et des choses, une acceptation de la finitude et de l'absence de sens comme opportunité d'être en relation permanente et immanente, et en cela vivant.

Le dernier vers conduit alors à réconcilier les efforts de la parole poétique, ceux, aussi, de l'artiste qui participe au poème, T'ang, et les mouvements qui semblaient refuser de recevoir en eux d'aussi anecdotiques figures du vivant : « les rafales du vent peignent la mer – ». Dans cette ultime image, le faire du poème, du peintre, des images poétiques elles-mêmes se trouvent encloses, la référence à l'art pictural permet ainsi de remettre en œuvre l'analogie du geste artistique, du mouvement du cosmos à celui de l'infime.

Dans « Amandiers », il s'agit bien d'une analogie permanente entre différents modes de faire, différents modes d'expression, qui tous représentent une manière de coïncider avec la dynamique d'un absolu immanent qui ne s'exprime que par fragments. D'une façon assez proche du Taoïsme, si on ne peut percevoir le “tout”, on le tient pourtant tout entier dans le moindre “rien”, puisque “rien”, notamment étymologiquement, c'est déjà quelque chose, un pétale de fleur, une touche d'encre sur une page, le bruit du vent. Les différents langages sollicités par la poétique voient leur usage légitimé non par une identité, mais une substance partagée, qui est dans l'analogie des buts et des modes de l'expression, tendue vers cette coïncidence au mouvement de l'immanence. Au-delà des jeux de résonance qui sont mis en place avec la matérialité du volume et les œuvres de T'ang, le verbe lui-même devient une sollicitation des sens, de l'oreille et de la vue en particulier, grâce aux images, aux rythmes de la parole. La poétique est donc relation dans le verbe comme autour du verbe, techniquement, par les procédés d'écriture comme nous les avons observés, mais aussi au niveau des référents, entre le milieu et le sujet, entre le sujet et la force de l'existence, et des références discrètes mais présentes à des œuvres, liées à des cultures, comme les icônes. Pour conclure ce chapitre sur la poétique comme mise en relation de la parole, autour et dans

³⁵⁷ Y compris dans la « grappe ». Si c'est du raisin, à moins d'une année exceptionnellement riche en eau, ou qu'elle soit dans un état de pourriture sur pied, il reste toujours un espace même infime entre les grains. Si c'est une grappe de fleurs, le problème ne se pose pas.

le verbe, à d'autres modes d'expression, nous proposons à présent de lire deux poèmes de *Derrière le dos de Dieu*.

3) *Derrière le dos de Dieu*, retour et interprétation.

L'intérêt pour la musique et les arts visuels est constant dans l'œuvre de Lorand Gaspar, des descriptions de lumière des premiers textes aux objets-livres dont nous avons lu quelques passages. Dans le dernier recueil, *Derrière le dos de Dieu*, plusieurs poèmes poursuivent la relation entretenue dans la poétique entre parole et modes d'expression sonores et visuels. Nous en lirons deux, dans l'ordre de leur apparition dans le volume. Ces poèmes marquent un retour de la référence à des œuvres, tout en approfondissant l'analogie entre parole et peinture.

a. « Peintures de Jabbaren », la réinvention de *Sefar*.

Dans notre lecture de *Sefar*, nous signalions que tout le début du poème dans l'édition Fata Morgana, jusqu'à la strophe incluant une partition de Jean-Sébastien Bach, était coupé dans la version de 2001. Neuf ans plus tard, une partie du texte supprimé est réécrit et inclus dans un nouveau poème, intitulé « Peintures de Jabbaren ». Le référent saharien, lié à la civilisation bovidienne, est réinvité : Jabbaren est un site riche en peintures rupestres et gravures sur roche, dans le Tassili-n-Ajjer, comme Sefar, dont il n'est d'ailleurs distant que de quelques kilomètres.

Nous donnons le texte du poème dans son intégralité :

Sans cette dureté rocheuse

le tressaillement qui est langue
la braise du buisson, la voix
jusqu'à l'infond des ténèbres
fraîcheur d'une pulsation
qui éclaire, ici, maintenant
l'étendue dans les corps

le dénudement et le dénuement
si proche est l'idée qui vient
d'une source encore impensée

sous le visage rongé par le temps
renonce le visage –
qu'augmente un échange plus secret
ouvert à son absence d'origine

allant toujours vers l'Inconnu
une eau qui coule d'un trait –

Pourtant ce rêve fut vrai dans la vie
allant avec ce corps ici, maintenant

attentif toujours à cette source en nous
inextinguible de clarté, d'effroi
dont si souvent tu oublies l'accès
– qu'importe le nombre des millénaires –
de ceux qui l'ont vu, touché, dessiné :
tu écoutes les menus mouvements
d'un faire quotidien si proche de nous –

Pour ton clavier Anna Magdalena.³⁵⁸

Si le début du poème et le derniers vers renvoient immédiatement à *Sefar*, le corps du texte est néanmoins très différent. Nous retrouvons certaines caractéristiques de *Derrière le dos de Dieu*, une parole assez sûre de ses moyens, un propos existentiel plus direct. Les images sont toujours présentes, mais elles n'ont pas la fonction centrale de la poétique des années précédentes, d'« Amandiers » par exemple.

La première strophe, comme dans la version de 1983, évacue la « dureté rocheuse » de l'environnement du Tassili-n-Ajjer pour insister sur la fluidité de la matière, le « tressaillement », mouvement du corps, dans la surprise ou le frisson, qui est un autre mode d'expression, « qui est langue ». C'est dire, déjà, que le verbe n'est qu'un fragment de ce qui se dit dans la chair et les choses. Quant à la « braise du buisson », elle peut aussi bien renvoyer à un feu de camp au désert qu'à une forme de « feu intérieur » qui anime toute chose³⁵⁹. Quand dans *Sefar* la « braise du buisson » était « dans la soie »³⁶⁰, un jeu d'assonance remplace la « soie » par la « voix », sans préciser qu'elle contient la « braise ». En revanche, la « voix » est dotée d'une certaine force, puisqu'elle se fraie un chemin « jusqu'à l'infond des ténèbres ». Puisque les « ténèbres » n'ont pas de fond, et au contraire sont sans fin, l'« infond » suggérant l'absence de toute limite dans une chute vertigineuse, il est inutile d'avoir des mots, des noms, seule compte la voix, fait d'exister, affirmation de la présence, dans la chair et en absence de toute perspective – d'autant plus si on lie la « braise du buisson » au buisson ardent de Moïse, feu de la révélation qui, dans le poème, s'éteint pour renvoyer le sujet à sa seule expérience. L'image est aussi liée au référent, si l'on entend la « braise du buisson » comme une allusion à un feu de camp dans les montagnes du Tassili, dans la mesure où la nuit, au désert, le silence environnant permet à la voix de porter remarquablement loin³⁶¹. De même, la « pulsation » peut renvoyer, comme nous l'avons mentionné, à la lueur changeante des étoiles, dont le désert, comme on sait, rend l'observation particulièrement nette. Cette « pulsation » n'a plus la « candeur » de la première version, mais dénote de la « fraîcheur », qui peut renvoyer aussi bien à la teinte

³⁵⁸ *Derrière le dos de Dieu*, *op. cit.*, p. 33-34.

³⁵⁹ Pour revenir à l'image de Lao-tseu utilisée dans *Patmos*, si le Tao est un « soufflet de forge », sans doute attise-t-il dans la matière le feu d'une existence, qui comme le feu a ses moments, sa fin, et possiblement un nouveau commencement. Cela peut aussi renvoyer à Héraclite, pour qui le feu est l'élément principal.

³⁶⁰ *Sefar*, *op. cit.*, p. 5.

³⁶¹ Même au désert, le silence est toujours relatif, il y a bien des bruits d'animaux nocturnes ou du vent sur le sable ou les roches. Néanmoins, quiconque a déjà passé la nuit au désert aura remarqué la portée de ces bruits et *à fortiori* de la voix.

froide de la lumière des étoiles qu'à une forme d'innocence joyeuse. En outre, cette « pulsation », peut suppléer à la « voix » dans l'« infond des ténèbres », selon comme on lit l'enchaînement des vers. La « voix », la lumière des étoiles, mais aussi le rythme, la « pulsation » du corps qui porte la « voix » permettent une brève assomption, « éclaire[r], ici, maintenant / l'étendue dans les corps ».

Le début du poème est ainsi attentif d'abord à réactiver le référent géographique, l'expérience du désert, mais aussi à rendre un effet double, sonore et visuel, tout en nuances et en contrastes. Par rapport à la version de 1983, le dispositif poétique est considérablement plus léger, le cadre rhétorique s'efface : un seul « sans », plus de « mais », et l'image de la « goutte de ténèbres »³⁶² est supprimée, ou implicitement résumée par la « voix » dans les « ténèbres ». En outre, la précision finale « la lumière » qui remettait en perspective toute la strophe, est supprimée, pas de description d'une « lumière » en particulier, mais plutôt d'une expérience, physique et existentielle.

La deuxième strophe du poème de 2010, au contraire, marque plutôt un éloignement du référent géographique. On y retrouve le « dénudement », mais pas la « solitude du feu », qui plaçait le poème dans une attitude de contemplation du désert³⁶³. Dans ce nouveau poème, le « dénudement » est lié au « dénuement » : la pauvreté du milieu renvoie à celle du sujet, lorsqu'il renonce à ses « vêtements » d'idées et de paroles. C'est ce mouvement de mise à nu, révélatrice de la pauvreté partagée par le sujet et le milieu, qui permet peut-être la proximité d'une vérité, « si proche est l'idée qui vient / d'une source encore impensée ». Que la « source », figure de l'origine et de la vie, soit « encore impensée » est significatif de ce « dénuement » : malgré tous les textes, religieux, philosophiques, malgré tous les poèmes, personne n'a pensé la « source ». Dans *Sefar*, le lien aux peintures rupestres était plus net : « dans l'épaisseur ruinée les ombres touchent / au travail limpide d'un fond impensé ».

À partir de ce point, « Peintures de Jabbaren » s'éloigne considérablement de *Sefar*, hormis dans le rapport au référent, auquel se rattache clairement la troisième strophe, qui est presque une interprétation de l'objet pictural. Il y a ainsi le « visage rongé par le temps », et « sous » ce « visage », « renonce le visage ». Tournure d'une simplicité déroutante, qui d'une part implique peut-être que la singularité d'un être « renonce » à s'exprimer, d'autre part renvoie au style des peintures bovidiennes, et en cela le deuxième « visage » est peut-être celui du peintre, dont le réalisme dans la figuration n'est pas une caractéristique. On peut aussi lire ces deux vers comme indiquant la position physique du sujet, son « visage » levé vers celui d'une figure peinte, et qu'il « renonce » à identifier ou à comprendre. Ce « visage » est « augmenté » par « un échange plus secret / ouvert à son absence d'origine ». La peinture renvoie le sujet à son manque fondamental de sens, mais ce renvoi est « ouvert », c'est une liberté, et un « échange » entre une figure

³⁶² « [...] et sans la goutte de ténèbres / qu'elle fait trembler dans l'étendue / la lumière. » (*Sefar, op. cit.*, p. 5).

³⁶³ « Le dénudement, oui, et la solitude du feu / le dénudement qui démêle et la joie du regard / pris dans le fouet où l'espace se déploie – » (*Sefar, op. cit.*, p. 5).

millénaire, dont on ne sait pour ainsi dire rien quant à son identité, est possible, en « secret », hors du langage verbal.

La figure peinte, le sujet, les actes mêmes de dire et de peindre sont alors résumés à leur dynamique, qui est la seule forme d' "essence" qu'on puisse leur trouver, « allant toujours vers l'Inconnu / une eau qui coule d'un trait ». Cette « eau » peut évoquer un mince torrent saisonnier, qui se dissout dans l' « inconnu » du désert, c'est surtout la manifestation du mouvement de l'existence, en partance vers un « Inconnu » dont la majuscule implique à la fois la réalité, souveraine, et l'impossibilité définitive de s'en faire maître ou de le connaître.

La fin du poème renforce le lien qui s'est créé de « visage » à « visage », le « rêve » que représente la peinture, qui fut peut-être celui du peintre, « fut vrai dans la vie ». Non seulement dans la « vie » d'un lointain Bovidien, mais dans celle de la figure peinte et du sujet qui la regarde, « allant avec ce corps ici, maintenant ». Outre la proximité réaffirmée entre une image peinte, le sujet locuteur et un peintre depuis longtemps disparu et inconnu, le « rêve » invite aussi à repenser une attitude dans l'existence : « attentif toujours à cette source en nous / inextinguible de clarté, d'effroi ». La question de l'origine, de la « source impensée » et peut-être impensable, est ramenée à une force intime, un mouvement de l'être, « en nous », qui sans évacuer la peur qu'éveille la conscience de la finitude et de l'absence de sens, l' « effroi », est aussi génératrice de joie, d'un peu de savoir, de « clarté ». La relation établie avec la figure peinte et son auteur remet le sujet face à ses insuffisances, et l'incite à rétablir davantage de relations, au-delà du temps et des identités incertaines :

[...] dont si souvent tu oublies l'accès
– qu'importe le nombre des millénaires –
de ceux qui l'ont vu, touché, dessiné :
tu écoutes les menus mouvements
d'un faire quotidien si proche de nous – [...] ³⁶⁴

La contemplation des peintures de Jabbaren est alors à la fois leçon d'existence, et retour au rapport direct au référent. Un glissement s'opère dans les sens, et de la vue, l'attention passe à l'ouïe, « tu écoutes les menus mouvements », résurgence d'une tournure de *Sefar*³⁶⁵. Ces « menus mouvements » peuvent alors être lus comme les gestes de la vie des Bovidiens représentés dans leurs peintures, mais aussi comme la musique immanente, la « pulsation » d'existences fondamentalement comparables à celle des hommes d'aujourd'hui, dans la mesure où quelle que soit la distance dans les modes de vie, la condition humaine n'a pas changée.

Comme dans *Sefar*, le glissement vers la musique permet d'inviter une référence inattendue, avec le dernier vers qui est commun aux deux poèmes : « Pour ton clavier Anna Magdalena ». Dans *Sefar*, la figure d'Anna Magdalena Bach amenait à l'introduction d'un fragment de partition, à un changement de langage qui portait le mouvement de dépouillement du verbe à son paroxysme,

³⁶⁴ *Derrière le dos de Dieu, op. cit.*, p. 34.

³⁶⁵ « [...] Tu écoutes ces menus mouvements – et d'où irrigués – de tant de vue sans peur où flambe, se disperse un visage dans la trame finie d'une ferveur égale. » (*Sefar, op. cit.*, p. 7.)

et permettait par la suite de revenir à une référentialité plus forte menant à une conclusion ouverte du poème, entre « étonnement » de vivre, à mi-chemin de la joie et de la douleur³⁶⁶. Dans « Peintures de Jabbaren », au contraire, pas de partition, et fin du poème.

Cette différence a selon nous au moins une raison : le rapport à la figure peinte, au référent géographique et culturel, est suffisamment dense dans le poème pour ne pas nécessiter un mouvement de retour au référent comme dans *Sefar*. En outre, le propos existentiel du poème est assez clair et structuré pour ne pas demander de prolongement. Pour cette raison, le recours au support visuel n'est pas nécessaire, puisqu'il était dans *Sefar* un recours ultime face à une montée de l'impuissance du dire qui n'a pas lieu dans « Peintures de Jabbaren ». Enfin, il nous semble aussi que ce déplacement vers la musique est une proposition, à deux titres. En premier lieu, il revient à élargir le champ de la relation, en montrant que le partage, l'« échange », n'est pas nécessairement réservé à la situation précise du poème, une expédition dans le Tassili, et que les échos de substance à substance, d'identités perdues à identités en construction permanente (tant que dure l'existence) est possible à travers une multitude de supports, dont la musique. En second lieu, c'est aussi, plus simplement, une invitation à l'écoute de la musique de Bach, et donc un appel à prolonger l'expérience du poème dans un autre langage, musical, et renvoie ce que le poème pouvait avoir de programmatique du point de vue métaphysique, avant tout à une expérience des sens. À cet égard, c'est aussi ouvrir d'autres relations possibles, celle du lecteur à la musique de Bach s'il se livre à l'écoute, et s'il le fait, celle du lecteur au poème, voire au poète, dans la mesure où il jugera pertinente ou non la référence à Bach.

Pour conclure cette lecture de « Peintures de Jabbaren », il est important de souligner que dans ce poème à la fois plus simple et plus strict dans son propos que *Sefar*, le référent pictural a un statut ambivalent. D'une part, il motive la parole poétique, et en cela permet de relever l'importance dans la poétique de la relation à d'autres formes d'expression artistique – et existentielle –, puisque faire et dire est exister. D'autre part, la référence à Bach, mais aussi le fait que le poème réutilise du matériau lié au site de Sefar en le déplaçant à Jabbaren, trouble le rapport au référent en donnant à l'expérience poétique une valeur générale, pour ne pas dire « universelle ». Ainsi, « Peintures de Jabbaren » témoigne de l'évolution de la poétique de Lorand Gaspar qui est à l'œuvre dans tout le recueil *Derrière le dos de Dieu* : la porosité des langages est toujours une motivation importante d'une poétique qui reste fondamentalement relation, mais le propos existentiel étant arrivé à une forme de maturité, la poétique est moins foisonnante, moins expérimentale que dans les œuvres précédentes.

³⁶⁶ « étonnés encore du poreux des pierres / [...] les doigts remuent toute la nuit / la paille brisée du rayonnement – » (*Sefar, op. cit.*, p. 10). « les yeux étonnés du poreux des pierres / [...] et toute la nuit mes rêves remuent / la paille brisée du rayonnement – » (*Patmos et autres poèmes, op. cit.*, 2001 et 2004, p. 99).

b. Mémoire et bonheur, « À Wang Hi-tche ».

Pour relativiser les observations faites à propos de « Peintures de Jabbarren », il nous faut lire à présent un poème qui restitue à la poétique sa puissance d'évocation, son bonheur des images, une pièce qui ne porte pas de titre, mais une dédicace : « À Wang Hi-tche ».

Bonheur de suivre les dessins intimes

du mouvoir sans fin dans ses infimes nervures
tissage d'une feuille, d'un cerveau,
l'empreinte fugitive du vent dans les sables
écriture qui traverse sans s'interrompre
les corps, les choses qu'un rien déchire –

écriture d'herbe du pinceau chinois –
Wang Hi-tche entouré de ses amis
au pavillon des Orchidées
au printemps de trois cent cinquante-trois
traçant de son pinceau en poil de rat
le chef-d'œuvre de la calligraphie
les vingt-huit lignes de son *Lan-t'ing siu* –

et je pense aux truites de mon enfance
remontant en avril le torrent –
la rocheuse clarté d'être là en passant
de sentir parfois une lueur qui bouge
dans ces dessins de nervures fragiles
d'un cerveau, d'une aile de libellule
des dix couches superposées de nos rétines
tout ce que la pensée et la main peuvent
tour à tour construire et détruire,
une source de clarté en nous le sait –³⁶⁷

Contrairement à nombre d'autres poèmes, dont « Peintures de Jabbarren » et « Amandiers », où la représentation du mouvement du monde, de l'absolu immanent, a souvent un statut ambivalent, entre joie et douleur, ce poème en est heureux, au point de commencer par le « bonheur ». C'est dû sans doute à ce que la première strophe est toute entière sous le signe de la communauté dans le multiple, du « mouvoir sans fin » qui s'exprime aussi bien dans ses « infimes nervures » que par le « vent » sur les « sables ». Il s'agit bien à nouveau d'une communauté de substance, tout est passage, « tissage », du végétal, la « feuille », au centre des émotions, des perceptions et des idées, le « cerveau », jusqu'à l' « empreinte » du « vent », sans que pour autant les éléments soient indifférenciés. La description de cette communauté portée par un même « mouvoir » revient à l'analogie entre la vue et la parole, les « dessins intimes » et l' « écriture qui traverse sans s'interrompre / les corps, les choses qu'un rien déchire ». « Écriture » continue, donc, pas nécessairement lisible comme on l'a vu dans d'autres poèmes : plus qu'un discours, c'est d'abord une

³⁶⁷ *Derrière le dos de Dieu, op. cit.*, p. 56-57.

succession de signifiants, qui n'ont d'autre but que de manifester la permanence du « mouvoir ». Dans ce « mouvoir », tout est fragile, « choses » comme « corps », mais la suspension du poème, le tiret long, passe sous silence ce que cette fragilité a pu avoir, dans d'autres poèmes, de douloureux.

La deuxième strophe commence par souligner la proximité de l' « écriture » chinoise et de celle du « mouvoir », qui « traverse sans s'interrompre ». Si la graphie chinoise recourt nécessairement à des signes fixes, des idéogrammes, le mouvement du « pinceau », la fluidité des signes, renvoient à la nature du mouvement qui « traverse » tout, c'est une « écriture d'herbe », ce qui renvoie à la fois à d'éventuelles traces des poils du pinceau et au lignes des idéogrammes comme des « herbes » sous le vent. Les vers qui suivent explicitent et la délicatesse et la référence à l'écriture chinoise.

L'épisode auquel renvoie le poème est crucial dans le développement de la calligraphie chinoise, un moment d'apothéose et l'origine de toute une tradition. Wang Hi-tche, en effet, était un lettré, haut fonctionnaire de l'empire des Jin orientaux, au quatrième siècle de notre ère³⁶⁸. Comme l'écrit le poème, « au printemps de trois cent cinquante-trois », pour la fête de la saison, Wang Hi-tche a réuni à la campagne, au « pavillon des Orchidées », près de Shaoxing dans le Zhejiang, quarante-et-un lettrés, ses « amis ». La journée fut consacrée à des jeux de boisson et d'écriture. Au terme de la journée, trente-sept poèmes avaient été composés. Saisi par le vin et l'inspiration, Wang Hi-tche, d'une seule traite, écrit « de son pinceau en poil de rat », le *Lan-t'ing sui*³⁶⁹, ou « Préface au recueil du pavillon des Orchidées », considéré comme « le chef d'œuvre de la calligraphie ». La préface se compose en effet de « vingt-huit lignes » et compte trois cent vingt-quatre caractères, écrits en style cursif, elle raconte les circonstances de l'écriture des trente-sept poèmes et présente une méditation sur la nécessité des instants de bonheur³⁷⁰.

L'importance de la préface dans l'histoire de la calligraphie chinoise est due à plusieurs aspects : la promotion du style cursif comme registre noble, l'inventivité du calligraphe, et, surtout, la perfection de l'acte créateur, où l'art du trait, le sens des caractères, l'inspiration de l'auteur, se réunissent pour être une image de l'action créatrice du Tao, de façon assez comparable à l'art de Wang l'Encre. Si l'œuvre originale est aujourd'hui perdue, sa fortune a été telle qu'elle n'a cessé d'être copiée jusqu'à la chute de l'Empire au début du vingtième siècle, devenant le modèle ultime et l'origine de toute la tradition calligraphique chinoise. Par ailleurs, Wang Hi-tche appartenait à l'école taoïste des Maîtres célestes, qui se caractérise par un rapport mystique au Tao et par des pratiques ésotériques, pacte individuel avec les divinités, mais aussi libations sacrées et sexualité rituelle³⁷¹.

³⁶⁸ On trouvera parfois plus facilement des informations sur ce personnage en basant les recherches sur la translittération *pinyin* de son nom : Wang Xizhi.

³⁶⁹ Ou *Lantingji Xu*.

³⁷⁰ Voir par exemple : Jacques Pimpaneau, *Anthologie de la littérature chinoise classique*. Arles : Philippe Picquier éditeur, 2004, 953 pages. La « Préface au recueil du pavillon des Orchidées » se trouve aux pages 301-303.

³⁷¹ L'école *Tianshi Tao*, qui, du vivant de Wang Hi-tche, est une résurgence de l'École des cinq boisseaux de riz (*Wudoumi Tao*), ou des Maîtres célestes, établie au deuxième siècle de notre ère par Zhang Lu, chef de guerre maître de Hanzhong, dans le Shaanxi. Actuellement, l'école *Zhengyi Tao*, confirmée au treizième siècle, sous Kubilai Kahn, représente ce courant, dont le haut lieu en Chine est

Dans les arts de la Chine impériale, la frontière est mince entre peinture et calligraphie. Toutes deux utilisent les mêmes outils, les mêmes supports, et sont fréquemment réunies dans une même œuvre, des poèmes accompagnant souvent la peinture, ainsi que les sceaux idéographiques des propriétaires successifs. On a vu aussi que les arts visuels, en Chine, sont profondément liés à la spiritualité taoïste et *chan*. L'importance de la référence, dans le poème, rappelle donc tout le réseau référentiel construit autour des arts de la Chine, des origines, représentées ici par Wang Hi-tche, ailleurs par Wang l'Encre ou Wang Wei, les fondateurs du lavis, jusqu'aux développements les plus récents, avec en particulier T'ang. La référence concourt aussi à légitimer la poétique, si besoin était, l'entremêlement des registres, l'intervertissement des sens, la ponctuation évasive et les vides, ainsi que la représentation de l'écriture, comme un moment et une manifestation de l'absolu immanent qui « traverse » toute chose dans le phénomène de l'existence.

Cette porosité des registres, le sens ouvert des références, permet le passage d'un moment d'histoire de la culture chinoise à un souvenir personnel. L'intuition de la première strophe, la référence de la deuxième, soutiennent une parole explicitement personnelle : « et je pense aux truites de mon enfance / remontant en avril le torrent – ». Ce souvenir fait allusion au comportement des truites de rivière, qui remontent au printemps au lieu de leur naissance pour y frayer³⁷². Du mouvement du monde à celui d'un maître calligraphe, de celui-ci à l'éclat argenté d'une « truite » dans un « torrent », qui remonte vers ses origines et renvoie le sujet aux siennes, il y a tout le cycle d'une puissance créatrice immanente, un principe qui porte tout et tous les langages.

La fin du poème délaisse les origines pour perpétuer le cycle, et revient à l'intuition du début du poème, la « rocheuse clarté d'être là en passant ». L'image revient à une lumière qui sort de la matière, et qui est liée à un devenir accidentel, « en passant », mais qui n'enlève rien à la force de la présence, l'« être là ». Il s'agit à nouveau de « suivre les dessins intimes », pour « sentir parfois une lueur qui bouge », dans toute chose, un « cerveau », une « aile de libellule », les « couches superposées de nos rétines ». Tous objets caractérisés par la présence de mêmes « nervures fragiles », et au-delà d'une proximité d'aspect, c'est bien la même substance qui s'exprime, la réalité indiscutable d'une existence qui n'a de sens que comme relation à un mouvement cyclique et créateur, à toute chose qui en est un visage. Le faire humain n'est alors pas différent : « tout ce que la pensée et la main peuvent / tour à tour construire et détruire » est lié à la même source immanente, qui s'exprime dans les choses,

le mont Longhu, dans le Jiangxi. Voir : Isabelle Robinet, *Histoire du taoïsme des origines au XIV^e siècle*. Éditions du Cerf, collection « Patrimoines, taoïsme », 2012, 269 pages, en particulier le troisième chapitre « Les Maîtres célestes » (p. 61-82).

³⁷² Il s'agit de la *Salmo trutta fario*. Sous-espèce de la truite d'Europe (*Salmo trutta*), la truite fario, ou truite saumonée, occupe les rivières et cours d'eau (les migratrices en mer et les lacustres constituent deux autres sous-espèces). La fario se distingue de l'arc-en-ciel, américaine d'origine, par l'espacement des points sur ses flancs et leur vive couleur rouge, qui ternit rapidement après la pêche. Voir par exemple : Fabrice Teletchea, *Guide des poissons de France – Cours d'eau, lacs, étangs*. Éditions Belin, 2011, 175 pages, p. 146-149.

mais aussi dans la chair, au-delà des idées : « une source de clarté en nous le sait – ».

Ce poème répond remarquablement à « Peintures de Jabbaren », comme en quelque sorte son miroir positif. On observe ainsi que si dans « Peintures de Jabbaren », le poème partait du référent (d'ailleurs double : les peintures du Tassili et un précédent poème) pour aller vers le propos existentiel et en revenir, dans le poème « À Wang Hi-tche », c'est la force de l'intuition existentielle qui s'oriente vers la référence pour se renforcer et revenir au sujet. Mais quelle que soit la polarité du rapport entre référent et sujet, c'est bien la poétique comme mise en relation d'instances diverses et de modes d'expressions diverses, qui permet un approfondissement de l'expérience existentielle, pour faire du poème lui-même une expérience de relation³⁷³.

³⁷³ Pour une autre lecture de ce poème, nous renvoyons au bel article de Colette Camelin, « “Le désir d'Ouvert” », dans : *Lorand Gaspar et la matière-monde, actes du colloque international de Tunis* (Marie-Antoinette Bissay, Anis Nouairi, Patrick Née), *op. cit.*, p. 143-156, et plus précisément p. 149-151.

Voir, toucher : la relation contre l'abstraction (conclusion du chapitre).

Pour la définition de la poétique de Lorand Gaspar comme étant une poétique de la relation, et relation elle-même, le rapport aux arts visuels et sonores, mais aussi aux perceptions des sens, est une étape de première importance. Ainsi, même si notre lecture n'avait pas vocation à être exhaustive, nous avons vu la diversité des procédés d'écriture découlant de la relation constante aux arts.

Avec *Sefar*, nous avons pu observer que la relation aux référents artistiques se fait à la fois dans le verbe, par les jeux de référence et le vocabulaire sensoriel, et par le recours à des langages autres, objet visuel de la partition, codes de l'écriture musicale. En lisant « Amandiers », nous avons pu rappeler l'importance de la relation construite entre la parole poétique, son support matériel et des œuvres d'artistes contemporains, tout en observant la persistance d'effets synesthésiques dans les images poétiques. Enfin, avec les deux poèmes de *Derrière le dos de Dieu*, l'aspect théorique de la relation aux arts est plus explicite, tout en perpétuant un faire attentif à ne pas séparer le propos existentiel des effets sensoriels.

La diversité des procédés permet ainsi de créer des réseaux référentiels au sein de la parole poétique, dont la densité fait de chaque poème à la fois une expérience des sens et de l'imaginaire, par la production d'images mais aussi les jeux de ponctuation et de blancs, et une aventure intellectuelle. La poétique est ainsi le résultat de relations existant au préalable, connaissances de l'auteur, amitiés, goûts esthétiques, et fait de la poétique elle-même le lieu de relations multiples, du verbe à d'autres langages, du sujet à des altérités personnelles et culturelles, du lecteur au texte et au livre. Tout est fait pour que le poème soit à chaque fois une expérience, une performance où se lient des registres différents, poétiques, esthétiques, philosophiques. C'est enfin une défense contre l'abstraction, essentielle pour une poésie constamment vouée à la représentation de l'existence, en ne séparant pas physique et métaphysique.

Au cours de la lecture, nous avons aussi eu l'occasion de faire quelques digressions vers d'autres disciplines. Dans *Sefar*, outre l'histoire de l'art, l'ethnologie et l'archéologie ont la part belle. Dans *Amandiers*, nous avons remarqué l'importance de la botanique, qui propose des figures d'altérité qui servent de relais à la représentation du sujet. Dans *Derrière le dos de Dieu*, la présence accrue de références à différents organes, avec une préférence nette pour le cerveau, est aussi une caractéristique de premier plan. De même, l'allusion à la truite renvoie la quête d'origine à un comportement génétiquement défini. Autres disciplines, autres codes, autres représentations du monde et du vivant, qui ont une place aussi importante dans l'œuvre que les arts visuels et sonores. Pour explorer davantage cet aspect, nous allons à présent nous livrer à quelques lectures d'intertextes scientifiques dans deux grandes œuvres de Lorand Gaspar, *Sol absolu*, et *Égée*.

Chapitre II. Impératifs de la poétique et fait scientifique.

Observer dans l'œuvre de Lorand Gaspar la relation entre textes scientifiques et parole poétique est une gageure. La formation médicale du poète, sa carrière de chirurgien, sa grande culture dans les disciplines de l'astronomie, de la géologie, de la botanique et de la zoologie, entre autres, de même que ses récentes recherches dans le domaine de la thérapie neurocognitive avec le docteur Jacques Fradin, à qui sont dédiés les « Neuropoèmes » de *Derrière le dos de Dieu*, rendent difficile une étude exhaustive du statut littéraire des textes scientifiques dans l'œuvre. Identifier ces textes, rendre compte de l'usage qui en est fait dans les poèmes, nécessite une diversité de connaissances rare et des compétences que nous ne prétendons pas avoir.

Pourtant, rien que dans l'œuvre poétique, la présence de références scientifiques est significative et rend nécessaire que l'on s'y arrête. Même en restreignant le terme de “sciences” aux sciences du corps et de la nature, anatomie, géologie, botanique et zoologie notamment, on en relève des traces dès les premiers recueils. Avec *Sol absolu*, science et poésie semblent trouver un équilibre rarement atteint depuis l'Antiquité³⁷⁴. Quant à *Égée*, la section « Clinique » représente une remarquable exploration poétique de la médecine grecque antique. *Judée*, comme certaines parties de *Carnets de Jérusalem*, explore le lien entre la pratique de la médecine et la violence historique. *Feuilles d'observation*, dans sa version incluant les textes en prose, ne cesse d'interroger le rapport entre parole, médecine et observations naturalistes. Enfin, *Derrière le dos de Dieu*, par l'entremêlement de la parole poétique et de l'observation du corps, en particulier du cerveau, crée une représentation novatrice, quoique constituant un développement de pistes déjà présentes dans l'œuvre, en établissant un continuum entre parole poétique, processus de cognition et arts.

Dans le cadre d'une réflexion sur la poétique et la relation, il est donc indispensable d'aborder cet aspect de l'œuvre. Dans la mesure où une étude exhaustive est exclue, du fait de la densité et de la complexité des savoirs mobilisés, nous restreindrons notre lecture à quelques pages de *Sol absolu* et d'*Égée*, afin de mettre en évidence certains aspects la fonction poétique de textes scientifiques dont l'identification est à peu près sûre. Ainsi, la plus grande partie de la présente étude sera consacrée aux pages de *Sol absolu* consacrées à la faune et à la flore du désert, à la lumière de quelques textes sources, en nous interrogeant sur la poétique du montage et de la représentation qu'il implique. Quant à *Égée*, en lisant quelques poèmes de « Clinique », nous pourrions observer non seulement l'utilisation de la citation

³⁷⁴ On peut penser à la poésie encyclopédique de la Renaissance, celle, en particulier, de Du Bartas ou de Le Fèvre de la Borderie, dans une perspective chrétienne, ou à celles, dans la mouvance des Lumières, de Chénedollé ou Esménard, assez oubliées néanmoins. La comparaison à cela dit ses limites, notamment parce que *Sol absolu* ne vise pas à proposer un “*imago mundi*” exhaustif, comme pouvaient y aspirer Lucrèce ou les encyclopédistes de la Renaissance, ni à un usage purement didactique comme Chénedollé ou Esménard. Sur le rapport à la tradition du poème scientifique, notamment sur sa transformation en un des aspect d'un poème polyphonique, nous renvoyons à l'article de Dominique Combe « Lorand Gaspar et le poème scientifique », dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », *op. cit.*, p. 216 et suiv., notamment 218-220.

de textes essentiellement issus du *Corpus hippocratique*, mais aussi le phénomène d'actualisation de pratiques antiques et de mise en relation de figures historiques.

1) La faune et la flore de *Sol absolu*, ou le désert superlatif.

De toute l'œuvre de Lorand Gaspar, le poème représentant le plus visiblement la relation entre poésie et science est sans doute *Sol absolu*. L'alternance de pièces lyriques et de pièces descriptives et narratives, mais aussi l'usage d'un registre intermédiaire, mêlant données scientifiques, propositions philosophiques et parole lyrique, permet une première configuration d'une représentation qui étend le champ de l'expérience poétique et existentielle sans que l'aspect totalisant du poème ne le réduise à un discours. Si dans *Sol absolu* de nombreuses disciplines sont appelées à concourir à la poésie, histoire, archéologie, géographie, géologie, sciences religieuses, la présence dans le poème des pages dédiées à la faune et à la flore du désert représente sans doute le passage le plus abouti de la dimension scientifique du poème, par leur aspect technique et l'importance du volume.

Au cours de nos recherches, il est apparu que ces pages sont un montage de citations et de réécritures de passages issus essentiellement de deux ouvrages. La source la plus importante est le livre *Le Désert*, du naturaliste américain Aldo Starker Leopold³⁷⁵, publié en anglais en 1961 et en traduction française l'année suivante, par les éditions Time. La seconde source est un ouvrage de l'éminent ornithologue britannique Guy Mountfort³⁷⁶, *Portrait of a desert*, publié en 1965 chez Collins, et l'année suivante en traduction française, sous le titre *La Vie d'un désert*. Le premier de ces deux ouvrages a pour but une présentation synthétique des déserts du globe, du point de vue de la formation, du climat, de la géologie, de la faune et de la flore, mais aussi des comportements humains. Le livre de Guy Mountfort est lui-aussi un ouvrage de vulgarisation³⁷⁷, tout en se restreignant à un champ plus spécifique, puisqu'il s'agit du récit d'une expédition d'observation et de diagnostic des milieux naturels en Jordanie, sur l'invitation du roi Hussein, qui a eu lieu en 1963. L'expédition comptait parmi ses membres de grands naturalistes et militants écologistes, au premier rang desquels il faut placer sir Julian Huxley, biologiste distingué, premier directeur de l'UNESCO et par ailleurs frère de l'écrivain Aldous Huxley.

³⁷⁵ Aldo Starker Leopold (1913-1983). Il a passé l'essentiel de sa carrière comme professeur de zoologie à l'université de Berkeley. Son œuvre dénote une prédilection pour les déserts, il a ainsi publié, outre *Le Désert*, différents ouvrages de vulgarisation, dont *Wildlife in Alaska* (1953) et *Wildlife of Mexico* (1959). Très engagé dans la protection de la nature, il a joué un rôle prépondérant dans la politique écologique américaine.

³⁷⁶ Guy Mountfort (1905-2003), s'est fait connaître du grand public en publiant en 1954, avec Robert Peterson, le désormais classique *A field guide to the birds of Britain and Europe*, sur le modèle duquel la plupart des manuels d'ornithologie sont désormais conçus. Il a aussi publié *Portrait of a wilderness*, en 1958, sur la région du Coto Doñana dans le sud de l'Andalousie, et *Portrait of a River*, en 1962, consacré à la vie sauvage du Danube. Il est l'un des membres fondateurs du World Wide Fund for Nature (WWF).

³⁷⁷ Bien que contenant nombre d'informations précises, les développements techniques ne sont pas l'objet de cette publication.

En confrontant le texte de *Sol absolu* à ses sources, il est apparu que certaines informations contenues dans le poème ne sont pas tout à fait exactes du point de vue scientifique, comme nous le verrons au cours de la lecture. La question se pose alors du rôle poétique de ces textes. Nous proposons donc une étude des quelques pages de *Sol absolu*³⁷⁸ consacrées à la faune et à la flore du désert, en mettant le poème en regard de ses sources, mais aussi en nous intéressant à la réécriture de certains passages dans la version de 1982.

a. Une poétique du montage.

Le début de la séquence de *Sol absolu* présentant la faune et la flore du désert consiste en deux pages de paragraphes alternés, plus ou moins classés par rubriques, signalées par les espaces dans la typographie : les insectes, les graines, les épines, les succulentes. Du fait de la longueur du texte, nous proposons de lire ces deux pages en suivant l'ordre des rubriques. Dans la version de 1972, ce sont donc les insectes qui ouvrent la pièce :

Les insectes
nés de la pluie, tout en se
nourrissant mèneront à bien la pollinisation.
Ils serviront de nourriture
aux oiseaux et lézards, qui font
coïncider leur période de reproduction avec la floraison des insectes.³⁷⁹

Voici maintenant un passage du *Désert* de Leopold :

La pollinisation des fleurs du désert nécessite une profusion d'insectes en tous genres. Cette profusion est garantie par le fait que la même pluie, qui incite la plante à pousser, fait sortir les insectes de leurs cocons, de leurs chrysalides et de leurs autres états léthargiques. Bien que l'on entende bourdonner quelques insectes dans l'air du désert même en période de sécheresse, leur apparition en masse se produit à la saison des pluies et de la croissance des nouvelles plantes. Ce rythme minuté est vital, non seulement pour la pollinisation des fleurs, mais aussi pour la nutrition des insectivores, qui élèvent leurs petits pendant ou après la saison des pluies, que celle-ci ait lieu au printemps ou en été.³⁸⁰

L'usage de la source est assez libre. Les informations sont condensées, quoique le poème explicite les espèces concernées par les « insectivores »³⁸¹,

³⁷⁸ Pages 42 à 47 de l'édition de 1972, et 122 à 129 de la version de 1982 (et de la réédition de 2006).

³⁷⁹ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 42.

³⁸⁰ Aldo Starker Leopold, *Le Désert* (Solange Hughes, Jacques Regnault, trad.). Amsterdam : Time Inc., collection « Life, le monde vivant », 1962, 191 pages. P. 60.

³⁸¹ Un peu plus loin dans son ouvrage, Aldo Starker Leopold revient sur les espèces consommatrices d'insectes, dans un passage qui recoupe celui que nous avons cité : « À l'apogée de la croissance des plantes, le désert pullule et bourdonne d'une variété impressionnante de scarabées, fourmis, guêpes, papillons et punaises, qui apparaissent avec les premières grosses pluies, se gorgent des plantes en plein épanouissement, se reproduisent, et, pour la plupart, meurent. Mais ils laissent une abondante

tout en donnant à l'information un tour plus preste en usant d'images simples, les « insectes » sont « nés de la pluie », ils sont aussi en « floraison ». Le décalage typographique entre les paragraphes semble ici avoir une fonction aussi bien didactique que poétique : poétique parce que le jeu typographique fait partie intégrante de la modulation d'une parole ouverte à différentes représentations de la réalité dans tout *Sol absolu*, et didactique parce qu'il articule les faits sans recourir à un lourd appareil rhétorique et permet ainsi une explication fluide³⁸².

Dans la version de 1982, ce début de pièce porte la marque d'un important travail de réécriture.

L e s i n s e c t e s

nés de la même pluie qui a
fait surgir toute une flore du
néant, la lumière comme
freinée par tout ce bour-
donnement, transportent
le pollen des anthères aux
stigmates, s'accouplent et
pondent –

l e s p l a n t e s

seuls êtres directement bran-
chés sur l'énergie solaire, fa-
briquent assidûment des ali-
ments organiques avec un
peu d'eau et de dioxyde de
carbone ; sans elles point de
vie animale –

o i s e a u x e t l é z a r d s

se nourrissent d'insectes et
de graines, font coïncider
leur période de reproduction
avec cette double efferves-
cence –³⁸³

provision d'œufs, de chrysalides endormies et, en moindre mesure, d'insectes parfaits qui constituent la nourriture de base de nombreux oiseaux, de reptiles et même de mammifères. » (*Le Désert, op. cit.*, p. 70).

³⁸² On peut aussi considérer que la mise en page des paragraphes, renvoyant à la pratique du collage, peut être un indice de l'hétérogénéité du texte, du statut de citations découpées et articulées par le montage de ces pages (Dominique Combe, dans son article « Lorand Gaspar et le poème scientifique », remarquait que ces pages ont un « statut citationnel ». Dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », p. 218). Cela dit, l'ampleur de la pratique dans *Sol absolu*, également appliquée à des passages qui ne sont pas des citations inavouées, semble minorer ce que Tiphaine Samoyault appelle un « transfert d'extériorité », au profit d'un dialogue entre les textes et d'une transposition générique. Voir : Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature, op. cit.*, p. 24-25.

³⁸³ *Sol absolu et autres textes, op. cit.*, 1982, p. 122.

La réécriture témoigne d'un double effort : précision des données, et poétisation accrue. C'est sans doute dans la première strophe que ce travail est le plus visible. D'une part, la description des effets de la pluie souligne l'aspect quasi-miraculeux de la floraison des plantes, semblant prêter au climat un pouvoir divin, ce qui n'est pas sans élargir le propos de l'exposé scientifique à la dimension métaphysique de l'œuvre : il y a une "création", mais cette genèse est due à une force immanente, « la même pluie qui a fait surgir toute une flore du néant ». L'effet de lumière « comme freinée par tout ce bourdonnement » renvoie à la fois au texte de Leopold et aux effets propres à la poétique de Lorand Gaspar, réunissant le style du naturaliste et celui du poète dans un même éloge de la contemplation d'un phénomène naturel.

Par ailleurs, la « pollinisation » de la version de 1972 est remplacée par la description du phénomène lui-même : les « insectes », « transportent le pollen des anthères aux stigmates ». C'est en effet le processus : les « anthères » sont les organes mâles de la fleur, qui contiennent le pollen, les « stigmates » sont l'organe femelle, qui réceptionne le pollen et le fait transiter, à travers le style, jusqu'à la poche contenant les ovules et qui, se transformant, devient le fruit. L'effet de cette précision est double : tout en donnant davantage d'informations au lecteur peu initié à la botanique, il rend concret le phénomène de la pollinisation. Cela dit, en utilisant le vocabulaire précis renvoyant aux organes des fleurs, la précision peut établir davantage de distance avec ce lecteur. Dans cette perspective, le rôle de l'information scientifique peut être le même que le recours aux images visuelles ou musicales : faisant le pari que le lecteur est curieux, le poème l'incite à faire des découvertes, que ce soit la musique de Bach, la peinture chinoise, ou les sciences naturelles.

Pour le reste du passage, il procède globalement de la même intention, tout en étant plus informatif. Afin de ne pas alourdir excessivement la lecture, passons au moment dédié aux graines dans la version de 1972³⁸⁴.

Sur un milliard de graines produites sur une
superficie de 4000 m² seulement un millier
ou deux arriveront à la prochaine saison
pluvieuse. La plus grande partie est ramassée
par les fourmis moissonneuses et les rongeurs,
beaucoup moins par les oiseaux.

Et si rongeurs et lézards auront

³⁸⁴ Précisons néanmoins que la strophe sur les plantes, absente de la version de 1972, est aussi une adaptation d'un passage du *Désert* d'Aldo Starker Leopold : « Seule une plante verte sait fabriquer des aliments organiques en partant d'éléments non-organiques : dioxyde de carbone, eau et énergie solaire. L' "économie de base" que leur fournissent les plantes, permet à une société complexe d'espèces animales de s'élaborer. » (*Le Désert, op. cit.*, p. 69). La réécriture dans *Sol absolu* (1982) souligne non sans humour la relation exclusive des plantes et du soleil, qui sont « branchés », à la manière d'un outillage électrique. La précision peut aussi être un discret renvoi à l'affrontement permanent de l'existence avec les notions représentant une "plénitude" de lumière, une transcendance. Dans tout le poème, le sujet comme la communauté humaine, quand elle est face à la lumière "pleine" qui est celle du désert et de la divinité, est toujours renvoyé à sa soif ou à sa folie. C'est un signe, peut-être, du glissement vers un propos plus résolument immanentiste, la pleine lumière ne s'exprimant que dans des plantes, êtres finis et, au désert, souvent infimes.

eu une bonne année, les serpents,
renards, hyènes et coyotes pourront
également prospérer

Les graines savent quand
elles doivent germer. Seule une quantité suffi-
sante d'eau d'infiltration peut les déterminer
à germer. La température du sol joue un rôle
également important. Cependant, même lorsque
toutes les conditions sont réunies pour dé-
clencher la germination, un certain nombre de
graines ne répondent pas à l'appel. Chaque
espèce constitue ainsi une réserve pour le cas
où le ciel ne tiendrait pas ses promesses.³⁸⁵

Ce passage est celui où s'établit le premier réel écart entre le poème et la donnée scientifique, avec les informations contenues dans les deux premières strophes. Celles-ci ne sont d'ailleurs pas inexactes, voyons par exemple ce passage de Leopold :

[...] Situation comparable à celle des plantes annuelles de Coachella Valley, qui produisent 1,5 milliard de graines pour 4000 m² et dont quelques milliers seulement germeront et mûriront à la prochaine saison pluvieuse. L'excédent reviendra aux fourmis, rats-kangourous, cailles et autres animaux. Il s'ensuit logiquement que la condition des carnivores varie d'année en année, selon la prolifération de leurs proies, qui est en fonction de la croissance des plantes. Chaque étage de cette pyramide de vie dépend de sa base de nourriture, et le nombre de lapins détermine le nombre de chats sauvages qui les dévorent.³⁸⁶

Les chiffres présentés dans le poème ne contredisent pas ceux du texte scientifique, dans la mesure ou si l'on ramène « 1,5 milliard » à « un milliard », on respecte en quelque sorte la proportion, de toute façon imprécise dès le texte d'Aldo Starker Leopold, en ramenant « quelques milliers » à « un millier ou deux »³⁸⁷. La distance s'établit en revanche par un gommage de la référence géographique : la vallée de Coachella se trouvant en Californie, la mention du lieu aurait rompu l'ancrage référentiel du poème dans les déserts du Proche-Orient. De même, l'appellation de « rongeurs » permet de masquer l'espèce initiale : le « rat-kangourou », *Dipodomys*, et ses sous-espèces, étant exclusivement américain³⁸⁸. Enfin, si les « cailles » ne sont pas absentes du

³⁸⁵ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 42.

³⁸⁶ *Le Désert*, *op. cit.*, p. 120.

³⁸⁷ Encore que la citation de Leopold que nous avons choisie fait écho à un long passage détaillant plus précisément des mesures faites par Lloyd Tevis Jr. sur l'impact des « fourmis moissonneuses », sur la quantité de graines par hectare, dans la vallée de Coachella en Californie. Voir : *Le Désert*, *op. cit.*, p. 114-115.

³⁸⁸ Cela dit, Aldo Starker Leopold lui-même souligne la proximité du rat-kangourou avec « les gerboises et les gerbilles d'Afrique et du Moyen-Orient », sans cependant écarter leurs différences. Voir : *Le Désert*, *op. cit.*, p. 76.

Proche-Orient³⁸⁹, le remplacement du terme par « oiseaux » permet de donner une valeur plus générale à l'information, tout en évitant un contraste insolite avec le terme générique de « rongeurs ».

La deuxième strophe, qui élargit le propos à la « pyramide de vie » ne se contente pas d'évacuer les espèces animales du texte d'Aldo Starker Leopold, elle en propose l'équivalent correspondant au biotope des déserts de la région où s'ancre *Sol absolu*³⁹⁰. La version donnée par le poème est donc à la fois une réécriture d'un texte scientifique et son adaptation à un environnement comparable. En somme, la distance prise avec la source est surtout une application à un cas particulier de données qui bien que liées au référent précis d'une vallée californienne dans le texte de Leopold, y ont aussi valeur d'information générale. Ainsi, ce que l'exposé scientifique perd en précision, il le gagne en efficacité : la représentation du désert proche-oriental devient plus complète et plus vivante, axée essentiellement sur l'interdépendance des espèces, et donc le mouvement de réciprocité qui conditionne leur existence, sous-entendant une analogie avec le devenir du sujet, lui-même participant d'un mouvement permanent d'identité à altérité.

De même, la strophe consacrée aux conditions de germination est un résumé d'un long passage du livre de Leopold qui rend compte de recherches effectuées par un scientifique du Jardin botanique du Missouri³⁹¹. Le poète y sélectionne certains éléments : l'idée que les graines « savent » quand germer, les éléments qui déclenchent la germination, présentés de façon beaucoup plus simple que dans le texte scientifique, et, enfin, la « réserve » de graines en sommeil, « pour le cas où le ciel ne tiendrait pas ses promesses ». Dans le texte de Leopold, il s'agit d'une « promesse atmosphérique », la réécriture dans *Sol absolu* montre une nouvelle fois une simplification à but didactique, le « ciel »

³⁸⁹ La caille des blés, *Coturnix coturnix*, est présente dans la région, encore qu'elle ne pénètre pas dans les déserts au-delà de la vallée du Jourdain, sauf occasionnellement pour hiverner. Voir : François Hüe, Robert-Daniel Etchécopar, *Les Oiseaux du Proche et du Moyen Orient*. Éditions N. Boubée et Cie, 1970, 951 pages, p. 225.

³⁹⁰ Avec cependant deux petites imprécisions. La première étant l'effacement du chat sauvage, *Felis sylvestris*, qui n'est pas absent du Proche-Orient. Il est en revanche certainement moins représentatif, dans l'image collectif, que « serpents, renards, hyènes et coyotes ». Quant à la deuxième, il s'agit du coyote, qui est une espèce essentiellement nord-américaine, *Canis latrans*. Il n'y en a pas au Proche-Orient, où par contre on rencontre le chacal, *Canis aureus*, relativement proche. Voir par exemple : Mazin B. Qumsiyeh, *Mammals of the Holy Land*. Lubbock (Texas) : Texas Tech University Press, 1996, 389 pages. Sur le chat sauvage, voir les pages 142-145, sur le chacal, 168-170. Aucune mention du coyote.

³⁹¹ *Le Désert*, *op. cit.*, p. 59-60 : « En cherchant des indices pour connaître comment les graines “savent” quand elles peuvent germer, Fritz Went, du Jardin botanique du Missouri, observa soigneusement les plantes du Parc National de Joshua Tree à l'est de Los Angeles. [...] Il découvrit qu'en principe, aucune graine ne voulait germer si elle n'était arrosée d'une quantité d'eau égale à 1,5 cm ou même 2 cm. La surface du sol était tout aussi mouillée après 2 ou 3 mm de pluie qu'après 2,5 cm, cette discrimination était difficile à expliquer, Went en conclut que les graines ont dans leur écorce une “substance empêchant la croissance”, qui doit être dissoute par une grande quantité d'eau d'infiltration avant qu'elles puissent bien germer. [...] On a également découvert que c'est la température du sol qui détermine la croissance de certaines espèces et l'état léthargique des autres. [...] Cependant, quoique les conditions idéales d'humidité et de température soient réunies, et promettent à une espèce un épanouissement parfait, toutes ses graines ne germent pas. Certaines, moins prêtes que d'autres, restent dans le sol ; elles y représentent une sorte d'assurance pour la cas où la “promesse” atmosphérique ne serait pas tenue et où les premières germinations ne réussiraient pas. Jamais la “banque” souterraine des graines de chaque espèce ne fit faillite. »

étant une réalité assez souple pour ne pas engager une réflexion détaillée sur les conditions climatiques, mais aussi une formulation qui tend à une lecture existentielle – même les « graines » savent qu'on ne peut compter sur le « ciel », à plus forte raison les hommes doivent-ils compter sur leurs propres forces.

Pour ce paragraphe, la version de 1982 porte des différences significatives :

Les

g r a i n e s

certes savent quand c'est le moment de germer. Une juste quantité d'eau d'infiltration, une bonne température du sol, les voilà qui se gonflent, s'activent. Cependant, même quand toutes les conditions favorables sont réunies, toutes les graines ne répondent pas à l'appel. Chaque espèce constitue ainsi une réserve, prenant mesure des inconstances du ciel³⁹²

Le travail de réécriture touche deux aspects du texte. Le premier, comme nous avons pu l'observer dans les passages précédents, concerne la poétisation, ou, plus précisément, correspond à l'effort qui tend à donner à la description scientifique un aspect plus dynamique : « les voilà qui se gonflent, s'activent ». La version de 1982 semble attentive à donner aux faits scientifiques une dimension presque narrative, procédé d'ailleurs commun dans les textes de vulgarisation et auquel pour ainsi dire chaque enseignant recourt plus ou moins. Mais outre cet aspect didactique, transparait aussi sous cette allure plus vive de l'information, une proximité, une forme de tendresse pour des phénomènes qui manifestent à la fois la beauté et la fragilité de l'existence des êtres, ici, les plantes. Enfin, la formule de 1972, « au cas où le ciel ne tiendrait pas ses promesses » est remplacée par une tournure à la fois plus brève, mais aussi plus tranchée : le « ciel » ne fait pas de « promesses », puisqu'en lui rien ne parle, en revanche, il est « inconstant ». La défiance est donc dédoublée.

L'avant-dernière « rubrique » de la pièce concerne les « épines » :

é p i n e s

La sécheresse semble stimuler la production des épines. (Certaines espèces les perdent lorsqu'elles sont placées à l'abri humide.)

La plupart des plantes du désert se contentent de toutes petites feuilles

³⁹² *Sol absolu et autres textes, op. cit.*, 1982, p. 123.

qui tombent souvent pendant les
périodes de sécheresse pour économiser
la déperdition aqueuse.³⁹³

Ce paragraphe est une synthèse de plusieurs passages du livre d'Aldo Starker Leopold³⁹⁴. Dans la version de 1982, les différences sont notables :

é p i n e s
feuilles rêches, rabougries,
surtout pas d'épanchements
inutiles, rien de ces étalements
de certitudes, d'un bonheur
investi dans les grandes surfaces.
Travailler dans l'aigu, le serré
cultiver l'ellipse. Pourtant³⁹⁵

La réécriture abandonne presque toute description scientifique. Quant la version de 1972 énonçait des faits, relation de la production d'épines à la sécheresse, effet de l'humidité, caducité des feuilles, celle de 1982 restreint l'information à la morphologie des feuilles, « rêches » et « rabougries ». Cette information se passe d'ailleurs de référence : qui est familier du désert, comme l'auteur, a pu à maintes reprises constater l'aspect des feuilles. La suite de la strophe est déjà de l'ordre de l'interprétation, « surtout pas d'épanchements / inutiles ». La parole opère un glissement progressif de la description à l'interprétation, et de celle-ci à une poésie existentielle.

Ainsi, les « feuilles » des plantes du désert s'opposent à celles des régions humides, « étalements de certitudes ». Si l'on peut lire l'expression comme une description des « feuilles », qui en effet, sous des climats favorables, se développent en s' « étalant », sans prendre de risque puisque les eaux sont une « certitude », il y aussi un deuxième niveau de lecture. Les « feuilles » sont en effet l'image de deux comportements humains possibles. L'homme qui a des « certitudes » va s' « étalant », comme vautré dans sa satisfaction, voire comme envahissant les questionnements des autres, il « investit » son « bonheur » en occupant l'espace, les « grandes surfaces ». Mais l'image n'est pas tant morale que liée aux configurations de l'existence. La tension qui dans *Sol absolu* oppose les civilisations sédentaires, génératrices de réalisations certes superbes, mais surtout de systèmes de représentations exclusifs, et des cultures nomades ou semi-nomades, les patriarches, les

³⁹³ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 42-43.

³⁹⁴ Dans *Le Désert* : « D'autres espèces [de plantes] perdent leurs feuilles pendant la sécheresse, ce qui réduit au minimum l'évaporation. » (p. 15). « Bien des plantes du désert se contentent de feuilles minuscules pour réduire leur transpiration. Le *Paloverde*, par exemple (mot espagnol signifiant “tronc vert”), a de toutes petites feuilles composées, d'un millimètre de large, et qui tombent au cours des périodes de sécheresse. [...] Ce caractère de dépouillement est plus prononcé encore chez l'*ocotillo* aux longues branches (*Fouquieria splendens*). Quand celles-ci sont couvertes de feuilles, il a grand besoin d'eau mais, au premier signe de sécheresse, les feuilles tombent. » (p. 56-57). « Certaines espèces, qui ont toujours des épines dans leur milieu naturel aride, n'en produisent plus lorsqu'elles se développent dans l'abri sûr et humide d'une serre. Mais on n'a pas encore déterminé par quel processus la sécheresse stimule la production des épines, alors que l'humidité l'arrête complètement. » (p. 58).

³⁹⁵ *Sol absolu et autres textes*, *op. cit.*, 1982, p. 123-124.

Bédouins, se retrouve ainsi jusque dans les « feuilles ». Comme les Bédouins, qui « viv[ent] de peu / sans mesure »³⁹⁶, les « feuilles » de la végétation désertique représentent une existence qui accepte sa précarité pour mieux continuer à vivre, « travailler dans l'aigu, le serré / cultiver l'ellipse ». Cette « ellipse », elle est à la fois concrète, comme ces graines qui « savent » rester en sommeil, ces feuilles qui tombent plutôt que d'assécher l'arbre, et existentielle, une acceptation du manque de logique apparent du phénomène de l'existence, succession de moments qui sont tous des recommencements. Enfin, elle est aussi poétique : contre la tentation d'un discours total, *Sol absolu* est structuré presque exclusivement par des ellipses successives, qui lui donnent à la fois souplesse et solidité, et permettent ainsi à un verbe insuffisant de proposer une expérience suffisante.

Si la réécriture de 1982, avec l'adverbe placé en fin de strophe, prépare à l'exposé des « succulentes » par opposition à l' « ascétisme » des « feuilles », la version de 1972, plus proche d'un style naturaliste, d'une suite d'énoncés de faits, s'en dispense :

L e s s u c c u l e n t e s
font des réserves dans leur tissu spongieux
qu'elles imbibent abondamment lors des rares
averses. Elles se couvrent souvent de cire ou
de duvet pour s'opposer à l'évaporation.

D'autres ont des racines pivotantes
qui s'enfoncent jusqu'à trente à
trente-cinq mètres de profondeur dans
les terrains alluviaux pour rechercher
l'humidité du sous-sol.

o i g n o n s
t u b e r c u l e s
r h i z o m e s
emmagasinent de l'eau aussi bien que de la
nourriture.³⁹⁷

Les deux premières strophes sont un montage de deux passages de Leopold, qui sont une nouvelle fois abrégés. Le premier, sur les « succulentes », ne pose pas de problème particulier³⁹⁸. Le deuxième, en revanche, sur les « racines pivotantes » ne renvoie pas, comme le poème le laisse penser, aux « succulentes » :

Les arbres des régions désertiques les plus sèches poussent
en général dans les terres alluviales, où le sol est profond et où ils
peuvent atteindre l'eau du sous-sol. Au lieu d'employer des organes
spéciaux pour conserver l'eau, la plupart lancent des racines

³⁹⁶ *Sol absolu et autres textes, op. cit.*, 1982, p. 176.

³⁹⁷ *Sol absolu, op. cit.*, 1972, p. 43.

³⁹⁸ C'est une version simplifiée d'un court passage du *Désert, op. cit.*, p. 64 : « Les plantes succulentes sont ainsi nommées à cause de la sève dont elles sont remplies, puisqu'elles survivent à la sécheresse en emmagasinant de l'eau. Quand il pleut, le maximum d'humidité est conduit vers des tissus spongieux, réserves d'eau des tiges et des feuilles. Pour empêcher l'eau de s'évaporer, la plante est souvent couverte d'une couche de cire ou de duvet, qui la préserve du soleil ou des vents. »

pivotantes très profondes pour la tirer du sol. Pendant le creusement du canal de Suez, de 1859 à 1869, on a trouvé des racines pivotantes, d'acacias probablement, à près de 8 m, au niveau le plus profond des travaux. Dans le Ténéré, au Sahara, un acacia de 3 m de haut va chercher l'eau dans une nappe à 35 m de profondeur. Le prosopis, qui demeure dans les plaines alluviales sableuses des déserts américains, possède des racines s'enfonçant à plus de 30 m pour atteindre l'eau qui s'infiltré des montagnes.³⁹⁹

La relative imprécision du poème tient dans l'articulation des strophes, notamment parce que l'observation « elles se couvrent *souvent* de cire [...] » (nous soulignons) semble amorcer l'annonce d'« autres » succulentes ayant une stratégie différente pour survivre. Le reste de l'information est juste, mais sortie de son contexte géographique et taxinomique, les « succulentes » n'ayant en commun avec les « arbres » que d'être des végétaux. En outre, les chiffres de profondeur donnés dans le poème, « de trente à trente-cinq mètres de profondeur », renvoient à des espèces différentes⁴⁰⁰. On peut aussi s'interroger sur la nécessité de gommer les espèces, en particulier dans le cas de l'Arbre du Ténéré, non seulement parce que son espèce, l'*Acacia tortilis*, est présente au Proche-Orient, mais aussi parce la référence à cet arbre, malgré son éloignement, aurait pu être considéré comme appartenant au milieu de *Sol absolu*⁴⁰¹. La fin du passage, sur les différents types d'organes pouvant stocker de l'eau, revient à un énoncé de faits⁴⁰².

Quoi qu'il en soit, il s'agit bien de choix poétiques : la précision de l'information scientifique est subordonnée à la production d'une représentation. Le mouvement interne du poème constitue ainsi l'articulation logique des « rubriques », davantage par effets de résonance que par catalogage botanique. La version de 1982 ne se prête guère à ces questions de montage, en prenant davantage de distance avec le texte source :

l e s s u c c u l e n t e s

ces fastueuses d'œdèmes
ivres de suc retenus
sous les vêtements de cire barbelés –

³⁹⁹ *Le Désert, op. cit.*, p. 55-56.

⁴⁰⁰ Encore que le genre *Prosopis* et l'Arbre du Ténéré, un acacia, appartiennent tous deux à la famille des *Mimosaceae* dans la classification classique.

⁴⁰¹ L'Arbre du Ténéré, correspondant à la description de Leopold, se situait dans les plaines sableuses du centre-sud du Sahara, au Niger. Arbre remarquable, complètement isolé, il a longtemps servi de repère caravanier avant d'être détruit par un chauffeur de poids-lourd libyen, en 1973. Si la région est certes éloignée des déserts de Palestine et de Jordanie, *Sol absolu* fait référence à des lieux qui sont presque aussi lointains, notamment dans le sud de la Péninsule arabique, même s'il faut reconnaître que ceux-ci sont sur des axes d'échanges plus dynamiques avec la région du Ghôr. Sur l'Arbre du Ténéré, voir par exemple : Henri Lhote, *L'Épopée du Ténéré*. Gallimard, « L'Air du temps », 1961, 195 pages. P. 100, 180-184.

⁴⁰² Qui renvoie à un autre passage d'Aldo Starker Leopold, sur les plantes vivaces, dans *Le Désert, op. cit.*, p. 58 : « Des racines épaisses, des oignons, des tubercules, des rhizomes et des nodules de tous modèles ont ainsi été élaborés. Pour être prête lors de sa croissance future, la plante doit emmagasiner de la nourriture aussi bien que de l'eau, car aucun aliment ne peut être produit sous terre sans lumière solaire (et sans chlorophylle). »

Et ces sourciers qui enfoncent
leurs racines pivotantes jusqu'à
trente-cinq mètres de profondeur
dans les terrains alluviaux –

o i g n o n s t u b e r c u l e s r h i z o m e s

deux dés à coudre d'un liqueur
de vie, amère et tenace –⁴⁰³

Le glissement d'un registre descriptif à une parole plus lyrique, déjà bien visible autour des « feuilles », est poursuivi. Ainsi, les « succulentes » sont ramenées à une image, médicale, qui renvoie par analogie à la formation des plantes, les « œdèmes » étant des gonflements remplis de liquide, comme les « succulentes ». Mais à cette analogie entre le végétal et le corps humain, une limite est posée : ce qui est pathologie chez l'homme est chez la plante croissance et beauté, les « succulentes » sont « fastueuses ». Que les plantes, sous un dehors rébarbatif, « vêtements de cire barbelés », soient « ivres de suc retenus » renvoie aussi, il nous semble, à une image, celle d'une ascèse qui se traduit par une joie intérieure, voire un délire, dans la mesure où l'idée d'« ivresse » ne fait pas sens littéralement en parlant d'un végétal. Cette image peut être lue comme une version naturaliste de l'« ivresse » des ascètes et des prophètes au désert⁴⁰⁴. L'économie de moyens conduit à une surabondance de l'esprit chez les hommes, comparable à l'inventivité du règne végétal.

L'indécision de la version de 1972 quant à savoir si les « racines pivotantes » renvoient ou non à d'autres succulentes est aussi gommée, par une image anthropomorphe : « Et ces sourciers [...] ». L'analogie entre la soif de l'homme et celle des plantes est ainsi soulignée, qu'il cherche une « vérité » dans l'ascèse ou plus concrètement une « source » pour survivre. La fin de la pièce, autour des « oignons tubercules rhizomes » élargit enfin la description à une nouvelle image existentielle : pour survivre, il suffit de forces infimes, « deux dés à coudre », mais puissantes, « une liqueur / de vie, amère et tenace ».

Ainsi, particulièrement dans la version de 1982, la description naturaliste est d'abord un support à une parole poétique, toujours attentive à représenter une expérience existentielle, ainsi partagée tant par l'homme que par son milieu. Le propos naturaliste, s'il ne s'embarrasse pas de précisions dans le détail, n'en est pas pour autant sans logique. La pièce suit ainsi le développement d'un végétal, de la pollinisation à la germination, en passant par le rôle des graines dans les interactions entre espèces, puis à différentes configurations du végétal adulte, feuilles, tissus spongieux, organes souterrains.

Les imprécisions des données scientifiques, à la lumière du texte d'Aldo Starker Leopold, ne peuvent pas être involontaires. Préférence est bien donnée ici à la poétique. Si la lecture des pages consacrées à la faune préciseront ce choix, on peut dès à présent observer que le parti qui est pris, celui d'une

⁴⁰³ *Sol absolu et autres textes*, op. cit., 1982, p. 124.

⁴⁰⁴ L'expression n'est ainsi pas sans rappeler le titre de l'ouvrage de Jacques Lacarrière, *Les hommes ivres de Dieu*.

synthèse qui est un éloge, vise avant tout à souligner la remarquable efficacité des stratégies adoptées par la vie végétale pour se perpétuer. Représentation d'un phénomène existentiel ayant certes valeur d'exemple pour l'homme, représentation, aussi, d'un milieu qui touche à une forme de perfection, présenté ici dans sa biologie, et qui mérite ainsi son titre de « sol absolu ».

Avant de passer à la faune, se trouve la courte pièce parlant de la « stapélie ».

Il y a une variété de plantes grasses
de la famille des S t a p é l i e s,
du genre C a r a l l u m a, dont les
fleurs propagent
u n p a r f u m n a u s é a b o n d.
Les mouches du désert en raffolent.⁴⁰⁵

Cette pièce revient à un style purement descriptif, hormis pour la qualification de l'appétit des « mouches du désert ». L'espèce en question, une succulente, n'est pas clairement identifiée, et cette imprécision peut renvoyer à un passage de *La Vie du désert* de Guy Mountfort, qui rapporte la découverte d'une nouvelle espèce dans le Wadi Rum :

Éric et John gravirent un jour la gorge sud du djebel Rum pour prendre un certain nombre de clichés botaniques. John y découvrit une colonie très rare de plantes grasses poussant parmi les roches. Jan Gillett les identifia comme des stapéliées du genre *Caralluma* mais l'espèce lui était inconnue. [...] Une observation plus attentive à la loupe révéla toutefois qu'il s'agissait de minuscules poils mouvants que le moindre souffle d'air animait tels les tentacules ondulantes des anémones de mer. L'association de cet étrange phénomène et de cette odeur de putréfaction attirait les mouches qui fécondaient ainsi les fleurs. À la suite des examens de Kew sur les spécimens que nous leur avons présentés, il apparut que cette espèce était encore inconnue.⁴⁰⁶

La plante en question n'a été formellement identifiée qu'en 1986⁴⁰⁷, ce qui pourrait expliquer l'absence de dénomination précise dans le poème, y compris dans la version de 1982. Il faut néanmoins observer que d'autres *Caralluma* ne sont pas rares au Proche-Orient, et le poète aurait donc pu avoir connaissance par un autre biais que le livre de Mountfort d'une ou plusieurs espèces qui inspireraient ce moment du poème. Cela dit, la proximité géographique et temporelle de l'expédition, ainsi que le renom de ses membres

⁴⁰⁵ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 44.

⁴⁰⁶ Guy Mountfort, *La Vie d'un désert*, (Christine Lauffray, trad.). Stock, 1966, 260 pages, p. 187. Les personnes citées dans le passage sont : Eric Hosking, chargé de la documentation photographique de l'expédition, John Wightman, ornithologue, et Jan Gillett, directeur scientifique des Jardins botaniques royaux de Kew, dans l'ouest de Londres. Voir : *Ibid.* p. 22-23.

⁴⁰⁷ Comme *Caralluma tuberculata* / *Borealluma plicatoliba*. Voir : Antonio Borzatti de Loewenstern, Fania Garbari, « Cytotaxonomic contribution to the Jordanian flora 3. The Stapelieae (Asclepiadaceae) in the Hisma Basin (Southern Jordan) ». *Caryologia*, vol. 57, n°1, Università degli Studi di Firenze ed., 2004, 126 pages, p. 73-77.

et le retentissement, au-moins régional, de leur travail, font qu'une ignorance de l'ouvrage de Mountfort par le poète est peu probable.

Peut-être est-ce pour contrebalancer cette imprécision que la réécriture de 1982 oriente différemment la pièce :

Splendeur d'une S t a p é l i e
variété de plante grasse
du genre C a r a l l u m a
dont les fleurs dégagent un
p a r f u m n a u s é a b o n d
C'est ainsi qu'elle rameute
de kilomètres à la ronde
les bonnes voilières que sont
ces mouches plus somptueusement
vêtues que Salomon dans sa gloire
Calliphora Lucilia Sarcophaga
qui trouvent d'habitude leur bonheur
dans les matières organiques en
putréfaction.⁴⁰⁸

Sans entrer trop avant dans le détail, on peut remarquer que cette version témoigne globalement du même effort qui guide les variantes que nous avons déjà lues. L'éloge du vivant est renforcé, par rapport à la description neutre du texte de 1972, avec la « splendeur ». C'est surtout le développement de la mention des « mouches » qui est significatif. La proximité du descripteur et de l'objet de sa parole est mise en avant, par des termes qui indiquent une forme de complicité, de tendresse amusée, la plante « rameute » les « mouches », ces « bonnes voilières ». La mention des trois espèces de mouches procède aussi de ce plaisir des mots, des sons, que nous signalions déjà à propos des noms de lieux, tout en recoupant un exposé de données scientifiques. Cette beauté des noms rejoint aussi celle de l'apparence des mouches, « plus somptueusement / vêtues que Salomon dans sa gloire », les couleurs moirées des mouches s'allient au plaisir de noms aussi évocateurs que celui de « Salomon ». En outre, la figure du roi-poète de l'Unique est ainsi marginalisée, et n'est pas porteuse de davantage de sens que des créatures infimes et souvent méprisées. La beauté des insectes, l'exotisme de leurs noms, l'acuité de leur odorat et l'aspect insolite de leur « bonheur », font des « mouches » des figures propres à inspirer l'amour de l'existence, dans ses manifestations les plus infimes et les plus surprenantes, autant sinon plus qu'un « Cantique des cantiques » subordonnant l'évocation des créatures à la célébration d'une union mystique.

L'éloge du vivant et de ses capacités d'adaptation, dans des conditions données et temporaires, image du sujet soumis à l'existence, est porté à son aboutissement dans la longue pièce qui présente la faune du désert.

⁴⁰⁸ *Sol absolu et autres textes, op. cit.*, 1982, p. 125.

b. La faune : tous les déserts pour *un* « sol absolu ».

D'une façon comparable à celle utilisée dans la pièce consacrée à la flore, celle qui traite de la faune du désert procède par "rubriques". L'aspect de catalogue du poème est renforcé, mais à la manière d'un cabinet de curiosités plutôt que d'un relevé systématique. La pièce est en effet d'abord attentive à présenter des espèces animales au comportement remarquable à l'égard du manque d'eau, plutôt que visant à un exposé exhaustif. Elle présente ainsi successivement : le « scarabée divin », les « Arachnides », le « hibou fouisseur », les « poissons », le « crapaud fouisseur », la « gerbille », le phénomène d'estivation, et le « chameau ».

L'ensemble de la pièce s'appuie sur un montage de citations et d'adaptations de passages issus du *Désert* d'Aldo Starker Leopold, à l'exception de la première partie, qui décrit le scarabée sacré :

L e s c a r a b é e divin consacré au D i e u S o l e i l
Roule consciencieusement de ses pattes arrières sa précieuse
boulette
de crottin
parfois la femelle médite en équilibre sur sa boule.
Puis, l'endroit propice découvert,
la boulette est enfouie.
La femelle creuse une cheminée au-dessus
pour y pondre ses œufs.⁴⁰⁹

Cette description semble trouver sa source dans *La Vie d'un désert*, de Mountfort, qui évoque l'espèce du scarabée sacré⁴¹⁰, dans le chapitre consacré à la vie sauvage du Wadi Rum, de façon plus longue mais avec des termes proches :

Ces coléoptères étaient extrêmement nombreux et d'une ardeur industrielle inégalable. De tous côtés, on apercevait les mâles roulant de leurs pattes arrières de grosses boules de crottin sur lesquelles leurs femelles se tenaient souvent en équilibre instable. J'en observai un grand nombre, mais ne pus déterminer les facteurs qui intervenaient dans le choix de l'emplacement où la précieuse boulette allait être enterrée. [...] L'endroit choisi, les scarabées creusaient avec entrain sous la boulette, rejetant le sable avec leurs têtes. Le trophée s'enfonçait bientôt pour disparaître totalement. La femelle creusait à son tour un cratère au-dessous de la boulette et y restait un certain temps pour pondre ses œufs dans cette future réserve alimentaire des larves. En Égypte, à Héliopolis, le Scarabée ou Bousier sacré était consacré au dieu-soleil sous les attributs de Kheperi.⁴¹¹

⁴⁰⁹ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 45.

⁴¹⁰ Ou bousier sacré, *Scarabaeus sacer*.

⁴¹¹ *La Vie d'un désert*, *op. cit.*, p. 197.

La description du poème est une présentation brève du comportement du scarabée sacré. On peut remarquer dans le premier vers le jeu typographique, fréquent dans le poème mais en particulier dans les pièces “naturalistes”, comme pour souligner le nom de l'espèce ou le sujet qui va être traité. Dans ce cas précis, il est remarquable qu'outre le « s c a r a b é e » un autre nom bénéficie de ce traitement typographique, le « D i e u S o l e i l ». La fonction de soulignement des noms renvoyant à des espèces ou des notions précises est donc mise en œuvre de façon plus systématique, mais surtout, il n'est pas sans un certain humour de mettre sur le même plan un insecte et une divinité, dans la ligne de la représentation de l'existence construite par le poème.

Le comportement de l'insecte est aussi marqué par une tonalité complice, déjà présente dans le texte de Mountfort, l'effort du scarabée qui « roule consciencieusement » l'objet de son labeur, la « précieuse boulette », évoquant un travail humain accompli avec soin. Ce que le travail de l'insecte a d'aspect humain, la position de la « femelle » l'approfondit : non seulement l'insecte œuvre comme un bon ouvrier, mais il « médite » une fois l'ouvrage mené à bien, comme prenant compte de ce qui est accompli et de la tâche qui subsiste, à savoir découvrir « l'endroit propice » pour enfouir la boulette et y pondre. Si le texte de Mountfort est bien la source de ce passage, l'énoncé d'un fait simple, « les femelles [...] en équilibre instable » devient le support d'une image. Il s'agit ainsi, déjà, d'une interprétation d'un fait scientifique, orientée vers une forme de narration didactique à portée métaphysique.

La description n'est en effet pas sans intérêt du point de vue existentiel : l'analogie entre le comportement humain et celui de l'insecte n'est pas seulement une projection sur un animal de considérations quant au travail et aux nécessités de l'existence, propres à l'homme. Au contraire, le poème construit une représentation dans laquelle l'homme n'a pas le monopole d'une existence qui demande à la fois un effort constant et une distance qui permet de prendre conscience de la valeur de ce qui est accompli. L'analogie n'est alors pas anthropocentrée, comme elle peut le paraître au premier abord selon un transfert classique dans la contemplation des choses de la nature, mais la mise en relation de comportements différents bien que comparables, qui invite l'homme à se “décentrer” pour être davantage présent à la réalité du monde où il devient.

Cette lecture est selon nous renforcée par la réécriture de la version de 1982, notamment parce que bien que celle-ci s'appuie largement sur les écrits du grand entomologiste Jean-Henri Fabre⁴¹², elle n'évacue pas entièrement le texte de la première version mais le prolonge.

⁴¹² Jean-Henri Fabre (1823-1915). Grande figure de l'entomologie, Fabre a passé l'essentiel de sa vie à étudier les espèces présentes dans le département du Vaucluse. Ses *Souvenirs entomologiques* sont un classique de l'observation des insectes dont le grand renom est dû notamment au style de l'auteur. Fabre était en effet poète, lié aux félibres de langue d'oc, mais aussi auteur de nombreux ouvrages de vulgarisation et de manuels scolaires de différentes disciplines scientifiques. Voir par exemple : Yves Delange, *Fabre, l'homme qui aimait les insectes*. Actes Sud, 1999, 347 pages. La première édition de cet ouvrage s'est faite chez Jean-Claude Lattès en 1981. L'allusion à Fabre, qui explicite la réécriture de passages de son œuvre, permet d'ailleurs de regarder la transposition du texte scientifique en texte poétique comme un geste d'hommage qui n'est pas sans une certaine complicité, Fabre étant lui-même poète mais n'ayant sans doute pas considéré que ses *Souvenirs entomologiques* puissent devenir poème.

Le scarabée sacré
serviteur du Dieu Soleil
roule consciencieusement
de ses pattes arrières
sa précieuse boulette de

c r o t t i n

Parfois la femelle médite
en équilibre sur sa boule.
Souvent on se met à deux
pour le transport et pour le
festin qui a lieu dans un
abri creusé dans le sol.
Étonnant tube digestif ! Ce
fin canal, d'une longueur
prodigieuse, pelotonné
consomme jusqu'à la der-
nière molécule organique
les maigres résidus
qu'abandonne l'intestin
des herbivores. Le mince
filament noirâtre qui appa-
raît dès les premières bou-
chées au niveau de l'orifice
anal et se déroule sans dis-
continuité jusqu'à la fin du
repas qui dure de 10 à 15
heures, est parfaitement
dépouillé.

Quand le temps est venu de pondre,
la femelle choisit les excréments les
plus riches, les plus onctueux qu'elle
peut trouver, pour en façonner non
plus une boulette, mais une poire de
proportions et d'un fini exemplaires.
C'est dans la partie étrécie, dans le
col de ce fruit mûr qu'elle creuse le
tabernacle (la comparaison est de
Fabre) où sera déposé l'œuf.⁴¹³

La référence à Fabre, explicitée à la fin de la “rubrique”, nourrit toute cette version du passage consacré au scarabée sacré. Si la version de 1972 est conservée pour l'essentiel, elle est néanmoins tronquée de la partie faisant référence à la ponte. C'est qu'un lecteur de Fabre ne peut ignorer le fait que le scarabée femelle ne pond pas dans la boule de crottin, mais confectionne pour

⁴¹³ *Sol absolu et autres textes, op. cit.*, 1982, p. 126-127.

cela une « poire », comme décrit dans le poème⁴¹⁴. Il est remarquable que l'erreur commune qui consiste à croire que la femelle pond dans la même boulette de crottin qui sert à sa nourriture était déjà présente dans ce qui est probablement la source première, le texte de Guy Mountfort⁴¹⁵.

En revanche, une autre approximation commune au texte de Mountfort et au poème de 1972 reste dans le texte définitif, celui de la « femelle [qui] médite en équilibre sur sa boule ». Fabre a démontré, dans ses *Souvenirs entomologiques*, qu'il s'agit là d'une posture défensive, pour protéger la boule de nourriture de la rapacité des autres scarabées⁴¹⁶. De même, la donnée concernant la collaboration des scarabées pour le transport de la boule, est une légende, celui d'une espèce capable d'altruisme et de travail partagé, alors que Fabre a aussi démontré qu'il s'agit en réalité d'un parasitage visant de la part d'un scarabée nouveau-venu à subtiliser une balle de crottin déjà constituée⁴¹⁷.

Il s'agit donc, une nouvelle fois, d'un choix qui place la représentation avant la précision du fait scientifique. Dans cette perspective, il nous semble que ces deux détails, la « méditation » de la femelle et le travail collaboratif des insectes, ont pour fonction de souligner le comportement exceptionnel de l'insecte, inattendu par ce qu'il évoque de commun avec l'humanité. Ce début du passage consacré au scarabée sacré constitue alors l'amorce du propos de la pièce traitant de la faune dans son ensemble : mettre en valeur des créatures qui manifestent le caractère unique et toujours surprenant du désert comme milieu, qui exige de ses habitants des stratégies inventives pour survivre⁴¹⁸.

La fin du passage revient à une description naturaliste, en résumant plusieurs moments des chapitres de la cinquième série des *Souvenirs entomologiques* s'intéressant au scarabée sacré, et en paraphrasant certains⁴¹⁹.

⁴¹⁴ Voir le chapitre « Le scarabée sacré. – La poire », dans : Jean-Henri Fabre, *Souvenirs entomologiques, cinquième série*. Librairie Delagrave, 1925, 384 pages, p. 29-46.

⁴¹⁵ Même si Mountfort n'était pas entomologiste, on ne peut que s'étonner de la présence de cette erreur dans un texte d'une telle qualité, publié sous les auspices de scientifiques de renom. Il est vrai qu'une partie de l'équipe de l'expédition de 1963 était constituée d'amateurs ; tout éclairés qu'ils fussent, l'équipe ne comptait pas d'entomologiste. En outre, les écrits de Fabre ont souffert d'une éclipse dans la communauté scientifique, du fait de sa réticence face aux théories de Darwin, avec lequel cependant il a entretenu une relation d'estime. Voir : Yves Delange, *Fabre, l'homme qui aimait les insectes*, *op. cit.*, p. 144-146.

⁴¹⁶ Fabre a observé que le scarabée se place sur le dessus de la boule de crottin pour la défendre, contre un voleur ou contre le propriétaire originel, par exemple dans ce passage : « Pendant que l'exproprié se démène et se remet sur ses jambes, l'autre se campe sur le haut de la boule, position la plus avantageuse pour repousser l'assaillant. » (dans : Jean-Henri Fabre, *Souvenirs entomologiques, première série*. Librairie Delagrave, 1924, 377 pages. P. 12.

⁴¹⁷ Mountfort se trompe doublement. Non seulement il n'y a pas de travail collaboratif, mais la posture sur le sommet de la boule n'est pas le propre de la femelle, ni la constitution de la boule celui du mâle. On ne peut d'ailleurs pas distinguer le sexe des insectes sans procéder à une dissection, exercice auquel s'est livré Fabre. Sa conclusion est claire : « Ni communauté de famille, ni communauté de travail. Quelle est alors la raison d'être de l'apparente société ! C'est tout simplement tentative de rapt. » (dans les *Souvenirs entomologiques, première série, op. cit.*, p. 11.)

⁴¹⁸ Cela dit, les deux erreurs en question sont dénoncées dans la première série des *Souvenirs entomologiques*. Dans la cinquième série, qui est la source la plus certaine de ce passage de *Sol absolu*, il n'y est fait qu'allusion. Peut-être le poète n'a-t-il eu en main que la cinquième série, ce qui expliquerait la correction du détail concernant la ponte dans la boule vouée à la nourriture de l'insecte adulte, et la présence de deux autres données, fautives dès le texte de Mountfort.

⁴¹⁹ Ainsi, l'expression « Étonnant tube digestif ! » du poème évoque la tournure exclamative de Fabre : « quel estomac, et surtout quelle rapidité, quelle puissance de digestion ! » (*Souvenirs entomologiques, cinquième série, op. cit.*, p. 28). La description du tube digestif et la durée du repas proviennent des pages

L'importance donnée au scarabée dans la version de 1982 renforce l'aspect ludique du poème, plutôt que celui d'une description exhaustive, neutre, dans le style aride que privilégient désormais les écrits naturalistes. À cet égard, outre l'importance de son travail scientifique, le style de Fabre a sans doute joué un rôle important dans la sélection des *Souvenirs entomologiques* comme source du poème. En effet, l'entomologiste ne se contente pas de décrire, il commente, s'autorise des digressions narratives, philosophiques et lyriques. On peut faire un parallèle avec le poème, Fabre laissant de la place aux retours, aux corrections, et surtout, avance dans son propos avec un plaisir évident qui est davantage celui de l'amateur enthousiaste découvrant un monde inconnu que celui du savant enfermé dans la rigidité des codes de sa discipline, qu'il possédait pourtant. Or, toute la pièce de *Sol absolu* décrivant la faune du désert procède, il nous semble, d'abord de cette joie d'amateur éclairé observant des êtres remarquables et soulignant leurs caractères les plus singuliers.

Dans la faune du désert, l'aspect le plus spectaculaire est de toute évidence la capacité à survivre dans un environnement où l'eau est très rare. La suite de la pièce s'intéresse alors à d'autres espèces remarquables, puis aux exploits des animaux quant à l'économie hydrique.

LES ARACHNIDES

scorpions
 a r a i g n é e s
 g a l é o d e s
 sont des êtres vivants d'une efficacité
 prodigieuse, conçus pour la chasse et la
 consommation des insectes dont ils
 absorbent presque chaque jour l'équivalent
 de leur propre poids.

LE HIBOU FOUISSEUR

peut subsister pendant une saison
 entière sans boire. Il se nourrit
 d' a r a i g n é e s j u t e u s e s.⁴²⁰

Ce moment de la pièce est une réécriture d'un passage de Leopold, qui redevient la principale source scientifique du poème.

26 et 27 de l'ouvrage cité. Le paragraphe dédié à la poire s'inspire aussi de Fabre. Il décrit par exemple le choix des excréments servant à la fabrication de la poire de ponte par des mots proches de ceux du poème : « onctueuse, plastique, homogène, tout imprégnée de sucs nutritifs » (*ibidem* p. 35), « d'un fini méticuleux » (p. 47). Les « proportions [...] exemplaires » de la poire dans le poème sont détaillées par Fabre, qui en souligne la constance (p. 33-34). La fin du passage reprend aussi des éléments de Fabre, la comparaison avec un « fruit mûr », et celle, explicitée, du « tabernacle » : « C'est, pour la forme, exactement une mignonne poire qui aurait perdu le coloris de la fraîcheur pour prendre la teinte brune en devenant blette. » (p. 28), « Voilà le tabernacle du germe, la *chambre d'éclosion*. » (p. 37).

⁴²⁰ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 45

Mais, plus qu'aux autres membres de la communauté animale du désert, les insectes sont indispensables aux arthropodes : scorpions, araignées, galéodes, qui ressemblent à des insectes mais n'en sont pas. Un arthropode est une machine en miniature d'une efficacité impitoyable, conçue pour la chasse ; il mange souvent chaque jour une masse d'insectes correspondant à son propre poids. Cet appétit joue son rôle dans la limitation des insectes du désert et leur reproduction effrénée. À leur tour, les arthropodes sont mangés par beaucoup d'animaux. Pour un oiseau comme le petit hibou fousseur, ils offrent non seulement la nourriture, mais aussi l'eau. En se nourrissant exclusivement d'araignées, qui sont formées de plus de 80 % de liquide, ainsi que d'autres arthropodes et d'insectes, ce hibou peut subsister pendant une saison entière sans boire.⁴²¹

Le poème reprend des faits énoncés par Leopold, en évacuant certains détails, ce qui permet de centrer la parole sur l'aspect remarquable des espèces décrites, sans s'embarrasser de démonstration, comme c'était déjà le cas précédemment, à l'exception notable du scarabée.

Entre le texte source et le poème, deux différences nous semblent particulièrement intéressantes. La première concerne le titre de la « rubrique », qui substitue aux « arthropodes » les « arachnides ». Cette substitution donne au poème davantage de précision que n'en a le texte d'Aldo Starker Leopold. En effet, dans la classification classique des espèces, issue de celle de Linné, les arthropodes sont un embranchement, soit une catégorie située juste au-dessous du règne, ici, animal, et du sous-règne. Il regroupe notamment les crustacés et les insectes, outre les arachnides. C'est ainsi une catégorie où l'on trouve près de quatre-vingt pour cent des espèces animales connues. Les arachnides, en revanche, sont une classe, qui regroupe onze ordres ou sous-classes, pour un total de près de quatre-vingt mille espèces, ce qui reste conséquent mais sans commune mesure avec le plus d'un million et demi qui appartiennent aux arthropodes⁴²². De ces onze ordres, trois sont retenus, les plus représentatifs du désert, et les plus remarquables quant à leur comportement.

La deuxième différence importante est le remplacement de la « machine » par l'expression « des êtres vivants ». Quand Aldo Starker Leopold recourt à une analogie commune qui renvoie à une conception mécaniste du monde, le poème préfère nommer les espèces dans leur vitalité, qui n'est pas autre que celle des hommes. De même, l'« efficacité » n'est plus « impitoyable » mais « prodigieuse ». La description de Leopold est quelque peu dramatique, recourant à l'analogie, mais aussi à un appel sentimental. C'est un procédé certes efficace d'un point de vue didactique, mais qui ne rencontre pas la visée du poème. Dans le poème, en effet, il s'agit de montrer une espèce ou un ordre dans ce qu'il a de « prodigieux » en lui-même, en ramenant l'élocution à la réalité propre à cette espèce ou à cet ordre. Se plaçant dans un registre de l'éloge du vivant, de l'inventivité du vivant, la poétisation de la

⁴²¹ *Le Désert*, *op. cit.*, p. 91.

⁴²² D'après Guillaume Lecointre et Hervé Le Guyader, les Arachnides rassemblent 74 445 espèces, voir, de ces auteurs : *Classification phylogénétique du vivant*, *op. cit.*, p. 34-305.

donnée scientifique passe ainsi presque systématiquement par une description discrètement laudative ou une empathie non discriminatoire pour toutes les espèces, même si dans l'imaginaire collectif elles éveillent un sentiment de répulsion.

Pour ce qui est du « hibou fouisseur », l'accent est mis sur l'économie hydrique, et le rapport à l'eau devient la principale préoccupation du poème. Il est à noter cependant que le fait énoncé, dès le texte de Leopold, n'est pas exceptionnel chez les rapaces, même dans les climats tempérés. Mais la donnée est tout de même suffisamment impressionnante pour trouver toute sa place dans le poème. Le traitement de la source est assez fidèle au parti que nous avons déjà pu déceler précédemment : le poème synthétise les faits, les débarrasse de leur gangue démonstrative, et surtout, par les jeux typographiques, les met en scène, invite à marquer des temps, des pauses, pour savourer les connaissances proposées, ouvrir une interrogation. Le rapport à la source est cependant presque trop proche : les traducteurs du texte de Leopold ont fait une erreur quant au nom de l'espèce, qui est reprise telle quelle dans le poème⁴²³. Il est en outre impossible que le poète ne se soit pas rendu compte, sinon de l'erreur de traduction, du-moins du fait que l'espèce évoquée appartient au biotope désertique nord-américain⁴²⁴. La présence du « hibou fouisseur » est alors une de ces informations “relocalisée”, comme celles portant sur les graines. L'espèce étant une des seules à bénéficier d'une typographie en capitale, il semble que le charme du nom n'est pas étranger à sa présence dans le poème. Ce passage est repris à l'identique dans la version de 1982.

La section suivante de la pièce, consacrée aux « poissons » et à leurs « œufs » procède aussi d'un traitement assez libre de la source :

une vingtaine d'espèces de
p o i s s o n s
vivent dans le désert. Ils subsistent
dans des trous d'eau cachés, alimentés
par de maigres sources permanentes ;

⁴²³ En effet, il n'existe pas, en français, d'espèce nommée « hibou fouisseur ». La version originale du livre d'Aldo Starker Leopold donne « *elf owl* » (chevêchette des saguaros ou elfe, *Micrathene whitneyi*). L'erreur des traducteurs est double : non seulement on ne peut traduire « *elf owl* » par « hibou fouisseur », mais cette traduction renvoie plutôt au « burrowing owl », soit la chevêche ou chouette des terriers (*Athene cunicularia*), une espèce différente. Quoi qu'il en soit, ces deux espèces sont américaines, et n'ont pas leur pareil au Proche-Orient. Dans cette région, le hibou grand-duc et sa sous-espèce ascalaphe (*Bubo bubo* et *Bubo bubo ascalaphus*), la chevêche d'Athéna (*Athene noctua*), la chouette de Butler (*Strix butleri*), ou le petit-duc de Bruce (*Otus brucei*) sont présents, notamment dans le désert, mais difficiles à observer, et nous n'avons trouvé nulle part d'indices selon lesquels ces espèces creuseraient leurs abris, même s'il leur arrive d'occuper des terriers abandonnés. Nous avons croisé plusieurs sources ornithologiques, présentes dans la bibliographie sous la rubrique « Sciences naturelles ». Pour le texte original du *Désert* et la mention de l'« *elf owl* » : Aldo Starker Leopold, *The Desert*. Amsterdam : Time-Life international, « Life nature library », 1961, 191 pages, p. 91.

⁴²⁴ En effet, quelques pages auparavant, on trouve dans *Le Désert*, une grande photographie de chevêchette des saguaros, émergeant de son terrier creusé dans l'un de ces cactus géants typiques du désert de Sonora, qui couvre des parties du sud-ouest des États-Unis et du nord-ouest du Mexique. Si les traducteurs appellent déjà, improprement, la “chevêchette elfe” « hibou fouisseur », il est impossible, lorsqu'on connaît les déserts de Judée et de Jordanie, d'imaginer un cactus saguaro (*Carnegiea gigantea*) dans un décor proche-oriental. Voir : *Le Désert*, *op. cit.*, p. 87.

d'autres surgissent dans les
rivières
intermittentes des saisons pluvieuses.

Les œufs résistent à une ou
plusieurs interminables saisons
sèches, enfouis dans les
profondeurs fraîches de la terre.⁴²⁵

Ce passage est une réécriture d'Aldo Starker Leopold. Son apparence est très descriptive : hormis une paire d'adjectifs soulignant la dureté des conditions climatiques (de « maigres sources », d' « interminables saisons sèches »), il s'agit d'abord d'un résumé de données, qui permettent de mettre en évidence à la fois la singularité du milieu désertique et la force du vivant.

Sous cette apparente simplicité, ce passage est très intéressant, pour un aspect précis : les faits énoncés, sans être faux, sont détachés de l'espèce animale à laquelle ils renvoient. En effet, si le paragraphe sur les « poissons » condense des données délivrées par Leopold⁴²⁶, celui qui s'intéresse aux « œufs » se rattache dans son ouvrage à des crevettes⁴²⁷. Ainsi, outre que les espèces qui motivent ce passage de la pièce ne se trouvent pas telles quelles au Proche-Orient, des espèces différentes sont assimilées dans une seule suite d'informations.

Il nous semble que la primauté de la représentation sur l'information atteint avec ce traitement des faits scientifiques sa pleine maturité. Les raisons de ce traitement ne sont pas, selon nous, à chercher du côté d'un désir de simplification, qui relèverait d'un souci didactique assez méprisant pour le lecteur. En outre, elles ne sont pas à placer dans un registre moral, qui voudrait que la poétique s'accompagne d'une déontologie littérale. S'il y a bien une éthique dans la poétique, elle n'est pas à rechercher dans les procédés, mais dans la représentation qui en découle. Et c'est bien la représentation qui importe ici, dans l'assimilation des crevettes aux « poissons ».

En effet, si nous prenons le temps de lire en détail ces pages dédiées à la flore et la faune du désert, c'est bien parce que dans le rapport au texte

⁴²⁵ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 45. Passage repris pratiquement à l'identique dans la version de 1982.

⁴²⁶ Les « poissons » en question sont d'ailleurs ceux des déserts américains : « Les poissons ont besoin d'eau de façon permanente et, bien qu'ils soient peu nombreux dans le désert, on en trouve dans les ruisseaux, les trous d'eau ou les petites rivières intermittentes. On dénombre au total vingt espèces que l'on peut vraiment appeler "poissons du désert", dans l'ouest des États-Unis et le nord du Mexique. » (*Le Désert*, *op. cit.*, p. 70). Il est néanmoins certain que ces espèces ont des équivalents dans les déserts de Judée et de Jordanie, bien qu'il soit difficile de dire dans quelles proportions, dans la mesure où nous n'avons pas trouvé d'ouvrage traitant de la question. Nous avons pu voir des poissons, sans parvenir à les identifier, à l'occasion des crues hivernales dans le wadi Qelt et dans les flaques laissées par les torrents saisonniers qui se jettent dans la mer Morte, en revanche, les trous d'eau que nous avons pu voir dans le Wadi Rum semblent trop souillés par les touristes pour encore abriter des poissons. Cela dit, il n'est pas impossible qu'on puisse en trouver en s'enfonçant davantage dans ce désert. En outre, Aldo Starker Leopold signale « une vingtaine d'espèces » dans le Sahara (*loc. cit.*).

⁴²⁷ « Quand la première trombe depuis vingt-cinq ans inonda le *Bicycle Dry Lake* [dans le désert de Mojave] en 1955, l'eau peu profonde fut envahie par diverses espèces de crevettes. Les œufs avaient dormi vingt-cinq ans dans le sol salé et desséché. Quand l'eau de ce lac temporaire, à plus de 40°, les eut couvés et fait éclore, les crevettes pondirent d'autres œufs, qui devaient attendre la prochaine trombe d'eau – à quelque moment qu'elle se produise. » (*Le Désert*, *op. cit.*, p. 70). Aucun fait comparable n'est donné pour les poissons.

scientifique, mis au service du poème, se construit une représentation fondamentale du désert. Dans l'ensemble de *Sol absolu*, l'accent est souvent mis ou sur les paysages, ou sur l'histoire et les cultures. En mettant au premier plan des données qui relèvent des sciences naturelles, le poème réaffirme que le lieu n'est pas seulement un horizon culturel, historique, religieux, ni seulement un objet de contemplation placé sous le signe de l'esthétique, mais bien un milieu naturel particulier, qui a ses lois, ses singularités. Il est essentiel, dans la perspective poétique et existentielle de *Sol absolu*, que la parole n'omette pas la réalité physique, biologique, du désert. En somme, il ne faut pas oublier que le désert est bel et bien un « sol », au sens propre, qui supporte un biotope, et pas seulement un « sol » plus ou moins métaphorique et renvoyant à une représentation immanentiste du monde. Mais que ce désert soit un « sol » n'en fait pas nécessairement un « absolu ». Dès lors, inviter, par un jeu de références plus ou moins caché, des espèces animales et végétales d'autres déserts, venant d'autres continents, permet de compléter la représentation du désert proche-oriental, et, lui donnant valeur d'asile pour tous les déserts du monde, lui confère une dimension superlative, « absolue » – le désert proche-oriental récapitulant tous les déserts du monde.

c. L'exposé naturaliste comme amorce du propos existentiel.

On peut interpréter selon cette perspective de “superlativisation” toutes les références au *Désert* d'Aldo Starker Leopold qui s'autorisent une prise de distance avec l'exactitude de la donnée scientifique. Ainsi, le passage sur le « crapaud fouisseur » procède d'une façon comparable :

dès que l'humidité commence à disparaître
le c r a p a u d f o u i s s e u r
creuse à reculons un trou profond où il s'enfer-
mera pendant huit à dix mois, jusqu'à la tombée
de la prochaine pluie, qui le réveillera dans
son tombeau d'estivation. Il se déterre préci-
pitairement, s'installe au bord d'une flaque
d'eau et se met en devoir de pousser des cris
déchirants pour réveiller une femelle quelque
part. Il n'y a pas une minute à perdre.

La femelle ressuscitée pondra aussitôt
ses œufs qui seront fécondés sans
retard. Les jeunes éclosent au bout
d'un jour ou deux, atteignent en quel-
ques jours la boue du fond de la mare
pour y achever en un mois leur méta-
morphose. Et déjà il sera temps de
« penser » à s'enterrer.⁴²⁸

⁴²⁸ *Sol absolu*, op. cit., 1972, p. 46.

Ce passage est à nouveau une réécriture de Leopold⁴²⁹. En outre, le « crapaud fouisseur » n'est pas présent dans les déserts de Judée ni de Jordanie⁴³⁰. Quoi qu'il en soit, le traitement poétique de la source insiste à nouveau sur l'originalité du mode de vie, en particulier de reproduction et de croissance, du « crapaud fouisseur ». Cette originalité s'exprime d'abord dans les marqueurs de l'urgence de la reproduction. Le crapaud se « déterre précipitamment », pousse « des cris déchirants ». Particulièrement tributaire de l'eau pour sa reproduction, le crapaud, en effet, n'a « pas une minute à perdre ». La disproportion entre le peu de temps dévolu à la vie et à la reproduction, et celui passé en état d'estivation, « huit à dix mois », permet au poème de souligner une nouvelle fois la fragilité du vivant, mais aussi la puissance qui peut l'habiter. Si la description du comportement du crapaud renvoie à une forme d'anthropomorphisme, tel qu'il a pu être pratiqué précédemment, celui-ci est mis à distance par les guillemets qui entourent « penser » à la fin du passage. Cela peut s'expliquer par deux raisons : il est vrai, d'une part, que le crapaud ne « pense » pas à la manière de l'homme, mais surtout, le crapaud représente ici davantage qu'une possible image de l'homme, il permet implicitement une méditation culturelle et spirituelle.

De fait, la deuxième originalité du traitement poétique du fait scientifique se situe dans le vocabulaire de la résurrection. L'estivation se passe dans un « tombeau », la femelle est « ressuscitée ». Mais ce phénomène est soumis à répétition, « il sera temps », au gré de la saison, de « s'enterrer » à nouveau. Description naturaliste et propos existentiel ne sont jamais très éloignés : en décrivant le rythme biologique d'un crapaud, le poème accomplit le même travail de réflexion sur les notions de cycle et de résurrection que lorsque, un peu plus loin, il aborde la disparition de Tammouz et les colères puis les apaisements de Yahvé.

L'ordre cosmique est renversé, le peuple
se lamente avec Ishtar sur la disparition
du Dieu, associé à la conversion de leurs
terres fertiles en désert. Plus tard les
prophètes d'Israël se lamenteront pareil-
lement de ce que Yahvé a délaissé son

⁴²⁹ « Le crapaud-fouisseur est l'un des plus résistants [des amphibiens du désert]. Ses deux pattes postérieures ont une sorte de prolongement corné (que l'on retrouve jusqu'à un certain point chez tous les crapauds), qui lui sert de bêche. Dès que survient la sécheresse, il creuse, à reculons, un trou profond dans le sol [...]. Son sommeil dure généralement de huit à neuf mois, jusqu'à ce qu'un nuage crève : alors le crapaud s'éveille, se déterre et se dirige vers la plus proche flaque d'eau. Là, le mâle appelle longuement et à grand bruit, jusqu'à ce qu'une femelle, s'éveillant, vienne se joindre à lui. Les œufs sont pondus et fécondés immédiatement, car il faut faire vite. Les jeunes éclosent en un jour ou deux et, au bout d'une semaine, sont assez grands pour atteindre la couche de boue qui recouvre le fond de la flaque. Ces crapauds-fouisseurs grandissent à un rythme qui n'est pas le même pour tous, mais tous achèvent leurs métamorphoses en un mois. » (*Le Désert, op. cit.*, p. 70-71)

⁴³⁰ Dans la version originale du texte d'Aldo Starker Leopold, le « crapaud fouisseur » est nommé « *spadefoot toad* », ce qui renvoie semble-t-il à deux genres d'amphibiens, *Scaphiopus* et *Spea*, qui regroupent sept espèces, toutes américaines. On trouve néanmoins au Proche-Orient une espèce comparable, le *Pelobates syriacus*, mais son ère de distribution dans les déserts ne descend pas plus au sud que la frontière méridionale de la Syrie. Voir : Collectif, *Handbook to Middle East amphibians and reptiles*. Oxford (Ohio) : Society for the study of Amphibians and Reptiles, 1992, 252 pages, p. 146-147. Pour la version originale du texte de Leopold : *The Desert, op. cit.*, p. 70-71.

peuple infidèle, abandon qui frappe les
terres fertiles de désolation. [...] ⁴³¹

Le parallèle entre l'alternance des saisons, les mythes suméro-akkadiens, la relation de Yahvé à son peuple et celle d'un amphibien à la pluie, qui s'exprime avec le vocabulaire de la résurrection, a tout à la fois une portée historique, culturelle, naturaliste et existentielle.

La notion de résurrection, exposée dans ses dimensions culturelles, climatiques et biologiques, est ainsi ramenée à un cycle naturel sur lequel les hommes ont projeté, selon leurs époques et leurs croyances, l'angoisse de leur finitude. La critique sous-jacente des religions est décelable, mais aussi la puissance poétique de ces représentations, et, d'une certaine manière, leur pertinence à partir du moment où on les ramène à l'observation du monde tel qu'il est. Le « crapaud », s'il écarte par exemple la résurrection du Christ comme article de foi, la valide comme représentation du cycle nécessaire de la vie. C'est ouvrir au propos existentiel, à la manière du poème où alternent passage de dénudement et de lyrisme, exposés et émotions, dureté de l'expérience et puissance du désir.

Reste qu'avec cette lecture, et quel que soit le statut conservé ensuite par les notions évoquées, l'« absolu » est ramené à son « sol », par un jeu d'analogie sous-entendu par le vocabulaire, et par l'aspect superlatif d'une description naturaliste du désert qui s'appuie sur tous les déserts. L'analogie entre biologie et spiritualité se poursuit, dans la pièce consacrée à la faune, avec la description de la gerbille :

Athlète de l'ascèse hydrique, la gerbille
vit dans des cachettes souterraines où elle entasse
des provisions de graines. Elle ne sort jamais
avant la tombée du jour. La saturation de
l'atmosphère souterraine lui permet de diminuer
sa déperdition aqueuse par exhalaison et
de récupérer une partie de cette humidité perdue.
Elle n'a pas de glandes sudoripares, urine peu,
produit des excréments qui atteignent
la perfection en matière d'économie
hydrique.

Une gerbille peut vivre tout une vie
de gerbille, sans jamais avoir goûté
l'eau. ⁴³²

Nous ne nous arrêtons pas sur le processus désormais connu de réécriture et de transfert des informations à une autre espèce que celle du texte-source⁴³³. Il nous semble que ce passage est intéressant surtout en

⁴³¹ *Sol absolu*, op. cit., 1972, p. 61.

⁴³² *Sol absolu*, op. cit., 1972, p. 46.

⁴³³ Les informations proviennent de plusieurs passages d'Aldo Starker Leopold consacrés au rat-kangourou, terme qui désigne des marsupiaux, mais aussi et surtout des rongeurs de la famille *Dipodomys*, présents en Amérique. Les « gerbilles », rongeurs du genre *Gerbillus*, peuvent être comparées

prolongeant l'effet d'analogie commencé avec le « crapaud », placé cette fois sur la suggestion d'un lien possible entre la « gerbille » et les ermites. En effet, la formule « athlète de l'ascèse hydrique », n'est pas sans évoquer l'image paulinienne d'« athlète du Christ »⁴³⁴, qui a joui d'une fortune exceptionnelle dans les écrits hagiographiques, à propos de l'apôtre lui-même mais aussi des anachorètes se livrant à l'ascèse⁴³⁵.

Cette formule apparaît dans une pièce ultérieure de *Sol absolu*. Comme le « crapaud » pouvait préluder aux discussions de la notion de résurrection, la « gerbille », tout en gardant sa valeur intrinsèque d'animal remarquable, semble préparer à la relation ambivalente qui se met en place à l'égard des ascètes du christianisme. La pièce commence par une citation de Cassien qui désigne les cénobites par l'expression « athlète de Jésus-Christ »⁴³⁶. La suite appartient à un registre intermédiaire souvent mis en œuvre dans le poème, entre l'explication et la méditation, l'empathie lyrique et la distance critique :

Qu'ils soient nomades ou anachorètes
la vie des hommes dans le désert est un
c o m b a t q u o t i d i e n

Lutte contre la faim du corps et de l'âme
lutte contre tant d'autres bêtes sauvages
de chair et de visions
lutte contre le froid le feu
combat avec l'A N G E et S A T A N

L' A P O C A L Y P S E a déjà commencé
vivre hors des limites de l'espace et

aux espèces de la famille *Dipodomys*, même si les précisions apportées par Starker Leopold quant à leur métabolisme ne peuvent leur être littéralement appliquées. « [...] le rat-kangourou peut passer sa vie entière sans boire une goutte d'eau : sa nourriture est composée uniquement de graines sèches, additionnées d'herbes succulentes et de pulpe de cactus. Il survit grâce à la plus stricte économie d'humidité, puisqu'il n'a même pas de glandes sudoripares, n'urine presque pas et se terre dans un trou hermétique pendant la journée. Il garde ainsi l'humidité qu'il exhale et peut en remettre une partie en circulation dans son corps. » (*Le Désert, op. cit.*, p. 83). « Sortant de son terrier à la fraîcheur du soir et en bouchant l'entrée quand il s'y retire avant l'aube, le rat-kangourou élimine pour son refroidissement une quantité d'eau minimum. Il urine rarement, parce qu'il y a peu de protéines dans son régime et que cette urine est en plus fortement concentrée. Ses excréments ne comportent qu'une quantité d'eau étonnamment petite. » (*ibidem*, p. 98). On trouve chez Mountfort une formule intéressante quant à la gerbille, et il renvoie d'ailleurs en note à Leopold : « [...] les gerbilles, qui vivent en plein désert, peuvent voir s'écouler leur courte existence sans jamais connaître les bienfaits de la pluie et, de ce fait, sans boire une goutte d'eau. » (*La Vie d'un désert, op. cit.*, p. 112).

⁴³⁴ En particulier dans la première lettre aux Corinthiens, IX, 24-27, et dans la deuxième lettre à Timothée, III, 3-5.

⁴³⁵ Sur ce sujet, nous renvoyons à l'ouvrage de Jacques Lacarrière, *Les Hommes ivres de Dieu*, dans lequel il montre la compétition qui se met en place dans l'extrémisme des pratiques ascétiques.

⁴³⁶ « Tant qu'un / ATHLÈTE DE JÉSUS-CHRIST / demeure dans ce monde, il ne cesse point d'y remporter de nouvelles victoires. / Mais plus le nombre de ses victoires s'accroît, et plus ses combats deviennent pénibles. Quand la chair est vaincue, combien d'adversaires irrités par cette victoire, combien de troupes ennemies s'élèvent contre ce soldat de Jésus-Christ ! » (*Sol absolu, op. cit.*, p. 86). Citation du chapitre 19 du cinquième livre des *Institutions cénobitiques* de Jean Cassien. Nous avons eu accès à une traduction légèrement différente, mais où l'on retrouve l'« athlète du Christ » et la victoire sur la chair (« mâtée et dominée ») : Jean Cassien, *Institutions cénobitiques* (Jean-Claude Guy, éd. scient., trad.). Éditions du Cerf, collection « Sources chrétiennes », 2001, 533 pages, p. 223.

du temps
hors des limites du corps et
de l'âme
vivre V E R T I C A L E M E N T
la vie des A N G E S [...] ⁴³⁷

Cette grande pièce de *Sol absolu* peut être lue en la comparant à la description de la « gerbille ». En effet, si le poème, dans son mouvement d'ensemble, l'attention portée aux détails du milieu, à la vie de la chair, aux comparaisons de notions culturelles, en particulier religieuses, tend constamment à relativiser les approches monothéistes, transcendantales, de l'existence, cette pièce, prise isolément, constitue une forme d'appropriation de l'expérience ascétique par la parole poétique. Un exercice d'empathie, en quelque sorte, qui décentre la parole de son mouvement propre pour proposer une représentation de l'existence conforme à la mentalité des anachorètes des premiers siècles du christianisme⁴³⁸.

À cet égard, il nous semble que la description de la « gerbille » peut avoir fonction de précaution liminaire, notamment parce que les pages dédiées à la faune et à la flore du désert précèdent les grands développements culturels et religieux, quand jusqu'à ces pages le poème était d'abord attentif aux éléments physiques du désert, objets, monuments, géologie, et à leurs échos dans la parole personnelle.

L'analogie comportementale entre l'animal et l'homme est réactivée. Tous deux sont des « ascètes », tous deux doivent combattre un manque fondamental, celui de l'eau pour le rongeur, celui de Dieu pour l'ascète, qui compense et dépasse par ses privations son incapacité à être proche de Dieu. Mais de ce manque procèdent deux stratégies radicalement différentes : quand l'homme expérimente un « combat quotidien », l'animal s'adapte. Quand l'homme choisit la privation, le renoncement, la gerbille adopte l'« économie ». De même, quand l'anachorète combat sa « chair » pour vivre « verticalement » une vie d'idéal, celle des « anges », l'animal inscrit dans sa chair la perpétuation d'une vie « horizontale » menée à un degré d'achèvement presque inconcevable, et dont même les détails à priori les plus triviaux revêtent une forme de pureté : « [il] n'a pas de glandes sudoripares, urine peu, produit des excréments qui atteignent la perfection en matière d'économie hydrique ».

Cette profonde différence entre deux êtres ayant les mêmes conditions de vie en termes pratiques est d'abord, dans le poème, un problème de langage, et donc d'existence. La « gerbille » comme l'« anachorète » sont en « lutte », contre la « faim du corps », contre, aussi, « tant d'autres bêtes sauvages / de chair ». Alimentation, prédation. La vulnérabilité exige l'inventivité. Mais si le rongeur, n'ayant ni conscience de lui-même ni langage, ne vit pas cette « lutte » autrement qu'en suivant les lois de la matière et de l'évolution, l'homme surimpose aux phénomènes naturels des besoins qui ne sont pas du même ordre, la « faim » est aussi celle de l'« âme », les « bêtes » sont aussi celles des « visions ».

⁴³⁷ *Sol absolu*, op. cit., 1972, p. 86.

⁴³⁸ Exercice qui est d'ailleurs minimisé dans la version de 1982, peut-être plus sûre et de ses moyens et de ses idées.

Quand le rongeur peut « vivre toute une vie / de gerbille, sans avoir jamais goûté / l'eau », il est hors de question pour l'homme, animal téléologique, de se priver d'autres choses que matérielles, sa « faim » n'est plus physique, et elle demande un apaisement immédiat, une « vision » mystique, et la certitude d'une fin. Ce sont alors les combats « contre l'Ange et Satan », l'imminence de l' « Apocalypse » qui exige de « vivre hors des limites ». Toutes ces limites, en revanche, sont respectées par la « gerbille » : animal territorial, fidèle à son terrier, elle respecte l' « espace », et se soumet, pour ses rythmes biologiques, au « temps ». Son manque fondamental, sa finitude, est non seulement acceptée par la logique du corps mais inscrite en lui, le changeant, et nulle différence entre le « corps » et l' « âme » n'est requise, puisqu'il n'est qu'un mouvement de vivre, de perpétuer l'espèce et de disparaître.

En somme, ce que les « anachorètes » représentent comme un drame, drame personnel, existentiel, celui du salut, mais aussi drame universel, le combat du bien et du mal, est d'autant plus relativisé que ces « ascètes » sont précédés dans le poème par leur prototype animal, qui ne vit aucun drame. L'analogie entre l'animal et l'homme tourne une nouvelle fois à l'avantage de l'animal, qui n'est le jouet d'aucune représentation culturelle de l'existence, et ne vit son devenir que comme une réponse à des lois physiques, impersonnelles et étrangères à toute notion morale. En ce sens, la dimension naturaliste du poème prend une nouvelle fois valeur de propos existentiel, d'inspiration possible pour l'homme, et de relativisation, voire de précaution rhétorique envers les représentations culturelles de l'existence qui occupent une place si importante dans la suite du poème.

Comme pour souligner la vanité de tout drame existentiel orienté vers une téléologie, la pièce dédiée à la faune du désert poursuit en évacuant définitivement toute notion de « lutte », par la présentation un phénomène d'adaptation remarquable, qui au manque n'oppose aucune tentative de dépassement mais le « sommeil ».

Beaucoup d'animaux du désert, surtout des rongeurs et des oiseaux, pratiquent une forme d'hibernation estivale, qui consiste à sombrer dans un profond sommeil. Le but du sommeil est de faire baisser la température, diminuer le rythme respiratoire et réduire les échanges nutritifs au voisinage de zéro.⁴³⁹

Ce passage est une synthèse d'éléments donnés par Leopold, concernant le phénomène d'estivation, qui est en effet une « forme d'hibernation estivale »⁴⁴⁰. Le retour à un propos naturaliste, qui se cantonne à

⁴³⁹ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 47.

⁴⁴⁰ Aldo Starker Leopold donne davantage de détails et appelle le phénomène « estivation », dans quatre longs paragraphes décrivant le phénomène en général, puis chez certaines espèces particulières (rongeurs, oiseaux). Voir : *Le Désert*, *op. cit.*, p. 99-100. Le phénomène est aussi signalé par Mountfort : « Certains petits rongeurs accentuent encore ce phénomène. En période d'extrême chaleur, ils se mettent en état « d'estivation » – état qui rappelle une courte hibernation : leur métabolisme ralentit et leur température décroît. » (*La Vie d'un désert*, *op. cit.*, p. 112). Comme pour la gerbille, Mountfort renvoie en note au *Désert*, ce qui pourrait inviter à penser que le poète a découvert le texte d'Aldo

une description sans ajouter de vocabulaire pouvant renvoyer à un discours existentiel, permet à la fois de relativiser celui-ci, plus ou moins implicite dans les strophes précédentes, et de ramener la pièce à son projet initial, curiosité, éloge du vivant. Le comportement animal est exposé en termes relativement simples et dépouillés des possibles analogies qui pouvaient interférer avec la description d'un désert certes « absolu », et donc apte à voir cohabiter dans sa représentation faits scientifiques et propos existentiel, mais dont les pièces naturalistes visaient en partie à montrer la réalité décentrée des préoccupations humaines.

Comme pour achever ce mouvement, le dernier passage de la pièce revient à la démonstration scientifique pour écarter une croyance populaire, répandue depuis l'antiquité :

Pline pensait que le chameau disposait
d'un réservoir mystérieux qui
lui permettait de se passer d'eau
pendant de longs mois.
En fait, c'est l'hydrogène, produit
par la décomposition des réserves de
graisse accumulée dans la bosse, qui,
combiné à l'oxygène de la respiration,
lui permet cette performance.

Si ce passage est une réécriture d'Aldo Starker Leopold⁴⁴¹, et à cet égard participe du même procédé à l'œuvre dans le reste des pièces naturalistes de *Sol absolu*, et revêt ainsi un aspect relativement objectif, son choix comme conclusion est intéressant.

Au terme d'un itinéraire qui a commencé dès l'exposé du rôle des insectes dans la germination des plantes du désert, s'est poursuivi avec la description de certaines espèces végétales et animales remarquables, la section naturaliste du poème revient à une espèce emblématique du désert proche-oriental, pourfend au passage une croyance populaire et s'achève par un fait scientifique précis, nommant les gaz, décrivant exactement le phénomène qui permet au chameau de s'hydrater en absence d'eau.

Toutes les curiosités botaniques et fauniques, les stratégies les plus inventives pour survivre au climat du désert, sont résumées dans le « chameau ». De même, ce que les données scientifiques pouvaient avoir d'imprécis, les effets de montage, les transferts d'espèces d'autres régions du

Starker Leopold grâce à Mountfort – d'autant plus si l'on ajoute à ces deux éléments la mention d'une « stapélie » non clairement identifiée.

⁴⁴¹ *Le Désert, op. cit.*, p. 97-98 : « Le chameau possède la réputation légendaire d'une grande sobriété. Dans son *Histoire naturelle* Pline déclarait que l'animal possédait un mystérieux réservoir d'eau dans l'estomac ou à proximité et ce détail se retransmit pendant des siècles, bien qu'un tel réservoir ne fût jamais trouvé. Il n'en reste pas moins que le chameau vit remarquablement avec une ration très réduite. [...] Ils vivent entièrement [pendant l'été saharien] sur l'eau drainée dans leurs tissus et sur celle que crée la décomposition de la graisse. [...] Quand cette graisse est digérée pour subvenir aux besoins énergétiques de l'animal, il y a production d'environ 2 litre d'eau par kilogramme de graisse consommée. Contradiction apparente seulement, car la décomposition de la graisse produit de l'hydrogène : quand le chameau respire, l'oxygène absorbé se combine avec cet hydrogène pour produire de l'eau. »

monde, principalement américaines, est caché, presque effacé, par la rigoureuse exactitude de la dernière description naturaliste. Il s'agit bien, selon nous, d'un mouvement de retour, dans une espèce liée à la région qui motive le poème toutes les espèces venant d'autres régions sont ramenées à la réalité originelle, le désert proche-oriental. La cadrage référentiel est ainsi rétabli, et le poème peut alors se poursuivre, ayant donné au désert un aspect superlatif qui fait de son « sol » un « absolu », et ayant ramené cet outrepassement des limites référentielles et l'excès de connaissances au cadre du poème.

d. Enjeux éthiques de la pratique intertextuelle (conclusion).

Si nous avons pris le temps de proposer une lecture de l'intégralité de la séquence naturaliste de *Sol absolu* dans sa version originale, en renvoyant le texte à ses sources et à certaines variantes dans l'édition de 1982, c'est bien parce que ces quelques pages du poème mettent en jeu des aspects fondamentaux d'une poétique qui est relation.

La première relation, avant même celle du poème au texte scientifique, est toujours celle du sujet au milieu. Parce que le désert est le lieu d'une expérience de l'« absolu », d'une expérience qui mobilise tous les intérêts et toutes les forces du sujet, le poème ne pouvait passer sous silence la flore ni la faune du lieu. C'est ainsi la qualité de la relation avec un « sol » qui explique le recours à des intertextes : en effet, la profondeur de cette relation implique un désir de connaissance qui motive un acte éthique, celui de l'étude, lequel enfin conduit à recourir à des textes scientifiques. C'est la même qualité de la relation, sans doute, qui autorise le dépassement d'une pratique strictement « déontologique » des données fournies par ces textes, en participant d'une visée qui est éthique au sens presque neutre, spinoziste, d'une description de la totalité et des effets nécessaires de cette totalité sur le sujet. Que telle espèce décrite appartienne à un autre désert n'en fait pas autre chose qu'une hypothèse particulière, laquelle a pour fonction de compléter la représentation. Plus précisément, sans être exhaustive, la représentation est superlative : toutes ses hypothèses sont les plus abouties, il est inutile dès lors d'aborder des espèces animales ou végétales certes plus communes que celles évoquées dans le poème, mais moins efficaces dans la représentation. Celle-ci gagne ainsi en puissance, le désert est devenu le lieu de l'expression la plus forte de l'inventivité, et donc de la suffisance sur le plan ontologique, de la matière, et cela implique alors une dimension éthique au sens de pratique morale. En effet, en éveillant à la fois curiosité et sentiment de révérence chez le lecteur, la représentation porte un propos existentiel fondamentalement éthique, puisqu'il vise à imaginer une façon de vivre où les lois de la matière et les désirs du sujet sont en accord, invitant à un équilibre principiel qui est moral et poétique, mais aussi à un comportement raisonnable que l'on pourrait extrapoler jusqu'à une écologie.

En termes poétiques, la relation est véritablement présente dans le maniement des intertextes, montage de citations, réécritures, synthèse, simplification, parfois précision. Comme le poème est orienté vers l'écrit naturaliste, le texte scientifique est poétisé, la nature prend valeur non

seulement d'objet de connaissances, mais de corps verbal participant du corps plus grand du poème. Le jeu d'effacement des limites de genre, d'ailleurs relatif⁴⁴², est certes un acte poétique fort, qui implique un engagement éthique, mais est aussi une réaffirmation du plaisir de la parole. Le poème, sans cesse confronté aux manques du langage et à la dureté du désert, fait aussi la part belle à la joie d'être ici et maintenant, et cette joie passe aussi par les jeux de langue, à mi-chemin des genres. Quand au détour d'une description naturaliste apparaît un mot qui implique une forme de complicité ou de tendresse, mais aussi des notions philosophiques et culturelles, s'il y a acte de pensée, il y a aussi, outre la diversification de l'expérience portée par la poésie, plaisir de nommer, de dire, et l'on ne peut ignorer la dimension ludique de l'écriture de ce passage, qui dénote un plaisir évident de l'auteur.

La dimension naturaliste du poème, parce qu'elle prend ses distances avec la rigueur de l'exposé scientifique, rejoint dans le plaisir poétique le but éthique de la parole. En faisant des déserts du Proche-Orient le lieu où tous les déserts deviennent un poème, dans un même « sol » qui est un même « absolu », il s'agit aussi de décentrer le regard du lecteur. Le but est double : d'une part donner au lieu toute sa puissance de présence, et respecter ainsi la force de l'expérience qui est à l'origine de la motivation de la parole, d'autre part renvoyer l'homme à un positionnement plus humble dans son environnement. Cet aspect est fondamental : en jouant avec les codes de l'écriture naturaliste, tantôt en usant d'images anthropomorphiques, tantôt en les défaisant, ce moment du poème a valeur de défense, en partie écologique, du lieu, et relativise aussi le foisonnement des références culturelles qui atteignent leur plein épanouissement dans la suite du poème.

Ce dernier point n'est pas sans importance : la mise en regard des comportements animaux et humains, notamment en ce qui concerne la valeur de l'effort, avec le scarabée, et les cycles de mort et de renaissance, avec les poissons, le crapaud, la gerbille, est à la fois une précaution liminaire quant aux notions ultérieurement abordées, et un complément biologique à la discussion culturelle d'une histoire de la pensée, telle qu'elle est présentée par la suite. La description naturaliste offre ainsi une alternative anticipée aux représentations culturelles traitées par le poème, et invite ainsi à exercer un esprit critique dans la lecture.

Il n'est en effet pas possible d'éviter ces représentations, ni même souhaitable, puisqu'elles ne participent pas moins de la réalité du lieu que les composants botaniques ou fauniques. En outre, elles ont toutes à offrir une beauté certaine, quand bien même il faut se prémunir contre ce qu'elles peuvent avoir, dans la perspective du poème, de dangereux ou de stérile. La pièce qui succède à la « suite naturaliste » illustre bien cette fonction d'amorce et de précaution, mais aussi de réunion :

⁴⁴² Comme le faisait remarquer Dominique Combe dans son article « Lorand Gaspar et le poème scientifique », le fait que les textes scientifiques ont un « statut citationnel » les inscrit pleinement dans le genre littéraire. Dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », p. 218.

UNE GREFFE D'ÉCLAIR

JAUNE D'OR SUR OCRE D'OR

SUR LE VENTRE NU DES SABLES

LA VIPÈRE INOCULE

LE VENIN DU DIEU À LA NUIT⁴⁴³

Cette pièce remarquable complète ce que les pièces naturalistes pouvaient avoir de liminaire : non seulement elle met en œuvre le glissement de la description zoologique aux exposés historiques et religieux, mais elle représente une relation de cause à effet. Comme les descriptions d'insectes et d'autres animaux pouvaient, par analogie, suggérer que les représentations culturelles liées aux cycles de mort et de renaissance étaient liées à une interprétation, par les habitants du Proche-Orient, de leur milieu, des rythmes saisonniers et biologiques, le poème attribue à la « vipère » l'origine du « dieu », nécessaire pour expliquer et continuer à vivre dans la « nuit », qui est souvent celle du sens. Le serpent, symbole religieux de haute antiquité, fait advenir le « dieu », mais celui-ci est d'abord un « venin », qui prend possession, transforme, s'il ne tue pas, la « nuit », qui deviendra quête d'un remède.

Dans cette pièce brève, la relation est mise en œuvre de plusieurs façons. On observe un de ces effets visuels propres à la poétique de Lorand Gaspar, un « jaune » sur un « ocre », tous d'eux « d'or », nuance infime, mouvante, dont l'éclat pénètre la « nuit ». L'aspect naturaliste n'est pas non plus absent : manquait à l'exposé zoologique un dernier animal représentatif du désert, la « vipère ». Si, dans la région concernée, il y a plusieurs espèces de vipères, la couleur « jaune d'or » renvoie sans doute à la vipère à corne⁴⁴⁴. Dépassant cette dimension d'ajout ou de repentir à l'exposé zoologique, le poème revêt une mise en page qui évoque l'empreinte d'un serpent sur le sable, tout en glissant vers le propos existentiel soutenu par la notion culturelle de « dieu ». Enfin, le vocabulaire médical, qui est aussi botanique, la « greffe » et celui du corps, le « ventre », lie tous les éléments. La représentation est ainsi mise en relation permanente à tous les niveaux : de la pratique professionnelle du poète à ses connaissances en sciences naturelles, de ses goûts esthétiques et leurs effets poétiques (dans les images et la typographie), à l'intérêt du poème pour l'histoire de la pensée religieuse et, enfin, dans l'affrontement de la représentation de l'existence du poème à celles véhiculées par les cultures proche-orientales.

⁴⁴³ *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 48. *Sol absolu et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁴⁴ De vipères au venin dangereux pour l'homme, il y en a six espèces en Palestine et Jordanie. On trouve ainsi la vipère de Palestine (*Daboia / Vipera palaestinae*), et l'*Echis coloratus*, mais ces serpents sont de couleur sombre. En revanche, la vipère à cornes (*Cerastes cerastes*), couleur de sable, est présente en Jordanie et en Arabie, ainsi que deux espèces apparentées, *Cerastes cerastes gasperetti*, et *Cerastes vipera*, et enfin le *Pseudocerastes fieldi*, qui ont des couleurs similaires. Dans la mesure où ces dernières espèces sont assez confidentielles et n'ont pas de nom vernaculaire en français, on peut raisonnablement penser que le poème renvoie à une vipère à corne. Voir : Ulrich Joger, *The Venomous snakes of the Near and Middle East*. Wiesbaden (Allemagne) : Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1984, 115 pages. P. 10-11.

Pour conclure cette lecture du passage de *Sol absolu* consacré à la faune et à la flore dans ses relations à ses sources, nous proposons une brève citation de Jean-Henri Fabre, dans la cinquième série de ses *Souvenirs entomologiques*:

Un ramassis de faits n'est pas la science ; c'est un froid catalogue. Il faut dégeler cela, le vivifier au foyer de l'âme ; il faut faire intervenir l'idée et les lueurs de la raison ; il faut interpréter.⁴⁴⁵

On a reproché à Fabre sa tendance à généraliser, tout comme on pourrait reprocher à *Sol absolu* la représentation superlative du désert qui se passe parfois de rigueur scientifique. Mais ce que l'entomologiste défend, dans cette citation, avec l'idéalisme qui caractérise sa pensée, rejoint le rapport de *Sol absolu* à ses sources scientifiques : il ne s'agit ni d'exhaustivité, ni de rationalisme étroit, mais par l'exercice du jugement, de représenter. L'interprétation, au sens de Fabre, est semblable à la représentation dans le poème : proposer une vision du monde et de l'existence, ouverte et vivante, visant l'accroissement de l'expérience, qu'elle soit scientifique ou existentielle, plutôt que la dissection de faits qui en eux-mêmes ne signifient rien. Référence littéraire, donnée scientifique, sensation du corps, sont bien peu hors de la parole qu'ils motivent et par laquelle ils deviennent moyens de vivre davantage et avec davantage de justesse. À cet égard, rien n'est plus différent d'un « ramassis de faits » que les pages naturalistes de *Sol absolu* : c'est un itinéraire dont la logique est d'abord celle de l'émerveillement, qui dans un second temps implique des stratégies particulières de représentation⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ *Souvenirs entomologiques, cinquième série, op. cit.*, p. 37-38.

⁴⁴⁶ En cela également, nous rejoignons Dominique Combe, voyant dans *Sol absolu*, plus qu'un « poème scientifique », un « poème de la Nature » : le désert, milieu par excellence où s'exprime l'inventivité du Vivant, « nature qui se fait elle-même » (*Natura naturans*), amène le poème à dépasser l'exposé ou la poétisation des données pour donner à voir la puissance qui anime la Nature. Voir dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar, « Cahier seize », op. cit.*, p. 222.

2) Aux bons soins de la poésie : « Clinique », “havre” existentiel.

Afin de poursuivre l'étude de la relation entre parole poétique et texte scientifique, nous proposons une brève lecture de quelques pièces de « Clinique », dans *Égée*. En effet, si le rapport à l'autre à la lumière de l'activité médicale du poète demande un examen plus poussé⁴⁴⁷, cette séquence d'*Égée* suffit à ce stade pour compléter la réflexion initiée avec les pièces naturalistes de *Sol absolu* et pour opérer la transition vers la relation entre parole poétique et références historiques.

Ainsi, « Clinique » réunit plusieurs aspects importants de la poétique de la relation. Dans cette séquence relativement courte (elle compte neuf pièces), la parole poétique s'appuie sur un réseau de références qui est à la fois médical et historique : les figures d'illustres médecins antiques et du grand praticien René-Théophile-Hyacinthe Laënnec, initiateur, au XIX^e siècle, du renouveau du diagnostic, et surtout des textes, d'Empédocle, mais surtout du *Corpus hippocratique*.

Dans *Égée*, la séquence fait à priori figure d'isolat : succédant à de grandes pièces lyriques toutes consacrées à l'affrontement de la crise existentielle, « Île » et « Monastère », le registre, la place du sujet, le statut de l'image, sont mis à distance. L'ensemble de la séquence repose en effet essentiellement sur un jeu de citations, parfois réécrites, plus rarement accompagnées d'une glose ou approfondies par une parole peut-être davantage performative.

Ainsi, à la première, dédicatoire⁴⁴⁸, et à la deuxième, constituée d'une citation d'Empédocle⁴⁴⁹, succède une pièce qui repose dans un premier temps sur des éléments du *Corpus hippocratique* :

⁴⁴⁷ Il en est question dans la troisième partie, au chapitre III, « Feuilles d'observation, un engagement humaniste » (cf. *infra* p. 533 et suiv.), en particulier aux premier et troisième points.

⁴⁴⁸ Cette pièce est titrée « Sous le platane de Cos », en référence à l'« arbre d'Hippocrate » qui se trouve sur une place du centre de Cos, sur l'île du Dodécanèse du même nom. Le platane en question est possiblement un rejeton de l'arbre plus ou moins légendaire sous lequel enseignait Hippocrate, le grand médecin étant en effet originaire de l'île. La dédicace est adressée à neuf personnages : Hygie, déesse grecque associée à la médecine préventive, Podalire et Machaon, fils du dieu Asclépios et médecins dans *Illiade*, Alcméon de Crotona, l'un des initiateurs de la dissection, au sixième siècle avant notre ère, Empédocle, médecin et philosophe au siècle suivant, à qui l'on attribue souvent la théorie des “quatre éléments”, Hippocrate (à qui sont associés ses continuateurs, probables auteurs du *Corpus hippocratique*), Aristote, et enfin les deux grandes figures de l'école de médecine d'Alexandrie à l'époque hellénistique, Hérophile de Chalcédoine et Érasistrate de Chio. Voir : *Égée suivi de Judée, op. cit.*, p. 79.

⁴⁴⁹ Une note en fin d'ouvrage indique : « Empédocle, *Les Origines*, 551, 1-7 ; Édition critique et traduction de Jean Bollack. » (*Égée suivi de Judée, op. cit.*, p. 158). Il s'agit donc du fragment 551 du traité *Les Origines* (une partie du *De la Nature*), une des deux œuvres partiellement conservées d'Empédocle (l'autre étant *Les Purifications*) : « Et tout inspire et expire : tous, ils ont d'exsangues / Canaux de chair tendus sous la peau, partout sur le corps ; / Et partout, à leur embouchure, un réseau de fins sillons creuse / La surface de la peau au dehors. Le sang / S'y tapit, et l'éther s'est taillé au travers un facile passage. / Quand, loin de la peau, le sang délicat s'enfuit en bondissant, / L'éther bondit à sa suite, bouillonnant en vagues furieuses... » (*ibidem*, p. 80). Le fragment, transmis par Aristote, correspond à une hypothèse d'Empédocle selon laquelle la respiration se fait en partie par la peau. Dans la mesure où l'observation est physiologiquement inexacte mais ingénieuse notamment dans l'explication de la présence de pores sur la peau, l'usage de la citation est nous semble-t-il un hommage – peut-être un peu amusé – à la fois à l'esprit de déduction de médecins antiques forcés d'interpréter les corps avec peu de moyens techniques, et à la qualité de leur écriture, faisant en même temps poème et traité, description physiologique au registre quasi-épique. Pour l'origine de la citation, voir : Jean Bollack, *Empédocle – II. Les Origines, édition et traduction des fragments et des témoignages*. Les Éditions de Minuit, 1969, réédition Gallimard, collection « Tel », 1992,

Effilement du nez
Enfoncement des yeux
Affaissement des tempes
Froidure des oreilles
Aridité du front
Faciès jaunâtre, livide ou plombé, parfois noirâtre...

ce même visage qui chaque jour corrode ton visage,
ce même inexorable qui chaque jour mange à ta main,
ces mêmes yeux, cette même bouche traqués, affolés, suppliants,
soudain la lumière retournée sur sa terreur paisible,
son savoir incompatible avec la pourpre du ressac,
cette divinité claire dans les miroirs de glace de l'idée
qui brûle ses gonds dans la flaque salée, dérisoire,
la haute vitre claire et inutile cédant millimètre
par millimètre aux poussières des steppes, à la nage,
à l'adéquation impossible et mille fois recommencée
d'un goût tenace sur la langue et d'une figure géométrique.⁴⁵⁰

Le début de la pièce est une réécriture du deuxième paragraphe du livre des *Pronostics* du *Corpus hippocratique*. Une note renvoie d'ailleurs à ce passage dans la traduction qu'en a donné Émile Littré :

Dans les maladies aiguës, le médecin fera les observations suivantes : il examinera d'abord le visage du malade, et verra si la physionomie est semblable à celle des gens en santé, mais surtout si elle est semblable à elle-même. Ce serait l'apparence la plus favorable, et plus elle s'en éloignera, plus le danger sera grand. Les traits ont atteint le dernier degré d'altération quand le nez est effilé, les yeux enfoncés, les tempes affaissées, les oreilles froides et contractées, les lobes des oreilles écartés, la peau du front sèche, tendue et aride, la peau de toute la face jaune ou noire, ou livide, ou plombée. [...] ⁴⁵¹

Comme l'indique la note de l'auteur dans *Égée*, ce passage est resté célèbre comme le « faciès hippocratique »⁴⁵², et la réécriture en sélectionne certains éléments afin de dresser une liste de signes révélateurs d'un état pathologique. On peut remarquer, dans cette liste, que les éléments absents

305 pages, p. 204-205. Sur le contexte chez Aristote et la théorie d'Empédocle sur la respiration : Jean Bollack, *Empédocle – III. Les Origines, commentaires 1 et 2*. Les Éditions de Minuit, 1969, réédition Gallimard, collection « Tel », 1992, 685 pages, p. 470 et suiv.

⁴⁵⁰ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁵¹ Hippocrate, *Œuvres complètes d'Hippocrate, traduction nouvelle avec le texte grec en regard*, volume 2 (Émile Littré, éd. scient., trad.). Paris : J.-B. Baillière, 1840, LV-719 pages, p. 113, 115.

⁴⁵² Outre la référence bibliographique, la note donne : « Inspiré par le “Faciès hippocratique”. » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 158). Littré en signalait déjà la fortune dans son « argument » au livre des *Pronostics* : « Comme le livre de l'*Ancienne médecine* et le traité *des Eaux, des Airs et des Lieux*, le *Pronostic* se distingue par l'excellence du style et de l'exposition. Des morceaux en sont restés classiques ; je citerai le tableau qu'Hippocrate a donné de la figure du malade décomposée par la souffrance, et qui est connue sous le nom de face hippocratique. » (Littré, volume 2, *op. cit.*, p. 101).

sont ceux qui peuvent sembler les plus insolites, en particulier la « contraction » des « oreilles » et l' « écartement » des « lobes », signes difficiles à se représenter. Les oreilles étant constituées de cartilage et de tissus inertes, le poète a peut-être voulu écarter des éléments non pertinents d'un point de vue anatomique et *a fortiori* médical.

En effet, contrairement à d'autres pièces qui font la part belle à ce qui peut sembler aujourd'hui des aspects quelque peu fantaisistes de la médecine grecque antique, celle qui nous intéresse présentement vise d'abord à réactualiser l'expérience hippocratique, et donc à en souligner la validité. Ainsi, ce « faciès », tel qu'il est représenté dans le poème, est celui de la souffrance, celui du patient, qui reste inchangé de l'antiquité à la médecine contemporaine : les remèdes, les diagnostics ont évolués, mais l'expérience élémentaire de la souffrance reste même. Une première relation est ainsi mise en place, d'abord dans la citation et l'adaptation du passage du *Corpus*, puis dans la réactivation de l'expérience qui l'a motivé dans celle d'un poète exerçant la médecine près de vingt-quatre siècles plus tard.

Ce lien double, littéraire et temporel, permet donc de mettre sur le même plan des observations datant d'une haute antiquité et une expérience personnelle. Ainsi, la seconde partie de la pièce est-elle un approfondissement de la situation suggérée par la citation d'Hippocrate, ou du médecin qui écrivait en son nom : au-delà du temps et des différences de pratique, reste, littéralement, le face-à-face d'un homme en souffrance et d'un autre ayant peut-être le pouvoir de le guérir, mais qui, ici, cherche d'abord à le comprendre.

L'expérience de médecin du poète est présente dès le premier vers de cette deuxième partie de la pièce, d'abord dans la tension entre le patient et le médecin, « ce même visage qui chaque jour corrode ton visage ». La mise en regard des altérités, celle du patient du texte hippocratique réactualisée dans celle du patient du locuteur, est placée sur un plan existentiel : si la souffrance physique est celle du malade, la souffrance existentielle est la part du médecin, qui voit, au-delà d'une condition pathologique, la condition humaine dans une configuration particulière. Parce que la parole poétique est ici parole de médecin, son pouvoir est devoir : si l' « inexorable » recherche sans cesse le soulagement dans l'autorité du praticien, lui « mange à [la] main », celui-ci subit l'injonction existentielle, comprendre, des « yeux » et des « bouches traqués, affolés, suppliants ». L'autorité du médecin, la sérénité que porte sa figure, est alors renversée, sa « lumière » renvoyée à sa « terreur paisible », la part interdite de l'exercice médical.

Ni le texte hippocratique ni le « savoir » conféré par la médecine moderne ne sont efficaces : le texte hippocratique parce que la citation est détachée de toute suggestion de médication, de toute solution physique et par extension existentielle, le « savoir » du médecin d'aujourd'hui parce qu'il n'est pas plus apte à comprendre une expérience qui excède les théories et les connaissances. Celles-ci, en effet, sont « incompatibles » avec la « pourpre du ressac », image qui renvoie à la fois à l'indifférence des lois de la matière, une fois de plus, dans *Égée*, représentée par la mer, et au mouvement du sang, qui implique la finitude, la mortalité.

La fin de la pièce est marquée, sinon par le pessimisme, du moins par un constat d'aporie au-moins provisoire. On peut ainsi lire la « flaque salée, dérisoire » comme une larme ou une goutte de sueur, qui manifeste la souffrance du patient, son état fébrile, et cet infime révélation de douleur devient la limite infranchissable posée à ce qui était « clair » dans l'indifférence de l'intellect, les « miroirs de glace de l'idée ». Ce qui était « clair », en outre, est la « divinité » : la souffrance écarte celle-ci, aussi bien entendue comme Providence prenant soin de chacun que comme nature de l'homme participant d'une force au-moins immanente le mettant en relation à l'éternité et à l'infinitude du vivant. Cette illusion d'une « divinité » veillant sur l'homme ou dont il participerait est exclue, elle « brûle ses gonds », l'image n'est plus passage, le sens ne circule plus, et ne vivifie plus ni l'expérience ni la parole.

Cette « divinité » devenue illusoire n'est alors plus qu'une image inopérante, « haute vitre claire et inutile » livrée à la déliquescence face aux mouvements infimes d'un monde certes mouvant mais fini, où l'homme ne peut s'entretenir de mensonges, « la poussière des steppes, la nage ». La pièce s'achève en ramenant l'homme à la vanité de ses tentatives de compréhension du monde, l'« adéquation impossible » entre un « goût tenace sur la langue », sensation simple et possiblement symptôme, et une « figure géométrique » qui pourrait prétendre schématiser le monde dans un système de représentation et d'analyse.

La « figure géométrique » peut ainsi renvoyer aux tensions, permanentes dans la médecine grecque antique, à faire tenir l'homme dans une représentation adaptable à l'infini, par exemple, les « quatre éléments » d'Empédocle qui peuvent renvoyer aux quatre humeurs du corps. On peut aussi se souvenir des nombreuses théories liées au nombre d'or, aux figures, par exemple de da Vinci. Quoi qu'il en soit, le constat est assez sombre : la souffrance, révélation de la fragilité humaine, met en déroute et les représentations exhaustives et la possibilité d'un sens. La pièce n'en est néanmoins pas nécessairement pessimiste : après avoir affronté les représentations liées aux littératures grecques, les tragédies, l'Apocalypse, dans les séquences précédentes d'*Égée*, c'est à présent au tour de la science, quelle que soit son époque, d'être relativisée. Cette relativisation, c'est non seulement le rejet d'un sens absolu, et donc potentiellement totalitaire, mais aussi un appel à la relation.

Cette relation, elle est déjà à l'œuvre dans le poème : en mettant en regard le texte hippocratique et une application existentielle contemporaine, la parole poétique tend déjà un réseau où la mise en rapport permet une continuation, dans le langage, de l'expérience.

D'un point de vue poétique, la relation entre parole poétique et texte scientifique est bien différente de celle que l'on a pu voir à l'œuvre dans *Sol absolu*, encore que leurs visées puissent être comparables à terme, dans la mesure où quelles que soient les modalités poétiques il s'agit constamment, par la relation, de vivre davantage et plus justement. Les modalités, ici, sont celles d'un jeu de mise en regard plurielle : citation d'un texte scientifique antique, expurgé, par la réécriture, des éléments non pertinents selon les connaissances contemporaines, réactualisation de l'expérience décrite dans le texte antique, et

performation existentielle dans le changement de perspective, qui fait passer le texte médical dans un registre psychologique, nécessairement existentiel.

Cette pièce est un élément particulier dans « Clinique » : c'est la seule où le sujet locuteur se représente autrement que dans une relation d'hommage et d'amitié, c'est aussi la seule à porter un propos existentiel explicite. La suite de la séquence est ainsi rendue à une forme de légèreté, voire d'allégresse provoquée par la fréquentation des textes antiques. Le texte scientifique devient alors le véritable objet de la parole, davantage peut-être que l'expérience personnelle qu'il suggère, et cela, soit dans l'amitié des figures d'altérité, soit dans le plaisir de la langue, ou enfin dans l'hommage rendu à la perspicacité des Anciens.

Ainsi, après une pièce consacrée à une liste des différents bruits du corps malade, selon la terminologie hippocratique remise à l'honneur par Laënnec, une autre expose la pertinence de certaines observations cliniques faites par les asclépiades :

L'auscultation, investigation clinique de grande valeur, découverte probablement par l'école pragmatique de Cnide si scrupuleusement attachée à l'expérience, est tombée dans l'oubli pendant 2 000 ans. Il a fallu attendre Laënnec, candidat en l'École de Médecine de Paris à la chaire de la Doctrine d'Hippocrate, pour qu'elle soit redécouverte et admirablement développée à partir de 1819.

Dans la *Collection Hippocratique*, on peut lire la description (d'une façon erronée à propos de l'hydropisie du poumon), d'un « bruit de vinaigre qui bout », qui est bien celui des râles crépitants. Toujours dans *Maladies*, l'auteur décrit le son produit par le frottement pleural tel qu'on le retrouve aujourd'hui encore dans nos traités de sémiologie, « semblable à celui du cuir plié ».

Dans le *Traité de l'Auscultation Médiante et des Maladies des Poumons et du Cœur*, Laënnec, en étudiant « l'exploration du pneumothorax avec épanchement liquide à l'aide de la fluctuation », reconnaît avoir été inspiré par les textes hippocratiques qui décrivent cette pratique en plusieurs endroits du *Corpus*. Il s'agit d'un bruit entendu en imprimant par les épaules une secousse au malade : « Secoue le malade en appliquant l'oreille sur les côtés, afin de savoir si c'est à gauche ou à droite que siège le mal. »⁴⁵³

Dans le cadre d'*Égée*, plus encore que l'ensemble de « Clinique », cette pièce apparaît comme une curiosité : morceau de prose qui s'attache à montrer la valeur de l'auscultation dans la pratique médicale, à retracer brièvement l'histoire de cette méthode, renvoyant aux textes sources dans pas moins de six notes, la pièce est très différente, dans la forme et le registre, du reste du recueil. Le locuteur, fort de sa formation et de sa pratique de médecin, intervient comme une figure d'autorité : l'« auscultation » est une pratique de « grande valeur », à partir de 1819, année de la publication d'un ouvrage de référence de Laënnec⁴⁵⁴, elle est « admirablement développée ». De même, tout

⁴⁵³ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁵⁴ Qui est cité plus bas, le *Traité de l'Auscultation Médiante et des Maladies des Poumons et du Cœur*.

en soulignant la justesse de certaines observations du *Corpus hippocratique*, comme le « son produit par le frottement pleural » qui est « tel qu'on le retrouve aujourd'hui encore dans nos traités de sémiologie », il fait aussi remarquer que rattacher le bruit des « râle crépitants » à l'« hydropisie du poumon » est une erreur.

Plus que le propos de la pièce, la poésie de Lorand Gaspar touchant à des sujets multiples, c'est bien le style, proche de la neutralité d'une communication scientifique, qui donne au poème une apparence surprenante. En effet, il est presque obligatoire, ici, de rappeler que le texte est un poème, peut-être le plus strictement documentaire de l'ensemble de l'œuvre de Lorand Gaspar : des faits sont donnés, discutés, mais, et en cela ils participent pleinement d'un travail de poésie, mis en relation avec d'autres pièces, où ils sont présentés de façon à rendre un effet poétique, et non seulement scientifique. Ainsi, les deux symptômes décrits, le « bruit de vinaigre qui bout » et celui « semblable à du cuir plié », sont présents dès la pièce précédente, dont nous ne donnons que le début :

« Secoue le malade en appliquant l'oreille sur les côtés... »

Bruit du vinaigre qui bout, des râles
Bruit de cuir que l'on plie, des plèvres enflammées [...] ⁴⁵⁵

Cette pièce est un montage de citations du *Corpus hippocratique*, en particulier du deuxième livre des *Maladies*. La première, présentée entre guillemets, renvoie à la méthode d'auscultation pratiquée par les médecins grecs, déjà présentés par Littré, comme dans la pièce suivante de « Clinique », comme d'origine cniidienne⁴⁵⁶, et en effet mentionnée « en plusieurs endroits du *Corpus* »⁴⁵⁷. Le reste de la pièce est une liste des « bruits » que peut faire le corps malade, selon les termes des asclépiades⁴⁵⁸. À ces bruits, le poème ajoute des précisions d'ordre anatomique, comme pour souligner qu'il s'agit bien d'un poème documentaire, et pas seulement d'une liste de notations plus ou moins pittoresques. Pour autant, le pittoresque des descriptions que l'on trouve dans le *Corpus hippocratique* est essentiel : le choix des mots, les comparaisons parfois inattendues, sont partie prenante du charme du texte scientifique antique.

⁴⁵⁵ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁵⁶ « Je fais voir dans ce volume-ci que le *Deuxième livre des Maladies*, le *Troisième* et le livre des *Affections internes*, sont d'origine cniidienne ; [...] » Dans : Hippocrate, *Œuvres complètes d'Hippocrate, traduction nouvelle avec le texte grec en regard*, volume 7 (Émile Littré, éd. scient., trad.). Paris : J.-B. Baillière, 1851, LV-616 pages. Préface, p. XIII.

⁴⁵⁷ Comme indiqué par une note de l'auteur d'*Égée*, on trouve la description de cette méthode d'auscultation dans le deuxième livre des *Maladies*, paragraphe 47, dans le septième volume de l'édition Littré ; dans les *Prénotions Coaques*, deuxième section, paragraphe 20, phrase 424, dans le cinquième volume de Littré ; enfin, dans les *Affections internes*, paragraphe 23, dans le septième volume de Littré.

⁴⁵⁸ Par exemple, pour nous cantonner aux deux présents dans le fragment que nous citons, le « bruit du vinaigre qui bout » est décrit dans le deuxième livre des *Maladies*, paragraphe 61, dans le septième volume de Littré aux pages 94-95 (en grec et en français) ; le « bruit de cuir » est présent dans le même livre, au paragraphe 59. Pour ces deux références, l'auteur d'*Égée* renvoie en note à Littré, et plus exactement au texte grec. Le « bruit de cuir » présent chez Littré devient, dans le poème, « bruit de cuir que l'on plie », l'ajout du détail permet sans doute à la description d'être plus exacte, car, en effet, la description du « bruit du cuir » peut sembler peu claire si l'on omet de mentionner qu'il subit une pression ou un mouvement.

Ainsi, bien que le savoir des médecins du passé soit devenu très relatif par rapport à la science moderne, il a toujours une valeur, qui est double : scientifique toujours, puisque les observations ne sont pas invalidées mais complétées ou corrigées, et poétique. Le plaisir des mots, le charme du style des Anciens, donnent ainsi leur légitimité poétique à des textes qui semblent au premier abord dictés seulement par l'esprit d'analyse scientifique.

Ainsi, la grande pièce que nous citons plus haut, si semblable à une note de spécialiste, doit être lue comme le complément et le commentaire de la pièce précédente, où la jubilation de la langue cohabite avec la précision de la notation médicale. Il nous semble alors que c'est bien dans « Clinique », davantage que dans *Sol absolu*, que la relation entre poésie et science correspond à un « poème scientifique ». En effet, quand, dans *Sol absolu*, l'énonciation met en relation des textes scientifiques et une parole personnelle, comme subordonnés à une représentation qui prend l'ampleur d'un « poème de la Nature »⁴⁵⁹, « Clinique » réalise, par l'alternance de pièces analytiques et d'autres descriptives, un équilibre de l'énoncé qui met sur le même plan donnée scientifique et plaisir poétique de la représentation, avec une relative économie de moyens qui maintient la séquence dans un registre didactique, mais aussi ludique.

Si une pièce de « Clinique » peut mettre en évidence cet équilibre, il s'agit sans doute de celle qui est consacrée au *Traité du cœur* :

Hommage à toi, anatomiste accompli, auteur anonyme du
Traité du cœur !

Observateur du beau feutrage musculaire et des valves
souples tenues par des cordages comme toile d'araignée, leurs filins
amarrés dans la substance ferme des parois.

Tu as vu aux portes de l'aorte et de l'artère pulmonaire, *ces
membranes, de chaque côté, arrondies (...), en forme de demi-cercle* et qui,
lorsqu'elles se rapprochent, *c'est merveille comme elles ferment les orifices.*
Et c'est à gauche que la clôture est sans défaut, *comme cela doit être,*
pour maintenir *l'intelligence innée* qui siège et *commande au reste de l'âme.*

PIIMA KHIRONAKTOS AGATHOU

œuvre-poème d'un artisan de qualité que le cœur !

Et tu as vu, la poitrine ouverte, *le cœur s'agiter en totalité, tandis
que, isolément, les oreilles(ces corps mous, sinueux qui n'entendent pas le cri) se
gonflent et s'affaissent.*⁴⁶⁰

La pièce repose tout entière sur un ensemble de citations du *Traité du cœur* présent dans le *Corpus hippocratique*. Hormis le deuxième paragraphe, qui est une paraphrase, toutes les citations sont en caractères italiques, et les

⁴⁵⁹ Dominique Combe, « Lorand Gaspar et le poème scientifique », dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », *op. cit.*, p. 222.

⁴⁶⁰ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 84.

références sont données dans une note⁴⁶¹. Le rapport intertextuel est remarquablement dense : l'omniprésence du référent hippocratique permet à l'énonciation un va-et-vient entre le texte source et un commentaire personnel, orienté vers un acte d'hommage.

Celui-ci est d'ailleurs explicite dès le début du poème. Tout en prenant la précaution de ne pas nommer l'auteur du *Traité du cœur*, la critique moderne remettant en cause la paternité des textes du *Corpus*⁴⁶², l'adresse directe à la deuxième personne du singulier permet une relation de proximité entre les deux instances personnelles, le médecin antique et le locuteur, sans empêcher l'expression de la révérence. Le médecin antique est qualifié par trois expressions essentielles : « anatomiste accompli », donc autorité scientifique, « auteur anonyme », figure de poète à la fois anecdotique et universelle, les bornes de la personnalité étant abolies, et « observateur », donc, avant d'être un écrivain et un analyste, un témoin de la vie intime du corps, mais aussi de la relation de celle-ci à l'ensemble du cosmos.

En effet, dans la conception hippocratique⁴⁶³, le corps est rapporté à une cosmologie, et le cœur est bien lié à une « intelligence », celle d'un « artisan de qualité ». Le cœur est le siège qui « commande au reste de l'âme », laquelle procède d'un vouloir qui se manifeste dans une « œuvre-poème ». Aucune de ces mentions, qu'elles soient présentes dès le texte hippocratique, paraphrasée par le poème ou le fruit d'une traduction originale (comme c'est le cas de l'« œuvre-poème ») n'est anodine. Au plaisir de la langue médicale grecque, à la joie qui ressort de la relation du locuteur à un lointain prédécesseur, s'ajoute un propos que l'on peut qualifier d'existentiel dans la mesure où il véhicule une représentation de la réalisation physique des dynamiques universelles.

Sur ce dernier aspect, l'irruption d'un « artisan de qualité » dans le processus de définition du fonctionnement du corps peut surprendre, de façon générale dans l'œuvre de Lorand Gaspar, et en particulier dans *Égée*. Il suffit de se souvenir que le début du recueil, quoi que tout entier placé sous le signe des tragiques grecs et de l'Apocalypse, est un travail sans cesse repris de mise à distance de toute figure transcendante dont la portée téléologique pourrait amener à réprimer la liberté fondamentale, et même la gratuité, de l'existence, c'est-à-dire à la fois sa fragilité et son prix.

⁴⁶¹ La note donne : « Les passages cités sont extraits du *Corpus hippocraticum*, édition Littré, IX, 4, 8, 11 L. » (dans *Égée suivi de Judée*, *op. cit.*, p. 159). Soit : du neuvième volume de la traduction de Littré, qui en compte dix, au *Traité du cœur*, les paragraphes 4, 8 et 11. Le deuxième paragraphe de la pièce d'*Égée* n'est pas signalé par l'italique comme étant une citation, mais la référence apparaît néanmoins en note, puisque c'est le seul passage qui s'appuie sur le paragraphe 4 du *Traité du cœur*, lequel est librement réécrit. Le troisième paragraphe de la pièce d'*Égée* s'appuie en réalité sur le dixième paragraphe, et non le onzième, du *Traité du cœur*. Enfin, à partir de la mention du grec suivie d'une traduction, jusqu'à la fin de la pièce d'*Égée*, la source est le huitième paragraphe du *Traité du cœur*. Voir : Hippocrate, *Œuvres complètes d'Hippocrate, traduction nouvelle avec le texte grec en regard*, volume 9 (Émile Littré, éd. scient., trad.). Paris : J.-B. Baillière, 1861, 468 pages. P. 83, 85, 87 et 89 pour la version française.

⁴⁶² Le débat est très actif autour du *Corpus hippocratique*, mais tous les spécialistes semblent s'accorder sur sa dimension collective. Voir par exemple : « Tradition manuscrite et histoire du texte – Quelques problèmes relatifs à la Collection hippocratique », dans : Jean Irigoin, *La Tradition des textes grecs – Pour une critique historique*. Paris, Belles Lettres, 2003, 787 pages, p. 251 et suiv.

⁴⁶³ Dans la mesure où l'on peut dire qu'il y a réellement une « conception hippocratique », les textes étant peut-être assez divers pour empêcher une véritable synthèse.

Sans écarter l'idée que la mention de « l'artisan de qualité » puisse procéder du simple plaisir de la langue et du pittoresque de la représentation moniste portée par la médecine hippocratique, il nous semble que c'est aussi, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le couronnement de ce travail presque théologique, ou antithéologique, qui est mené dans l'ensemble du recueil. En effet, pas de nom, ni de l'auteur du *Traité*, ni du possible "Créateur", mais la manifestation seule, dans la chair, de la perfection des lois physiques. S'il y a un « artisan de qualité », il n'est connaissable que dans les choses, et s'il y a un dessein, il n'a pour but que le parfait fonctionnement d'un organe. L'« artisan » et l'« art » ne font plus qu'un, et l'émerveillement face au monde, aux choses, et ici, au corps, est suffisant en terme de relation à cet "absolu".

Ce poème est donc véritablement scientifique, en ce qu'il procède de sciences du passé réévaluées par la science d'aujourd'hui, mais aussi parce qu'il est porté par le désir de savoir et de faire savoir, tout en se cantonnant dans un format et un registre qui empêchent d'y voir à proprement parler un poème d'éloge de la Nature dans son ensemble. Dans ce poème scientifique, tout est, une fois encore, relation : relation du locuteur à une figure d'altérité issue d'un lointain passé, relation, dans la langue, de la parole personnelle du locuteur, qui a la capacité de juger, et du texte scientifique antique, relation, enfin, du corps à la pensée.

Ainsi, cette pièce est pleinement un poème scientifique, dans la mesure où des données sont communiquées et commentées, mais elle est aussi pleinement poème, par l'exercice de la langue, et, surtout, par ce qu'elle performe un sens dynamique, permettant de suggérer un cheminement personnel dans l'existence, lié à la joie d'être en relation à d'autres, et au bonheur de contempler la réalité des choses, ici, d'un organe si précis qu'il semble être l'œuvre d'un dieu. Par tous ces aspects, et en passant sur les trois dernières pièces⁴⁶⁴, il nous semble que « Clinique » offre bien une configuration originale de la poétique de la relation, portée à un équilibre rarement atteint : entre parole de l'autre et parole personnelle, entre figure d'altérité et locuteur, entre médecine et historiographie, entre le registre scientifique et un discret lyrisme.

Une dernière relation est à observer : nous avons mentionné comment « Clinique » semble en contradiction avec les séquences du recueil qui précèdent. De même, si, après « Clinique », le « Journal de Patmos » semble empreint d'une certaine sérénité, le questionnement existentiel reprend pleinement dans *Judée*. Au risque du calembour, on peut bien lire « Clinique » non seulement comme des textes relevant de l'observation médicale, dans un "style clinique", mais aussi comme un temps d'apaisement, dans le recueil, un lieu de repos et de rétablissement de la parole, qui échappe un moment à la

⁴⁶⁴ Les trois dernières pièces sont toutes très proches de la source hippocratique. L'antépénultième est une réécriture du paragraphe dix du premier livre des *Épidémies*, qui définit le comportement du médecin et les éléments auxquels il doit porter attention (voir : Littré, volume 2, *op. cit.*, p. 669, 671). La pénultième est une liste de remèdes puisés dans le *Corpus*, en particulier dans *Maladies II*. La dernière pièce est un autre passage du premier livre des *Épidémies*, paragraphe 13, consacré au cas d'un malade nommé Philiascos. La traduction semble en être originale, comparer avec : Littré, volume 2, *op. cit.*, p. 683-685.

pression du drame existentiel qui s'exprime sans cesse dans la somptuosité du lyrisme qui habite *Égée* suivi de *Judée*.

La science en partage (conclusion du chapitre).

La lecture de poèmes de Lorand Gaspar dans leur relation à leurs sources scientifiques, il nous semble important de le répéter, ne peut avoir pour propos de mettre en cause l'autorité de l'auteur dans les disciplines concernées. En revanche, comme nous avons pu le voir dans les pages naturalistes de *Sol absolu*, la poétique de la citation, et la représentation qu'elle engage, est un objet légitime de réflexion.

Dans le cadre d'une définition de la poétique comme relation, et même si notre lecture est partielle, observer le lien entre texte poétique et texte scientifique permet de mettre en évidence certains aspects fondamentaux.

La question qui est peut-être la plus importante reste celle de l'éthique. Comme nous l'avons fait remarquer à propos de *Sol absolu*, le poème ne procède pas toujours d'une façon littéralement déontologique : l'éthique est ailleurs, encore que cette tension apparente n'existe pas dans « Clinique ». L'éthique de la relation est d'abord celle de la représentation, qui vise à donner à son objet une dimension superlative, et donc, en premier lieu, à le valoriser en lui-même mais aussi à valoriser l'intensité de l'expérience qui motive le poème et que celui-ci réactive et prolonge. Dans un second temps, la valeur éthique de la relation au texte scientifique est à trouver dans sa dimension didactique : en exposant des faits, en les discutant, en les réévaluant, même si c'est au prix d'une décontextualisation, le poème vise à susciter, avec le plaisir des mots, la curiosité, c'est-à-dire invite le lecteur à vivre sa propre expérience, dans le verbe et le savoir, mais aussi, s'il en a l'occasion, sur le terrain.

D'un point de vue plus exactement poétique, la relation au texte scientifique met en œuvre une variété de procédés qui n'est pas sans intérêt, notamment pour aborder la présence des intertextes littéraires et religieux dans l'œuvre. Dans *Sol absolu*, nous avons pu observer des montages de citations à visée didactique et thématiques, des réécritures visant à créer une relation affective à l'objet de la description naturaliste, et, par extension, une représentation élogieuse d'un lieu qui mérite admiration et respect dans tous ses aspects. Dans « Clinique », le jeu des registres, les listes, la dissertation qui s'appuie clairement sur ses sources, mais aussi l'hommage, montrent la dynamique intertextuelle comme un procédé parfaitement assumé, explicite, qui vise autant à communiquer des informations qu'à proposer un nouveau déplacement du regard, et une extension du champ de la parole poétique.

Quelle que soit la configuration particulière du procédé intertextuel à un moment donné, ce qui semble permanent, dans les fragments d'œuvres que nous avons lus, est à la fois le plaisir de la langue scientifique, exposée comme appartenant pleinement au registre de la poésie, et le plaisir d'une connaissance multiforme, d'informations curieuses ordonnées de façon dynamique et donc didactique, portant à une réflexion existentielle.

Il nous semble ainsi, pour conclure cette première étude de la relation entre poésie et science dans l'œuvre de Lorand Gaspar, que la relation est à entendre non seulement comme technique mais aussi comme éthique, comme partage. Partage de la parole poétique entre texte source et poème au sens strict, partage des connaissances de l'auteur au lecteur, partage de la joie du dire, du locuteur au lecteur, mais aussi du locuteur en plein questionnement existentiel à la représentation de l'existence, qui, une fois de plus diversifiée, en devient plus heureuse.

Chapitre III. Poétique du récit et pluridisciplinarité.

La poursuite d'une définition de la poétique de la relation dans l'œuvre de Lorand Gaspar se heurte à une difficulté déjà rencontrée dans cette étude, difficulté qui est aussi une des qualités majeures de l'œuvre : la densité du réseau référentiel. Après les arts et les sciences exactes, aborder comme troisième domaine de relation celui des sciences humaines nécessite à nouveau de faire des choix. En effet, deux méthodes sont possibles pour la poursuite de l'étude. La première est celle, déjà utilisée, de la lecture thématique d'une œuvre ou d'un groupe d'œuvres en relation avec une discipline précise. La deuxième est, au contraire, une lecture non thématique, suivant le développement propre à l'œuvre et permettant de mettre en perspective la multiplicité des réseaux référentiels, notamment ceux qui reposent sur des disciplines des sciences humaines. Ces deux méthodes ont leurs avantages, la première, celui de la clarté, la deuxième, de l'exhaustivité. Toutes deux pâtissent de l'ampleur nécessaire du travail qui prétendrait les mener à terme.

Nous avons ainsi choisi une solution de compromis, en abordant dans un premier temps une œuvre sous l'angle des configurations d'une discipline donnée, puis en traitant de la pluridisciplinarité d'une autre au gré de son développement propre. Pour cela, nous proposons de nous intéresser à deux œuvres qui n'ont jusqu'ici été qu'indirectement évoquées : les *Carnets de Jérusalem*, lus sous l'angle de la relation à l'histoire, et l'un des récits d'*Arabie heureuse*, « Ahaggar », approché sous celui de la diversité des disciplines invitées dans la poétique⁴⁶⁵.

Ces deux œuvres permettent en effet une étude des interactions entre disciplines des sciences humaines et création poétique, tout en appartenant à des genres qui ne sont pas exclusivement poétiques : le récit de voyage et ce que l'on peut appeler le « récit de résidence »⁴⁶⁶. L'intérêt de ces textes à ce moment de notre étude est double : d'une part, l'aspect narratif rend le rôle des référents plus immédiatement sensible et peut-être moins problématique, d'autre part, ils constituent des œuvres originales en regard aussi bien de la poésie que du récit. En effet, la poétique dans ces œuvres établit un genre intermédiaire, au sens le plus fécond, qui n'est pas seulement une hybridation du récit et de la poésie, mais bien une parole dont la cohérence interne est telle qu'elle peut recourir tour à tour à des codes relevant de genres différents⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ À ce dernier égard, dans le genre poétique au sens strict, *Sol absolu* représenterait de toute évidence le matériau idéal, permettant de montrer, au gré des développements du texte, la prédominance à tel moment de telle discipline, ici la philologie, là l'histoire, ou l'histoire littéraire, les religions comparées, et ainsi de suite. Mais si *Sol absolu* mérite incontestablement d'être toujours lu davantage, cette œuvre tient déjà une place conséquente dans notre travail, sans compter qu'une telle étude appliquée à ce poème revêtirait sans aucun doute une ampleur dépassant le format qui est le nôtre.

⁴⁶⁶ Si la différenciation des deux types de récits n'est pas toujours possible ni étanche, nous proposons pour l'instant d'entendre par « récit de résidence » un récit qui s'attache à des expériences vécues dans un lieu longuement fréquenté, qui se caractérise notamment par l'ampleur de la chronologie, pas toujours linéaire, et une intention littéraire plus globalisante, placée au niveau d'une analyse d'ensemble, que ne permet pas toujours le voyage.

⁴⁶⁷ Ce qui renvoie à la définition du récit de voyage donnée par Roland Le Huenen, qui écrit dans « Le récit de voyage : l'entrée en littérature » qu'il s'agit d'un « genre sans loi » qui peut « venir se fixer à l'intérieur de formes discursives autonomes » (ce dernier aspect s'applique remarquablement au « récit de résidence » dans lequel peuvent prendre place des récits de voyage, comme le chapitre « Azraq et les

En outre, les genres narratifs liés au voyage ou à la relation interculturelle renvoient aussi à la proximité récurrente de l'œuvre poétique de Lorand Gaspar avec les genres de la prose personnelle. *Judée*, par exemple, est un ensemble de poèmes où la prose prédomine, notamment dans des pages apparemment extraites de carnets de notes ou de journaux, ce qui confère à l'ensemble non pas l'image d'un recueil hétéroclite, mais une fluidité du style dans les changements de registre qui permet à l'œuvre de constituer une expérience à la fois politique et esthétique. Dans *Égée*, la séquence « Journal de Patmos » inscrit aussi, explicitement, la chronique personnelle dans le genre poétique. Les *Feuilles d'observation* telles que publiées par Gallimard, à Paris, en 1986 et par Cérès, à Tunis, en 1994, sont aussi une expérience à la marge de deux genres, celui du journal et celui du poème. En outre, si une œuvre comme *Carnet de Patmos* se situe clairement du côté de la prose personnelle, on pourrait aussi aborder un certain nombre de recueils, par exemple *Amandiers* et *La Maison près de la mer*, comme des formes de chroniques poétiques d'une période de la vie du poète.

Ainsi, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, les définitions de genre sont placées, dès *Sol absolu* qui fait aussi la part belle à la prose, historique et scientifique, sous le signe de la combinaison de genres différents. Qui plus est, la poésie de Lorand Gaspar emprunte en elle-même des formes diverses : vers libres, versets, prose rythmée ou non. Les registres y sont aussi multiples : lyrique, descriptif, parfois démonstratif ou explicatif. Les œuvres liées à la prose personnelle sont elles-aussi marquées par la diversité : journal, notes, carnets, où le récit ne tient pas toujours la première place, la prose devenant poétique, parfois poème en vers, ou exposés scientifiques. Au-delà des questions de genre et de registres, dont nous verrons qu'elles peuvent dépendre de la dynamique interne de chaque œuvre, on peut distinguer deux ensembles liés à la pratique du récit comme relation interculturelle lié à un récit personnel : le récit de voyage et le « récit de résidence », le plus souvent appelé « carnet ».

Les deux textes choisis pour le présent chapitre reflètent ainsi un aspect particulier de l'œuvre, que nous avons déjà pu évoquer, celui de l'alternance entre des périodes de résidence, et des voyages proprement dits. Il est possible, en effet, de distinguer la résidence en terre « étrangère », avec la durée qu'elle suppose et qui implique une acclimatation, la construction quotidienne d'un corpus de connaissance aussi bien que le développement d'une intimité, et le voyage, déplacement plus ou moins long dans une région où l'on n'a pas vocation à rester, ce qui implique une forme d'urgence dans la relation, qui peut d'une part inviter à l'acquisition d'un « bagage » intellectuel plus systématiquement structuré qu'en résidence, et d'autre part valorise l'intuition

châteaux du désert de l'Est jordanien » dans les *Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 99 et suiv.). Le récit de voyage constitue en outre « un lieu d'accueil pour des discours d'origine diverse qui le parcourent et s'y articulent : les discours du géographe, du naturaliste et de l'ethnologue, de l'administrateur et du militaire, du missionnaire, du marchand et de l'économiste, de l'archéologue et de l'amateur d'œuvres d'art, chacun doté de son propre lexique et réitérant le préconstruit de son idéologie », ce qui correspond en partie, comme nous le verrons, à la poétique d'« Ahaggar ». Pour l'article de Roland Le Huenen, voir : Montréal (Canada) : Département des littératures de l'Université Laval, *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, 204 pages, p. 45-46.

dans la lecture qui découle de l'expérience du lieu. Nous verrons néanmoins que la distinction formelle, en termes de poétique, entre récit de résidence et récit de voyage n'est pas toujours pertinente.

Quoi qu'il en soit, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, ces deux situations débouchent sur un réseau référentiel où les connaissances livresques tiennent une place importante, et donnent lieu, dans les textes, à des représentations fondées sur des analyses historiques, sociologiques, ou culturelles. L'expérience personnelle, néanmoins, reste toujours première, et aussi bien le récit de résidence que le récit de voyage replacent constamment l'usage des connaissances dans le contexte d'une relation personnelle, physique, émotionnelle, autant qu'intellectuelle.

En lisant successivement des passages des *Carnets de Jérusalem* et d'*Arabie heureuse*, nous essaierons ainsi de voir comment on peut considérer les poétiques des récits comme des poétiques de la relation, à des lieux, des hommes, des histoires, et comment, d'un point de vue poéticien, le recours aux sciences humaines permet à la parole de mettre en place le genre intermédiaire propre aux récits de Lorand Gaspar.

1) *Carnets de Jérusalem* : la relation multiple à l'histoire.

Pour étudier les “récits de résidence”, nous avons proposé *Carnets de Jérusalem*. Cette œuvre est en effet particulièrement propice à une lecture de détail : elle n'a pas la brièveté du *Carnet de Patmos*, ni le caractère quelque peu elliptique des *Feuilles d'observation* ou des *Feuillets d'hôpital*, dont l'étude est difficile en raison de l'aspect fragmentaire des différentes éditions, sans doute dû au support d'origine. Ainsi, les *Carnets de Jérusalem* ont l'avantage d'être un ensemble, voulu comme tel, et dont les composantes multiples ont été retravaillées dans ce but. En outre, l'ampleur de l'œuvre et la variété des modalités du récit, du propos, la liberté stylistique à l'égard des définitions des genres littéraires, en font l'objet privilégié d'une étude de l'aspect narratif de la poétique de la relation.

Les *Carnets de Jérusalem*, publiés en 1997 au Temps qu'il fait, republiés en 2009⁴⁶⁸, couvrent une longue période de la vie du poète. Certains passages renvoient à l'arrivée de Lorand Gaspar en Palestine, en 1954, d'autres, à un voyage effectué en 1992. L'œuvre est constituée de cinq séquences, la première étant la plus longue : « Mémoire de terre », consacrée surtout à l'histoire de Jérusalem et de la Palestine, « Assaf », qui dresse le portrait d'un ami de l'auteur et raconte l'histoire de l'Esplanade des Mosquées, « Azraq et les châteaux de l'Est jordanien », qui, à partir des fresques du Qasr Amra, pavillon de chasse des califes omeyyades, décrit la faune du désert et son histoire érémitique, « Guerre des Six Jours », qui présente des passages de journal autour de la prise de Jérusalem-Est par Israël, et « Dernières années », où des notes de la fin du séjour du poète à Jérusalem et d'un voyage ultérieur portent une méditation sur la beauté et les ambiguïtés de l'homme. À ces séquences, il faut ajouter un ensemble de documents annexes : un tableau chronologique de l'histoire du Proche-Orient antique, et cinq cartes (Jérusalem et la Palestine à l'époque du Nouveau Testament, Jérusalem et la Palestine de nos jours, et la Jordanie après 1967).

Cette brève présentation des différentes séquences de l'œuvre en montre déjà la variété, tout en suggérant aussi la constance de la préoccupation historique et mémorielle. Afin d'en donner une représentation claire, nous proposons de lire des passages de l'œuvre liés à quatre configurations majeures de la relation dans *Carnets de Jérusalem*, relation multiforme au lieu toujours nourrie par la connaissance de l'histoire. La première est la relation entre le récit, l'expérience personnelle, et la connaissance. La deuxième est celle au lieu et à l'espace comme objet d'étude, soit la composante historique, explicative et descriptive de l'œuvre, cette relation étant la plus nettement liée à la pratique de disciplines des sciences humaines. La troisième, celle d'une relation imaginée à des figures d'altérité, une actualisation permise par la proximité géographique, comme Frédéric II, le roi David ou Jésus. La dernière relation importante est celle mise en place avec des figures d'altérité fréquentées personnellement et renvoyant à la permanence de l'histoire, comme l'ami Assaf, les pères de l'École Biblique et Archéologique Française, Ouri, le

⁴⁶⁸ Nous utilisons cette édition, qui se distingue de l'originale par l'absence des photographies de l'auteur que l'on y pouvait voir.

parachutiste israélien, la petite W., patiente du poète à l'hôpital de Sheikh Jarrah. Ces composantes de la relation induisent les deux dimensions littéraires de la relation : le récit, façon de rapporter au lecteur des faits, des idées et des réalités physiques, et son enjeu, celui de créer un échange, un transfert sensible de l'altérité à la réalité du lecteur.

a. Récit et histoire.

Le titre de la première séquence des *Carnets de Jérusalem*, « Mémoire de terre », place d'emblée la relation au lieu et à l'histoire dans une perspective double : dire le passé d'un lieu implique un savoir, historique, mais étant mémoire, elle est matière vive. Érudition et expérience personnelle doivent donc se compléter pour permettre une relation vivante. Le commencement du texte introduit cette perspective en insistant sur la valeur de l'expérience.

Cinq heures du matin. Là où tout à l'heure il n'y avait encore que des flaques d'un gris vaseux entre les pins plus sombres au bout du jardin, une luisance vert et or, intense et corrosive, allumée, on dirait, dans les pierres et les rares buissons, augmente rapidement dans la pâte obscure. Passage entre matière et lumière. Lumière des corps et de la pensée. Présence simultanée, plus que passage, dans une réalité qui leur est commune. [...]

Mésanges et fauvettes commencent leur va-et-vient entre le jasmin qui bouche les trois quarts de la fenêtre, et le figuier solitaire. La tête de mon cheval passe par-dessus la porte de l'écurie coupée à mi-hauteur, ses naseaux blancs et roses hument avec beaucoup de satisfaction l'air légèrement humide du petit jour. La chatte se faufile parmi les herbes et les chardons desséchés, puis monte sur la clôture de pierres sèches pour en suivre la crête irrégulière : inspection matinale du territoire. C'est l'heure de se préparer un café et de s'adonner au vice impuni de la lecture ou de quelque griffonnage, protégé par une grande nappe de silence – et de fraîcheur en été. Mais certains jours j'obéis à mon besoin de bouger. Ayant traversé le wâdi Djose j'arrive avec les premiers rayons du soleil dans les collines nues, à l'est, derrière le jardin. Il me faut contourner l'enclave de l'ancienne Université hébraïque, pour atteindre une ensellure dans la chaîne judéenne aux reliefs si caractéristiques du sénonien, longuement travaillés par l'érosion. En contre bas, sur un premier palier du versant est : le village d'Issaouia ; il ne se distingue des courbures minérales que par les angles et les arêtes des maisons. Sous mes pieds c'est la descente fuguée des creux et des bosses de l'onde calcaire vers la large et profonde entaille ouverte par un de ces remaniements d'écorce auxquels il est préférable de ne pas assister. De l'autre côté de la faille, les montagnes forment un vaste entablement violet sombre, de matière incertaine, où apparaît peu à peu tout un appareil de contreforts coniques juxtaposés. Et je sais que l'immense plateau qui coiffe ce puissant ouvrage de fondation

que son les monts d'Ammon et de Moab se prolonge jusqu'à l'Euphrate, jusqu'à Babylone, à un millier de kilomètres de là.⁴⁶⁹

Ce passage inaugural des *Carnets de Jérusalem* répond dans un premier temps à un extrait de journal : un témoignage pour mémoire, la description de l'aube dans un lieu familier. La description suit un développement logique : la lumière d'abord, l'atmosphère générale, puis les premiers signes d'activité qui préludent au jour, les oiseaux dans leur menu « va-et-vient », le cheval paisible, puis le chat, plus actif, faisant son « inspection » matinale. La description est empreinte de sérénité, c'est le monde simple de la vie domestique, à priori exempt de tout aspect spectaculaire : les pins, « au bout du jardin », sont les arbres les plus répandus dans les collines judéennes qui précèdent le basculement dans le désert, les oiseaux, « mésanges et fauvettes », sont de ceux que l'on observe le plus facilement à Jérusalem⁴⁷⁰, le jasmin et le figuier sont des arbres appréciés pour l'ornement du jardin, le cheval, dans le contexte des années cinquante et soixante, où Jérusalem-Est est encore relativement rurale, n'est pas extraordinaire⁴⁷¹, enfin, il est inutile de gloser sur la présence du chat⁴⁷².

Ce tableau n'est pourtant pas une simple bucolique : il ancre toute la parole à venir dans l'intimité du lieu, qui malgré la puissance suggestive du nom, « Jérusalem », n'est pas toujours spectaculaire. En outre, il porte déjà une méditation sur la réalité que le récit va chercher à montrer. Dès le premier paragraphe, les pensées que font naître les jeux de lumière dans le jardin annoncent deux dimensions fondamentales du texte. En effet, si le « passage entre matière et lumière », répond à une topique essentielle de la poétique de Lorand Gaspar, dont nous avons déjà abondamment parlé, et mène à une formule paradoxale du point de vue du dualisme d'une certaine tradition judéo-chrétienne, la « lumière des corps et de la pensée », il est sans tarder à la fois remis en question et amplifié. En effet, la « lumière » et la « matière », le « corps » et la « pensée » se retrouvent dans une « réalité qui leur est commune ». Les frontières morales, culturelles, établies entre matière et vérité, entre corps et idée, sont définitivement dépassées, mieux : inexistantes. Le cheminement immanentiste de l'auteur a sans doute atteint ici une forme de maturité. Il s'agit ainsi d'une « présence simultanée », d'un ensemble, d'une

⁴⁶⁹ *Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁴⁷⁰ La mésange charbonnière en particulier, *Parus major*, et la fauvette orphée, *Sylvia hortensis*, bien que la fauvette soit en général craintive et donc plus discrète que les mésanges charbonnières, volontiers turbulentes. Ce sont les oiseaux emblématiques des jardins de Jérusalem (avec le bulbul des jardins) ; dans les zones d'urbanisme plus dense, on voit surtout des pigeons communs (bisets), des corneilles mantelées, des moineaux domestiques et des tourterelles maillées.

⁴⁷¹ Il est aujourd'hui encore fréquent de voir des chevaux de selle à Jérusalem-Est, surtout dans les quartiers arabes de la périphérie, Issaouia, Beit Hanina, Shuafat, A-Tur, etc.

⁴⁷² En signalant toutefois que le chat tient une place particulière à Jérusalem, qui frappe le visiteur : il y est omniprésent, et, bien que souvent à demi sauvage, chéri des habitants, quelle que soit la communauté à laquelle ils appartiennent. Ce sont peut-être ces chats auquel pense le narrateur de « Quitter Sidi-bou-Saïd » lorsqu'il évoque ce qui dans un lieu lui donne la sensation d'avoir des « racines » : « L'amitié et la confiance de quelques humains, de chats errants, d'un arbre, mais aussi d'un désert, la familiarité et l'intimité mystérieuses des paysages [...] » (dans : *Arabie heureuse*, *op. cit.*, p. 147).

« communauté » : affirmation d'une réalité multiple qui fait corps, dans la « présence » très réelle de l'existence.

Si l'on considère les *Carnets de Jérusalem* dans leur ensemble, cette idée exprimée relativement brièvement, au seuil du texte, a un double effet d'annonce : celui de la présence permanente, tout au long de l'œuvre, d'un questionnement sur les barrières qu'érigent les hommes dans leur compréhension du monde et leurs relations entre eux, et celui d'une volonté, dans l'écriture, de toujours lier la pensée à l'expérience, et par extension, le savoir, le discours sur l'histoire, sur les religions, sur l'homme, à cette expérience.

La suite du récit de ce matin à Jérusalem quitte le journal pour adopter un format plus libre, rejoindre une mémoire plus vaste qu'un souvenir particulier. Ce matin est en effet une forme d'archétype, il offre plusieurs possibilités : la lecture ou l'écriture, dans la quiétude domestique, un « café » dans le « silence » et la « fraîcheur », ou, enfin, la réponse positive à un « besoin de bouger ». Il est remarquable que le mouvement n'est pas une fantaisie, une envie intempestive, mais une nécessité, organique et intellectuelle, à laquelle le sujet répond quand il y est prêt. Plus qu'une promenade, c'est le mouvement essentiel du monde, de l'existence, et donc de l'individu. Si la formulation de cette nécessité garde la simplicité du récit de matins calmes, elle n'en répond pas moins à cette intuition fondamentale de l'œuvre de Lorand Gaspar en général. Et, en effet, la promenade matinale prend rapidement l'aspect d'une expérience plus vaste, complète en ce qu'elle comprend, dans la même réalité, les lieux et les choses dans leur particularité et leur temporalité, et les mouvements d'ensemble du monde, de la pensée, de l'histoire.

L'itinéraire décrit était alors le plus rapide pour rejoindre, de Sheikh Jarrah où travaillait et résidait le poète, la ligne de partage entre les monts boisés de Judée et le désert : Sheikh Jarrah était un bourg, surtout constitué de villas bourgeoises, placé sur une colline au-dessus du wadi Djose, un vallon réputé pour ses oliveraies. De là, il fallait remonter soit vers le mont Scopus, où se situait le premier campus de l'Université hébraïque, alors fermé, soit, légèrement plus au nord, vers la Colline française⁴⁷³. Entre ces deux sommets, se situe le cimetière militaire britannique⁴⁷⁴, et l'« ensellure » évoquée par le

⁴⁷³ Nous traduisons, ce quartier étant généralement désigné par son nom anglais, *French Hill*, ou hébreu, *Givat tsarfatit*, plus rarement par la traduction arabe de ces noms, *at-tel al-faransiya*. D'après une carte de Louis Hughes Vincent, de l'École Biblique et Archéologique Française, datant de 1911, cette colline était auparavant nommée *Râs abou Sfir*. Elle était peu peuplée avant la guerre des Six Jours, du fait d'un gel de la construction ordonné par les autorités d'Amman, et est aujourd'hui un quartier résidentiel israélien (voir : Catherine Nicault, *Une histoire de Jérusalem, op. cit.*, p. 269). D'après la légende populaire, le nom actuel viendrait d'un campement britannique établi pendant de la Première Guerre mondiale, par le général John French. Le nom hébreu serait alors fautif (il devrait en effet être « Givat French »). Néanmoins, ce général n'ayant pas servi en Palestine, ce n'est rien de plus qu'une légende. Le géographe israélien et rédacteur de guides touristiques Zev Vilnay pense que le nom viendrait du fait que les terrains appartenaient à Sainte-Anne, communauté française des Missionnaires d'Afrique établie en Vieille ville, Porte des Lions. Quoi qu'il en soit, il semble que l'usage systématique de ce toponyme soit postérieur au séjour de Lorand Gaspar à Jérusalem. Voir : Zev Vilnay, *The Guide to Israel*. Jérusalem, Hamakor Press, 1972, 720 pages, p. 130. La carte de Louis Hughes Vincent est consultable en ligne sur le site de l'École Biblique et Archéologique Française :

http://www.ebaf.info/topographie/?page_id=66

⁴⁷⁴ Cimetière dont les monuments (chapelle anglicane, stèles monumentales) ont été inaugurés en 1927 par le général Allenby. Il accueille les dépouilles des soldats du Commonwealth britannique tombés en

texte, qui introduit une analogie entre la cambrure de la région lombarde et la conformation géologique, rappelant ainsi le lien physique établi entre la terre et l'homme, qui se complète, un peu plus bas, d'un rappel de la musique du lieu, leur « descente fuguée », selon un thème fréquent dans la description du paysage désertique au-dessus de la vallée du Jourdain. La description de la vue qui se découvre à l'œil du narrateur, d'abord le village d'Issaouia⁴⁷⁵, puis la descente des collines du désert vers la vallée du Jourdain, enfin, au-delà, les contreforts de Moab, conforme au mouvement du regard, contient, outre un éloge de la beauté de cette vue, des éléments qui indiquent la ramification possible du propos partant de la description, dans laquelle s'inscrit le parti littéraire des *Carnets de Jérusalem*.

Ainsi, au même titre que les impressions visuelles, les « courbures minérales », la fluidité du paysage et de son « onde calcaire » qui descend vers le Ghôr, et au-delà, les montagnes « violet sombre », on trouve des éléments de savoir, disséminés dans la description. Le point de vue, l'« ensellure » invite à penser aux « reliefs si caractéristiques du sénonien » de la « chaîne judéenne ». De même, la contemplation de la dépression du Ghôr évoque la formation géologique, son ampleur formidable et, à l'échelle humaine, redoutable : « un de ces remaniements d'écorce auxquels il est préférable de ne pas assister ». Mais ces connaissances, et cette dernière remarque en particulier, où l'on pourrait déceler une tonalité légèrement badine, n'entrent pas en conflit avec la fraîcheur de l'impression première, la beauté de cette vue au matin. Sensation, contemplation, savoir, se conjuguent pour donner de cette terre une représentation vive, qui culmine avec l'intuition de l'immensité du continent asiatique qui se déroule au-delà des crêtes de Moab : « Et je sais que l'immense plateau qui coiffe ce puissant ouvrage de fondation que sont les monts d'Ammon et de Moab se prolonge jusqu'à l'Euphrate, jusqu'à Babylone, à un millier de kilomètres de là. »

C'est un double savoir que celui mis en œuvre ici par le poète : il « sait », en effet, le vaste plateau supporté par les montagnes⁴⁷⁶, pour l'avoir souvent parcouru, au-moins jusqu'au Toubeig et à l'oasis d'Azraq. D'autre part, le paysage engage aussi une connaissance de la géographie régionale et de ses structures géologiques au-delà des régions fréquentées en personne : l'Euphrate et Babylone n'étant pas aisément accessibles, même alors. Le plus important reste, néanmoins, le choix du nom de « Babylone » : nom désuet, d'un point de vue strictement géographique, mais toujours actuel, dans les résonances qu'il éveille dans la mémoire et la culture, personnelle comme collective. Il nous semble significatif que ce soit le dernier nom cité avant que

Palestine, et rend hommage aux hommes n'ayant pas de tombe connue. Voir : Catherine Nicault, *Une histoire de Jérusalem*, op. cit., p. 216. Voir aussi le site Internet de la Commission des sépultures de guerre du Commonwealth (Commonwealth War Graves Commission) : www.cwgc.org

⁴⁷⁵ Que l'on trouve aujourd'hui le plus souvent orthographié selon une translittération anglophone : Issawiya.

⁴⁷⁶ Les monts de Moab se trouvent à la hauteur de la Mer morte, les monts d'Ammon sont plus au nord, au niveau d'Amman, qui leur doit son nom (le pays des Ammonites de la Bible). Ces noms sont toujours en usage, dans la société israélienne, la communauté scientifique expatriée à Jérusalem et surtout les brochures et guides touristiques. Il nous a été impossible d'identifier une toponymie arabe, même si elle existe sans aucun doute, le développement de l'activité touristique ayant fait prévaloir la nomenclature d'origine biblique.

ne commence un long passage consacré à l'histoire de la Judée, qui commence par un autre nom, tout autant évocateur, celui de « Canaan ». Charme des noms et de la mémoire, mais aussi axe historique à priori antithétique, Babylone représentant dans les trois cultures abrahamiques, en particulier dans la tradition juive, le double négatif de la Terre promise. Le développement historique qui suit ce récit est justement orienté de manière à montrer l'aspect très partiel, du point de vue de l'histoire des peuples et des cultures, de cet antagonisme. Le récit de ce déplacement matinal est donc une longue amorce du discours, des impressions les plus quotidiennes, celles du jardin, à un espace ouvert sur les profondeurs de l'espace et de l'histoire⁴⁷⁷.

b. L'exposé historique et la nécessité d'une prise en compte de l'autre.

Entre ce premier récit des *Carnets de Jérusalem* et le développement historique qui lui fait suite, le contraste est remarquable. Le registre, s'il n'exclut pas de discrètes interventions du sujet, se fait nettement plus objectif, sur le ton d'une communication académique. Quant au propos, il est dominé par un exposé des grandes périodes de l'histoire de la Palestine ancienne, de ses phases de peuplement, et par une interrogation, qui déjà occupait le poète dans *Sol absolu*, sur l'origine de certaines peuplades et la tension constante entre civilisations urbaine et nomade.

Un passage représentatif de l'exposé historique dans les *Carnets de Jérusalem* est justement celui qui aborde la question du rapport entre les civilisations cananéennes préexistant à l'arrivée des Hébreux et ceux-ci :

Plus « dérangeants » et peut-être plus profondément remodelants furent dans l'élaboration des caractères propres du visage de ces populations cananéennes les grands mouvements de migration qui se déversent régulièrement sur les cités prospères de tout le Proche-Orient. Venus parfois d'un Orient ou d'un Nord plus lointain (les Hurrites, par exemple [fin du III^e millénaire]), et ces Indo-Aryens qui au XVI^e siècle av. J.-C. fondent en Haute

⁴⁷⁷ En guise de conclusion annexe à cette lecture du début des *Carnets de Jérusalem*, signalons que l'itinéraire décrit peut être retrouvé aujourd'hui, mais toute la zone a perdu beaucoup de son charme agreste. Sheikh Jarrah est désormais un quartier enclavé entre le grand boulevard Barlev qui dessert la périphérie nord de Jérusalem, le wadi el-Djose où ne restent que peu d'oliviers du fait de l'importante expansion du village qui s'y trouvait avant 1967, et la route numéro 1, qui, pour le marcheur ou le cavalier, fait barrière entre Sheikh Jarrah et le mont Scopus ou la Colline française. Cette même route numéro 1 se poursuivant, après un tunnel sous le mont Scopus, à travers le désert de Judée jusqu'à Jéricho, le point de vue décrit dans le texte donnerait alors, d'abord, en contre bas à gauche, le village d'Issaouia, qui s'est étendu au point d'être aggloméré à la Colline française et au mont Scopus, entièrement urbanisés, ensuite, en face, le désert barré par le mur de sécurité érigé par Israël et ponctué d'implantations, enfin, à droite, les quatre voies de la route numéro 1, qui forme une profonde tranchée noire dans les collines beige du désert. Ainsi, on peut encore suivre l'itinéraire donné dans le texte, mais en longeant des axes très fréquentés, dans un paysage bouleversé par l'ampleur des constructions. Enfin, le point de vue lui-même, l'« ensellure », ne peut plus être trouvé que de façon approximative : il se situait sans doute à l'emplacement de l'actuel hôpital de la Hadassah (qui, fondé en 1939, ne s'est étendu qu'une fois désenclavé, après 1967), entre le cimetière britannique et le campus de l'Université hébraïque. De façon générale, nous nous appuyons pour l'histoire du bâti sur : Catherine Nicault, *Une histoire de Jérusalem*, *op. cit.* Pour la fermeture des institutions israéliennes du mont Scopus, seulement occupées par une garde entre 1948 et 1967, voir notamment page 253.

Mésopotamie le puissant royaume du Mitanni), mais le plus souvent jaillis du grand réservoir de tribus nomades et semi-nomades qu'est le désert partout proche, ils sont la terreur du sédentaire et c'est pour se prémunir contre leurs attaques que ceux-ci entourent leurs « villes » de murailles. [...] Ils n'en sont pas moins submergés périodiquement par une lame de fond, dont la puissance dévastatrice ou tout simplement conquérante s'y apaise, se mélange à ce qui reste de l'ordonnance vaincue, se civilise. De tels brassages ont produit en Palestine, comme ailleurs, un mélange considérable, et sans doute salutaire, de populations. Celle de Canaan est restée en majorité sémite, ou sémitisée, vivant d'agriculture et surtout de commerce. [...]

Toujours est-il qu'à l'époque de la « conquête de Canaan » on ne peut guère imaginer deux organisations sociales, deux visions de l'existence plus dissemblables que celle, tribale, de ces pasteurs semi-nomades, puissamment soudés par les liens du sang et la révélation du Dieu unique « marchant » au milieu d'eux, face à ces sociétés urbaines de marchands vivant dans une aisance relative, cosmopolites, dépourvues de cohérence ethnique ou religieuse, voire d'unité de langue et d'écriture. [...]

Dès ses plus vieux récits d'origine, la Bible prend clairement le parti des nomades face aux sédentaires : Yahvé préfère les offrandes du pasteur Abel. Caïn, l'agriculteur, incarne l'esprit et les agissements du « mal », les mauvais penchants de la nature humaine ; il serait le fondateur de la première cité (invention qui se révélera être une source de dépravation des mœurs ; voyez Sodome et Gomorrhe), et l'ancêtre des forgerons-musiciens (arts et métiers).

Comme il est peu vraisemblable que les populations cananéennes fussent tout simplement « éliminées », elles ont bien dû se fondre peu à peu dans la masse de leurs conquérants, en leur apportant, sans doute, des connaissances et un savoir-faire non négligeables. On peut penser – les textes en témoignent – que les conflits les plus violents furent ceux entre Yahvé et Baal ! Ils sont attestés jusque dans les emprunts d'éléments cananéens dans l'ordonnance des fêtes et des sacrifices d'Israël.⁴⁷⁸

Ce développement de la question des métissages de populations dans la Palestine antique est particulièrement propice à l'examen d'un aspect de la relation à l'histoire dans les *Carnets de Jérusalem*, celui de l'exposé historique proprement dit⁴⁷⁹.

Ce type d'exposé, dans les récits de Lorand Gaspar, peut évoquer la dimension didactique de certains poèmes. Dans les pages scientifiques de *Sol absolu*, la représentation primait parfois sur les données elles-mêmes : reflets d'un jeu littéraire dans les pages naturalistes, ou articulation de faits plus

⁴⁷⁸ *Carnets de Jérusalem*, op. cit., p. 12-14.

⁴⁷⁹ Afin d'alléger quelque peu la lecture, nous l'avons tronqué d'un certain nombre de précisions “annexes” : un passage de instructions du pharaon Kéthy VII à son fils Merikaré concernant le caractère des peuples nomades, l'écho chez le prophète Samuel des conflits entre modèle social urbain, organisé autour de la royauté, et modèle tribal (voir le premier livre de Samuel, VIII, 11-18), enfin, une parenthèse sur les différents alphabets utilisés pour transcrire le cananéen.

rigoureux dans les pages consacrées à l'onomastique des peuples du désert⁴⁸⁰, pour ne donner que deux exemples, les données étaient articulées selon une visée didactique menant également à une représentation superlative du lieu. Dans les *Carnets de Jérusalem*, les pages documentaires, les exposés, retrouvent en partie cette fonction, dans un but différent : montrer la relativité du lieu. En ce sens, les *Carnets de Jérusalem* forment le deuxième volet d'une représentation de « sols absolus » : après le désert, comme lieu qui est porté à la dimension d'absolu parce qu'il est relation constante, vient Jérusalem, cité conçue a priori comme le lieu entre tous les lieux, qui doit elle-aussi être mise en perspective dans le réseau de relations qui la composent afin de relativiser et de réévaluer son statut de lieu absolu⁴⁸¹.

Ainsi, sans entrer dans le détail des données historiques exposées dans le passage que nous avons retranscrit, on peut observer le processus qui mène des faits à la représentation. L'aspect principal de ce processus est sans doute la tendance à la synthèse : à partir de données historiques, comme, dans le passage cité, l'arrivée dans la région des Hurrites et des Indo-Aryens, l'exposé peut donner une idée des grandes tendances des civilisations, la sédentarisation, la fortification des cités, l'assimilation partielle des nomades. En mettant en perspective ces grands mouvements, étalés sur des siècles, grâce à des données historiques précises, ainsi que par des témoignages scripturaux⁴⁸², non seulement l'exposé répond aux règles canoniques de la dissertation en étayant le propos par des exemples, mais il témoigne d'une sélection qui amorce un discours plus personnel, soit une représentation.

Cette sélection est fondée à la fois sur les données historiques et sur une logique interne à l'œuvre de Lorand Gaspar, et aux *Carnets* en particulier. Le procédé est dans une certaine mesure comparable à celui de *Sol absolu*, mais aussi des pages d'*Égée* motivées par un référent archéologique, ou de *Sefar* : une donnée livresque, un savoir, est mobilisé par une expérience, et renforce les intuitions de celle-ci tout en les canalisant dans les limites d'une interprétation légitime d'un point de vue scientifique. Ainsi, dans ce passage des *Carnets de Jérusalem*, la perception d'une tension entre les modèles culturels urbains et nomades, est sans doute due autant à une vaste culture du sujet, aux témoignages de l'archéologie, de l'épigraphie, des sciences religieuses, qu'à l'expérience personnelle du séjour dans une région où l'absolutisation du territoire, les notions de terre « sainte », de terre « promise » et donc donnée dans l'éternité à un peuple selon la compréhension exclusive de son identité, entrent en conflit avec les espaces ouverts des déserts, par définition difficiles à cerner, à borner, à posséder, qui sont autant de zones de transitions permanentes, et donc de relations et de relativité.

Cette intuition refondée sur les savoirs permet alors à l'exposé de proposer une interprétation : la tension n'est pas seulement due à des modèles

⁴⁸⁰ Notamment les « Apiru », que l'on trouve dans la version de 1982 de *Sol absolu*, et qui sont aussi abordés dans les *Carnets de Jérusalem*.

⁴⁸¹ Il est d'ailleurs remarquable que le nom de Jérusalem est absent de *Sol absolu*, sauf dans une note évoquant l'usage du calcaire, et dans la notation du lieu et de la période de rédaction du recueil, comme pour signifier que le lieu véritable, celui de l'expérience, est au-dehors de ce nom.

⁴⁸² Comme les instructions à Merikaré et le passage du premier livre de Samuel que nous avons coupés.

différents de civilisation, mais à des « visions de l'existence ». La sociologie historique devient ainsi le support à une réflexion existentielle. Les grands mouvements historiques, les migrations de populations, leurs interpénétrations problématiques, sont interprétées, dans un premier temps, comme un « mélange considérable », et même « salutaire ». Chaque peuplade nouvellement arrivée, au-delà de la violence présidant souvent à son installation, devient ferment de renouveau, par un acte de synthèse culturelle. Au-delà de cet éloge de la mixité, de l'enrichissement mutuel de populations différentes malgré leurs conflits, se formule une réflexion, autour de la « conquête de Canaan » par les Hébreux, sur une représentation de l'existence motivée par la tension première entre un pôle sédentaire et relativiste et un autre nomade et essentialiste, celui des Hébreux, « puissamment soudés par les liens du sang et la révélation du Dieu unique ».

Cette définition des « pôles » des « visions de l'existence » est problématique par rapport à celle de l'intuition née du séjour en Palestine, que relaient tous les textes y ayant trait. En effet, le peuple nomade, peuple du désert, des zones de transition, sur le modèle des Bédouins, devrait être à priori plus relativiste que le peuple sédentaire, ayant son territoire, ses limites, ses possessions, et tirant sa légitimité de la cohérence de celles-ci. L'exposé historique est ici lié à une synthèse des époques et des peuples, une forme de simplification du propos qui permet d'aboutir à cette contradiction. Or, c'est bien l'interprétation existentielle des données historiques qui permet à l'exposé de dépasser cette contradiction : quittant les faits historiques pour les faits culturels, les écrits bibliques, il lui devient possible d'expliquer la spécificité de la migration des Hébreux en comparaison des vagues de peuplement précédentes.

Par une interprétation liée à un essai d'histoire des mentalités, il s'agit bien, dans ce passage des *Carnets*, d'une représentation existentielle : une nouvelle fois, c'est la notion de « révélation », avec l'absolu transcendant qu'elle implique, qui est problématique. En proposant d'interpréter la tension entre sédentarité relativiste et nomadisme essentialiste par les archétypes bibliques de Caïn et Abel, l'exposé permet une double démonstration : l'une historique, montrant par un exemple issu de son référent principal les ressorts de la mentalité d'un peuple particulier, et l'autre existentielle, démontrant à la fois la valeur et la vigueur des modèles nomades tout en mettant en garde contre la tentation du discours exclusif que peut faire naître une fréquentation quotidienne d'un « sol absolu » dont on pourrait vouloir faire un usage idéologique.

La définition d'un peuple nomade portant un discours exclusif sur le monde reste néanmoins apparemment contradictoire. En effet, la représentation des peuples nomades, constamment recommencée dans l'œuvre de Lorand Gaspar, propose en général un modèle existentiel de fréquentation immédiate de l'absolu sans tentatives de le posséder ni de l'imposer. Cette contradiction est finalement écartée, à la fois par une donnée historique spécifique au peuple hébreu, celui de la sacralisation du corpus biblique qui le distingue des autres peuples nomades, et par une intuition personnelle liée à

l'expérience que le poète a fait du désert et de la vie nomade, en particulier chez ses amis bédouins, et plus tard auprès de ses guides touaregs.

La fin du passage que nous avons cité propose alors une forme de résolution : le conflit des mentalités lié à une vision particulière de l'absolu, qui, d'intra-culturel avec les figures opposées de Caïn et Abel, devient interculturel avec les « conflits les plus violents » qui opposent « Yahvé et Baal », se résout de lui-même dans « les emprunts d'éléments cananéens dans l'ordonnance des fêtes et des sacrifices d'Israël ». L'invariant anthropologique de l'assimilation par le conquérant d'une partie du substrat culturel des peuples qui le précèdent dans une région donnée permet ainsi, d'un point de vue historique, de relativiser l'aspect problématique particulier du peuple hébreu, puisque malgré sa particularité il n'échappe pas à la circulation des gestes et des idées qui caractérise les relations entre groupes humains⁴⁸³. En outre, il évacue la possibilité d'une crise existentielle, ou d'une crise de la représentation de l'existence, en remplaçant le conflit culturel dans la notion longuement élaborée dans l'œuvre de Lorand Gaspar d'une redéfinition permanente de l'identité, quelles que soient les idées dans lesquelles ont voudrait l'enclorre, la figer.

Pour conclure la lecture de ce passage des *Carnets de Jérusalem*, il nous semble qu'il est une illustration de la simultanéité quasi-constante, dans cette œuvre, de l'exposé historique et de la réflexion existentielle. Il est important de souligner que si ce passage pourrait sembler quelque peu universaliste, ce ne pourrait être le cas que par extension : il est suivi de longs développements très précis au niveau archéologique et linguistique, qui constituent un réseau dense et solide de référentialité, et il en va de même pour les autres exposés historiques si importants dans l'œuvre⁴⁸⁴. Si le sujet locuteur demande parfois au lecteur de lui faire confiance dans les idées qu'il avance, en énonçant des faits sans nécessairement les appuyer par des renvois précis⁴⁸⁵, le nombre de faits, de références, d'explications est largement suffisant, dans l'œuvre en général, pour donner aux exposés historiques toute leur légitimité, tout en jouissant de la liberté du texte littéraire. En effet, les *Carnets de Jérusalem* ne sont pas uniquement un essai historique, et c'est bien ce qui à la fois explique et autorise, du point de vue de la déontologie de l'historien, une certaine liberté de ton et de méthode. Ainsi, par exemple, de la réflexion existentielle corollaire à l'exposé de l'histoire des mentalités dans le passage que nous venons de lire.

⁴⁸³ Il est d'ailleurs réintégré au modèle courant, celui du sédentaire comme identitaire, et du nomade comme libertaire, par le changement de son statut de peuple nomade en peuple colonisateur. Lorand Gaspar étend ce renversement au mouvement sioniste, et propose une paraphrase engagée des idées de ce mouvement dans *Histoire de la Palestine* : « Il suffisait donc de rentrer en possession d'un héritage abandonné à la désolation et de faire reflourir ce désert. [...] Ensuite, il ne restait plus qu'à s'étonner de ce que ces bédouins faméliques qui tenaient tellement à leurs "tentes noires du Kédar" n'aient pas manifesté leur joie et leur reconnaissance. [...] Ils n'ont jamais voulu apprécier la main amicalement tendue. Et la lutte séculaire entre habitants des terres rendues fertiles et nomades du désert avait repris. » (Lorand Gaspar, *Histoire de la Palestine*. Librairie François Maspéro, 1968, 151 pages, p.28).

⁴⁸⁴ Les autres grands exposés historiques sont conçus sur un modèle comparable : celui qui concerne le Saint-Sépulcre (p. 30-35), celui qui raconte la croisade pacifique de Frédéric II de Hohenstaufen (p. 41-56), celui qui aborde l'histoire des édifices de l'Esplanade des Mosquées (p. 93-98).

⁴⁸⁵ Ainsi, dans le dernier paragraphe du passage que nous avons cité : la remarque « les textes en témoignent » relève-t-elle de l'affirmation magistrale dans la mesure où elle n'explicite pas les passages bibliques sur lesquels elle s'appuie.

En outre, le propos est aussi, et toujours, politique. En démontrant la relativité des identités qui ont façonné et façonnent encore la Palestine, l'exposé historique est un outil au service d'une représentation de la région comme lieu de compromis et de cohabitations possibles, à la façon d'*Histoire de la Palestine*⁴⁸⁶, en invalidant les discours bornés au nationalisme et à la fétichisation du territoire qu'il implique. Au-delà du propos politique concernant le cas spécifique du conflit israélo-palestinien, la représentation de la Palestine comme terre de rencontres plus que de clivages participe aussi à l'édification d'un modèle anthropologique de définition de l'identité comme interpénétrations permanentes entre instances d'altérité, qui prend ainsi un aspect très concret et très actuel.

Enfin, s'il est informatif, interprétatif, politique et existentiel, l'exposé historique dans les *Carnets de Jérusalem*, est aussi poétique, en cela qu'il permet, en le légitimant par la solidité de son argumentaire, une actualisation de l'histoire et de ses acteurs.

c. Les figures historiques, une communauté au-delà du temps.

L'actualisation d'une figure ou d'un récit appartenant à l'histoire, comme projection du narrateur dans un épisode historique, ou inversement invitation de cet épisode dans la réalité du narrateur, est mise en œuvre en plusieurs endroits des *Carnets de Jérusalem*. Ainsi, l'exposé historique développant le caractère de Frédéric II de Hohenstaufen et sa croisade pacifique correspond à une forme d'actualisation, la narration prenant parfois le pas sur l'exposé de faits, le narrateur incluant des remarques sur les caractères des personnes impliquées et la valeur exemplaire de cet épisode historique. Un autre passage qui représente une actualisation remarquable est celui qui raconte l'histoire de Ruth et de Booz : il s'agit d'une réécriture, quasiment verset par verset, des chapitres deux et trois du livre de Ruth⁴⁸⁷, dans un style qui n'est pas sans rappeler celui de Jean Grosjean, qui a donné de nombreux exemples de réécritures de récits bibliques⁴⁸⁸. Ces deux formes d'actualisation ont déjà des visées diverses : politique, anthropologique, en ce qui concerne Frédéric II, poétique, pour Ruth et Booz⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ Nous renvoyons au deuxième chapitre de notre troisième partie, en particulier au deuxième point : « Le discours historico-politique : le peuple palestinien et l'Orient absent » (*cf. infra* p. 491 et suiv.).

⁴⁸⁷ Plus précisément, le moment des *Carnets* dédié à ce récit s'appuie sur le passage allant du verset 5 du chapitre 2 du livre de Ruth au verset 15 du chapitre 3. Par ailleurs, le livre de Ruth ne compte que quatre chapitres : il vise essentiellement à raconter un épisode remarquable des péripéties de la lignée de David, le roi étant l'arrière-petit-fils de Ruth et de Booz.

⁴⁸⁸ Les *Carnets de Jérusalem* s'achèvent justement par une citation du *Paralytique* de Jean Grosjean, dans la version parue dans le numéro 11 d'*Alif*, comme le précise une note. Voir : *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 137.

⁴⁸⁹ La réécriture de la rencontre de Ruth et de Booz témoigne plus précisément d'un double effort : rendre la beauté et la simplicité de cet épisode biblique, et l'ancrer dans la terre palestinienne au-delà du rôle téléologique de l'épisode, qui est évacué dans les *Carnets*. Ainsi, les détails des discours de Booz à ses serviteurs sont gommés, de même que le rôle de Noémi, la belle-mère de Ruth, qui est dans la Bible un acteur important de la rencontre puis du mariage de Ruth et de Booz. En revanche, le récit des *Carnets* introduit des éléments absents de la Bible, dont certains qui actualisent littéralement le récit : « Le champ d'orge de Booz où Ruth, la veuve moabite, alla glaner derrière les moissonneurs, doit être un de ceux que je côtoyais quotidiennement. », ou, « La journée était chaude comme celle-ci [...] ». D'autres ajouts concernent des détails qui ajoutent à la densité physique de l'épisode, le rendent

Malgré les qualités de ces deux passages, nous leurs préférons pour une lecture de détail celui qui est dédié à la danse de David lors de son arrivée à Jérusalem avec l'Arche d'Alliance, d'abord parce qu'il permet de rester dans la cohérence du développement historique des premières pages des *Carnets*, l'antiquité de la Palestine, ensuite parce qu'outre un exemple d'actualisation, cet épisode propose un cas significatif de glissement générique.

Le début de ce passage analyse les considérations politiques menant David à installer l'Arche d'Alliance dans Jérusalem, et le mépris que conçoit Mikal, fille de Saül, en voyant danser le roi en tête de la procession. Pour ne pas alourdir excessivement la lecture, nous commençons la citation au moment de la danse de David proprement dite.

Mais David n'éprouve point de honte, la moindre parcelle de son corps, la plus passante de ses pensées sont une certitude, sont cette certitude même : hissé au sommet de son désir de Dieu, c'est la puissance divine elle-même qui a dansé en lui.

Il y a une danse, comme il y a une musique, un « dire » dans l'homme entièrement pris dans le déploiement d'une intensité ou d'une vérité à la fois communes et singulières, qui ne veulent rien montrer ou démontrer, mais simplement *sont* le mouvement de ce mouvement, le jaillissement de ce jaillissement, dans une venue sans origine. Ce qui est spectacle est dans les yeux, dans les oreilles, dans les esprits, en tant qu'ils restent au dehors, *distracts*, d'une intensité plus fondamentale, à laquelle tous les mouvements et idées renvoient.

À la tête du cortège hésitant entre la liesse et la crainte, David avance d'un pas ferme dans la clairière de l'Inconnu, dans un bruissement de source emplissant toute chose, – les mouvements de son corps, de sa pensée peu à peu dénudés, restitués à ce qui est sans nom ni visage, est vie de toute vie.

Et c'est une brûlure soudain qui est dans l'espace tout entier, dans l'air, la lumière, les bruits,
dans chacune de ses fibres, dans le va-et-vient de son souffle, dans chacun des battements de son sang
ouvert au martèlement des tambours, aux particules de poussière qui montent dans l'air déchiré par les cris
et chacun de ses pas, chacun de ses gestes,
chacun de ses muscles et chacune de ses articulations mus et comme modulés par un chant inaudible
et David sait qu'en cet instant il n'est roi ni personne d'établi dans l'importance d'un nom, dans la rumeur d'un rôle,
danseur anonyme de la Danse
il n'est que dansante lueur parmi les graines de graminées,
dans les pailles brisées du rayonnement,

plus facilement perceptible et lié à des habitudes encore en usage : « Il y a du pain et tu peux le tremper dans la vinaigrette », ou « Mais voilà que le maître en personne lui tend des épis grillés. » (dans : *Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 71-72).

et ses pieds peuvent trébucher, ses poumons s'essouffler,
son cœur et sa langue bégayer
quelque chose d'ineffable, la vérité même de chacun de ses
gestes, de chacun de ses bonds, de chacun de ses trébuchements
sa fatigue, ses limites sont encore dans l'étoffe du
mouvement
et David tournoie comme toutes les particules de son corps,
comme toutes celles d'une infinité de soleils et de mondes, dans un
silence qui tait noms et images.
Certitude énigmatique d'une source inépuisable qui dansait
dans ce corps, qu'un rien décompose.⁴⁹⁰

Ce moment des *Carnets de Jérusalem* repose sur quelques versets d'un passage du deuxième livre de Samuel, racontant comment, après avoir pris Jérusalem aux Jébuséens, David fit entrer l'Arche d'Alliance dans la ville⁴⁹¹. Le récit de l'arrivée de l'Arche à Jérusalem occupe tout le sixième chapitre du deuxième livre de Samuel : y sont décrites les étapes et leurs péripéties, les rites accomplis en chemin, l'ordonnance de la procession, la cérémonie d'installation de l'Arche et la bénédiction de son peuple par David, puis sa réponse au mépris de Mikal. Le chapitre livre ainsi un récit détaillé de ce moment crucial de l'histoire d'Israël, pourtant, la danse de David n'y est créditée que d'une brève description : on sait seulement qu'elle consiste à « tournoyer » et à « sauter » de « toutes ses forces » devant l'Arche, perçue comme Yahvé lui-même. Dans le texte biblique, la danse n'est pas un élément remarquable, sauf en ce qu'elle permet de mettre en concurrence l'hostilité de la famille du roi déchu Saül, en la personne de sa fille Mikal, soucieuse du protocole, et la spontanéité prophétique de David⁴⁹². Par ailleurs, cette danse n'est en elle-même pas étonnante, du point de vue la coutume israélite, et tout le peuple danse avec David⁴⁹³. Pourtant, c'est sur cette danse que la narration se focalise, et se transforme. L'acte d'énonciation des *Carnets* s'inscrit ainsi dans un “interstice”, une “faille” du récit biblique : il n'est pas question de

⁴⁹⁰ *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 21-23.

⁴⁹¹ Deux versets forment l'essentiel du référent biblique, les versets 14 et 16 du chapitre 6 du deuxième livre de Samuel : « David dansait en tournoyant de toutes ses forces devant Yahvé, il avait ceint un pagne de lin. », « Or, comme l'arche de Yahvé entra dans la Cité de David, la fille de Saül, Mikal, regardait par la fenêtre, et elle vit le roi David qui sautait et tournoyait devant Yahvé et, dans son cœur, elle le méprisa. » (dans : *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 392). Le verset 16 est donné explicitement dans les *Carnets* juste avant le passage que nous citons .

⁴⁹² Signalons que Mikal, fille de Saül, a été l'épouse de David quand celui-ci était encore bien en cour. Elle l'a même aidé à s'échapper lorsque Saül, jaloux de ses succès, voulut l'assassiner. David ayant ensuite été chef d'une bande, puis au service des Philistins, et Mikal ne l'ayant pas suivi, on ne sait pas si leur mariage était toujours valide. Quoi qu'il en soit, lorsque David entre triomphalement dans Jérusalem, c'est la première fois que Mikal le revoit depuis leur séparation – peut-être cela explique-t-il en partie son acrimonie. Sur le mariage de David et Mikal, voir le premier livre de Samuel, XVIII, 20-27, sur la fuite de David, XIX, 11-17 (*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 368-369 et 369-370).

⁴⁹³ S'il est seulement précisé, au moment de l'entrée dans Jérusalem, que « David et toute la maison d'Israël faisaient monter l'arche de Yahvé en poussant des acclamations et en sonnait du cor » (II Samuel, VI, 15), il est dit plus tôt, lors de l'étape entre Baala de Juda et Gath, que « David et toute la maison d'Israël dansaient devant Yahvé de toutes leurs forces, en chantant au son des cithares, des harpes, des tambourins, des sistres et des cymbales ». (II Samuel, VI, 5). Par ailleurs, la danse accompagne régulièrement, dans l'Ancien Testament, des événements importants : victoires militaires, grands cultes populaires, ou des inspirations prophétiques.

transformer celui-ci, ou de le réécrire, comme c'est le cas de la rencontre de Ruth et Booz, mais d'explorer une possibilité qu'il offre, de tenter de représenter la danse dans ce qu'elle a d'essentiel, en elle-même, et en tant que phénomène à valeur générale. C'est à ce titre que ce passage des *Carnets* est particulièrement intéressant dans la perspective d'une poétique de la relation.

Le changement de genre qui caractérise le début du passage sur la danse de David, le récit s'étant fait exposé puis poème, est aussi un glissement vers un registre lyrique. Cela est possible grâce à l'introduction d'un élément textuel permettant plusieurs pistes possibles de lecture. En effet, les paragraphes liminaires, que nous avons coupé, constituent un exposé historique, doublés d'une analyse politique des motivations de David, qui s'appuie, enfin, sur une citation de la Bible. Inscription dans le texte d'une référence, qui légitime le propos, invitation, aussi, d'une altérité, d'une autre voix, que la narration décide de suivre par actualisation, au lieu de rester dans le développement linéaire d'un texte dissertatif. C'est un procédé que l'on retrouve à diverses occasions dans l'œuvre de Lorand Gaspar, souvent lorsque le poème ou le récit est interrompu par l'insertion d'une citation qui en réoriente le sens et le registre⁴⁹⁴.

La teneur de l'actualisation, son propos, est aussi problématique : actualiser revient nécessairement à vouloir à la fois rendre sensible une altérité, personnelle et temporelle, et à l'interpréter. Or, le personnage de David, et surtout la description de sa danse, sont ambivalents. La description est ainsi d'une part centrée sur le personnage et son action dans leur individualité, d'autre part portant une réflexion dont le propos pourrait s'appliquer dans une multitude de situations. Plus que toute autre œuvre de Lorand Gaspar, les *Carnets de Jérusalem* posent sans cesse le problème de la tension existant entre une reconnaissance de l'unicité des êtres et des choses, et l'intuition d'une forme de "vérité", donc de sens universel.

Ainsi, le début du passage que nous avons cité illustre déjà cette tension. Il y a d'abord le caractère unique de David, en tant que personne, ayant des sentiments propres, ici, l'absence de « honte » dans sa danse, qui ne respecte guère les règles de la pudeur. Outre son caractère, sa temporalité aussi est unique : l'arrivée de l'Arche à Jérusalem, qui correspond à un triple accomplissement, celui du destin de David en tant que roi choisi par Yahvé, celui de la constitution d'une nation réunie politiquement et spirituellement dans sa capitale désormais conçue comme "éternelle", celui de la première étape de ce que la théologie appelle "l'histoire du salut", un équilibre momentanément parfait entre l'humanité et son dieu. Tous ces éléments sont conjugués dans la « certitude » qui habite David, dans « la moindre parcelle de son corps, la plus passante de ses pensées » : c'est « la puissance divine elle-même qui a dansé en lui ». Arrivé au faîte de son destin, un individu, chair,

⁴⁹⁴ Un autre exemple clair de ce procédé peut se lire dans les mêmes *Carnets de Jérusalem*, lors du récit de l'arrivée du poète en Palestine : le récit mène à la description du paysage, puis à celle de l'émerveillement face à ce paysage, qui est déjà poème, et arrive à l'insertion d'un passage de la partition du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach, qui, de par son altérité du point de vue énonciatif, a un double-rôle, à la fois culmination dans le mouvement de déplacement du registre, et rupture de ce mouvement jusque-là verbal qui permet de ramener l'énonciation au récit. Voir, dans les *Carnets de Jérusalem*, les pages 64 à 67.

esprit, mais aussi figure sacerdotale et royale⁴⁹⁵, est habité par l'absolu, et, de ce fait, exalté dans son individualité mais aussi ramené à un principe universel.

L'homme David, dont il a été question dans les paragraphes d'exposé historique, formellement identifié dans sa personne, son temps et ses fonctions, devient alors un simple support qui invite à penser la présence en lui d'un absolu qui, à terme, le relativise profondément. Dans « l'homme entièrement pris dans le déploiement d'une intensité ou d'une vérité à la fois communes et singulières », disparaissent les discours, les buts, les caractères, cette « intensité » et cette « vérité », ne « veulent rien montrer ou démontrer, mais simplement *sont* le mouvement de ce mouvement [...] ». Le contexte historique et sotériologique de l'épisode, autant que l'individualité du personnage, sont gommés, la narration est devenue un exposé métaphysique. La danse de David n'est plus qu'un exemple de communion entre un homme dont désormais la personnalité importe peu, et un absolu qui n'est « dieu » qu'à défaut d'autre terme. Cet absolu, enfin, ressemble assez à un dieu spinoziste : la danse de David, est « le mouvement de ce mouvement, le jaillissement de ce jaillissement, dans une venue sans origine ». L'essence engendre l'existence, comme le dieu de Spinoza, substance, engendre des effets, comme, aussi, le Tao engendre parce qu'il est aussi Tö, nécessairement. Le phénomène d'actualisation a alors deux aspects : il est réellement actualisation, puisque le récit permet d'aborder une réalité qui dépasse la temporalité, et est donc représentée comme fondamentalement actuelle, mais il est aussi, paradoxalement, effacement du premier référent actualisé, la danse de David.

Le paradoxe n'est pourtant qu'apparent : si la danse de David permet d'aboutir à un propos universaliste, c'est justement parce qu'elle n'est que la danse de David, une figure de perfection. Sans David, sans son histoire, sans sa réalité propre, qui l'ont conduit à ce moment où il rejoint une « intensité plus fondamentale, à laquelle tous les mouvements et idées renvoient », il ne pourrait être, dans le texte, de parole ouverte à l'intuition, et, de là, à la description de cette « intensité », qui ne serait qu'une abstraction. En effet, tous les éléments sont liés, sur la base d'une solide structure logique, et notamment philologique : c'est parce qu'un terme implique un possible autre sens, que le registre peut se moduler, et donc le propos évoluer. Ainsi de la citation biblique cessant d'être une référence à fonction d'illustration pour devenir une possibilité de récit actualisant, de la danse de David invitant à penser toute danse fondamentale, enfin, de la description de l'« intensité » de la danse aboutissant à la participation de « tous les mouvements et idées », qui sont alors décrits, et ramenés au cas de David.

Ainsi la danse elle-même procède-t-elle de la description de tous ces « mouvements » et « idées » qui, propres à David, invitent à penser l'universel, mettant en œuvre la formule donnée plus haut d'une « intensité ou d'une vérité à la fois communes et singulières ». L'énonciation revient donc à la situation propre à David : « À la tête du cortège hésitant entre la liesse et la crainte, David entre d'un pas ferme dans la clairière de l'Inconnu ». La présence de l'Arche d'Alliance est présence de Yahvé, la transe de David est présence en lui

⁴⁹⁵ Lorand Gaspar, évoquant le même épisode dans *Histoire de la Palestine*, présente David comme jouant « un rôle de prêtre-roi » (*Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 35).

de Yahvé, mais les figures sont brouillées, parce que devenues élémentaires, essentielles : « les mouvements de son corps, de sa pensée peu à peu dénudés, restitués à ce qui est sans nom ni visage, est vie de toute vie. »

Le retour à la situation particulière de David est ainsi, dans un premier temps, un retour au récit, mais ce récit est aussi une interprétation, dans la mesure où Yahvé n'est pas, pour David, à proprement parler l' « Inconnu », puisque s'il est Dieu et donc inconnaissable par l'intelligence seule, il est surtout le Dieu révélé, le Dieu qui s'est nommé malgré l'interdit du nom, et qui « marche au milieu de son peuple ». Il y a néanmoins, du point de vue biblique, « inconnu » en Dieu pour David, inconnu non de la personne de Dieu, mais de sa nature, de sa vie propre. C'est cet « inconnu » qui motive l'énonciation, dans les *Carnets*, au-delà des noms, qui sont des définitions, et donc des possibilités de dogmes.

Cette entrée de David dans l' « Inconnu » est représentée comme une assomption, « une brûlure soudain qui est dans l'espace tout entier », une évidence qui se passe de discours, un sens qui ne se formule pas mais se manifeste réel, présent, du plus intangible, « l'air », au plus intime de David, « chacun de ses muscles et chacune de ses articulations ». Cette entrée dans l' « Inconnu » est un tournant essentiel de l'acte énonciatif, dans la mesure où puisqu'il se détache du récit proprement dit pour entrer dans la représentation existentielle, il se transforme pour devenir un poème où, si la narration n'est pas absente, la parole est d'abord attentive à l'actualité de l'expérience de David, et à sa représentation.

Cette expérience est physique et métaphysique, inséparablement : s'il y a « vérité », c'est celle de « chacun de ses gestes ». Ce qui en David est fini, ce qui le définit comme personne, comme individu, n'est plus un « nom », il « sait qu'en cet instant il n'est roi ni personne d'établi dans l'importance d'un nom, dans la rumeur d'un rôle », mais la participation de sa chair à « l'étoffe du mouvement ». Une analogie est mise en place, au paroxysme de la danse, qui synthétise cette expérience : « David tournoie comme toutes les particules de son corps, comme toutes celles d'une infinité de soleils et de mondes ». L'homme est situé à la charnière de la matière, celle de son corps et celle de l'univers, tout partage ce même mouvement essentiel, « dans un silence qui tait noms et images ». La tension entre l'unicité de la situation et de la personne de David, et l'universalité de son expérience, est à son comble, et pourtant, elle est déjà résolue : David « sait » qu'il est au-delà de lui-même. Cette conscience est une acceptation, celle d'être le « danseur anonyme de la Danse ». Cette « Danse », gratifiée d'une majuscule, a pris le relais du nom de Dieu, elle n'est elle-même plus personne, elle est mouvement, intelligent puisque dansé, mais impersonnel. C'est une figure d'absolu immanent, que la figure de David permet de rendre sensible.

La pratique de l'actualisation, dans ce passage des *Carnets*, est donc un ensemble de procédés littéraires, glissements vers les registres lyrique ou, dans le cas de Ruth et Booz, réaliste, réorientation du propos en fonction d'éléments polysémiques, elle est surtout la manifestation d'un des enjeux majeurs de l'œuvre. En effet, le rapport à l'histoire, dans ce passage, prend deux dimensions : représenter, rendre sensible, une histoire particulière, et, par

cette histoire, tenter un discours sur le monde, qui échappe aux définitions culturelles et temporelles. La tension entre la précision du récit historique, de la transmission de savoirs sur des objets spécifiques, et la représentation d'une "vérité" rétive à la définition, ne peut être résolue que parce que le texte n'est pas inscrit dans un seul genre, le "récit de résidence", qui serait une dérivation ou un complément original du récit de voyage. Il s'agit d'abord du récit d'une expérience, que ce soit l'expérience d'un savoir ou d'un acte, d'une perception, et comme dire l'expérience revient à la renouveler et à la changer, le récit lui-même peut déborder le récit, comme inversement la poésie peut devenir exposé dans *Sol absolu*. En outre, si l'on peut reconnaître dans les représentations générées par le texte la pensée de l'auteur, elle n'est pas surimposée au référent premier, l'expérience du lieu, mais est validée et motivée par lui. Ce que la connaissance de l'histoire et sa mise en pratique littéraire peut apporter de métaphysique aux *Carnets de Jérusalem*, n'est ainsi jamais abstrait, mais au contraire "soustrait" du référent. Enfin, l'actualisation permet de souligner une forme de permanence dans l'histoire, permanence dont l'auteur, et d'autres autour de lui, ont fait l'expérience.

d. L'individu face à l'histoire.

La place centrale de l'histoire dans les *Carnets de Jérusalem* ne correspond donc pas seulement à un parti littéraire, celui d'une représentation du lieu dans sa profondeur temporelle, à valeur informative, même si, comme en témoignent les développements historiques et les documents joints à la fin de l'ouvrage, celle-ci est importante. Si les *Carnets* reviennent si souvent à l'histoire, que ce soit sous forme d'exposé, de méditation existentielle ou d'actualisation poétique, c'est sans doute d'abord parce qu'il est quasiment obligatoire que toute expérience de Jérusalem se fasse dans une perspective historique, immédiatement perceptible notamment dans ce qu'elle a de problématique, voire de dramatique, quels que soient par ailleurs les objectifs du séjour dans cette ville.

Fruits d'une longue expérience de ce lieu, les *Carnets* accordent ainsi à l'histoire un statut privilégié non seulement par choix intellectuel, mais parce que celle-ci est omniprésente dans la vie à Jérusalem, en tant que savoir, visible dans les vestiges du passé, pierres comme textes, et en tant qu'expérience, dans la vie quotidienne, des effets de ce passé et de sa continuité avec le présent. Rien n'est moins désincarné, plus éloigné de la posture intellectuelle que cette place de l'histoire. Au contraire, la fréquentation de l'histoire, si elle se nourrit d'érudition, de recherches, est surtout le fruit de relations. La promenade de l'auteur dans la Vieille ville avec son ami Assaf, après une controverse sur la cruauté des hommes, en est un exemple.

Apaisé par ce tableau éloquent de la nature humaine, Assaf retrouve sa bonne humeur et me demande si j'ai envie de prendre l'air. Au plaisir de ces promenades en vieille ville, s'ajoute celui de l'écouter ; j'apprends plus, et d'une façon plus agréable, sur ces

vieilles pierres et sur tant d'autres choses qu'elles éveillent dans sa mémoire, que dans mes livres.⁴⁹⁶

Une simple « promenade » d'agrément devient ainsi une expérience forte de rencontre avec l'altérité. La « mémoire » de l'autre est représentée comme prévalant sur les savoirs livresques, dont le cantonnement à des faits peut empêcher une relation vive, une réelle assimilation. Cela ne signifie pas que la recherche intellectuelle, les informations spécialisées, sont inutiles ou ridiculement campées dans des postures magistrales, mais qu'elles doivent se coupler à une expérimentation *in situ*, par l'intermédiaire de figures amicales, qui en font la richesse et transforment le travail sur le lieu en plaisir du lieu.

La dette de l'auteur envers ses différents guides est d'ailleurs explicitée peu avant le passage consacré à Assaf.

[...] Mais les lieux saints musulmans et chrétiens, la beauté à mes yeux incomparable du site, l'histoire qu'on y rencontre à chaque pas, n'ont pas attiré seulement des pèlerins et des touristes. Une communauté d'amoureux de cette très vieille cité et de son arrière-pays, des hommes et des femmes, d'action ou de contemplation, savants, érudits, chercheurs, gens sans profession déclarée, religieux ou athées, ascètes ou bons vivants, venus de tous les horizons de la vision humaine, faisaient partie de ses charmes secrets, de ses ferments de vitalité. Pour les rencontrer et les entendre, pour feuilleter ensemble le grand livre inédit d'une expérience humaine remplie de nuances et de contrastes, il fallait y vivre soi-même.⁴⁹⁷

Au fil de l'œuvre, certaines de ces personnes sont nommées, la relation évoquée, mais sans examiner le rôle de chacune d'entre elles, il est significatif, dans ce passage, que l'énumération des qualités de ces personnes insiste sur le « contraste », et l'image d'une totalité, celle d'un groupe où la « communauté » n'éteint pas la diversité, chacun témoignant à sa manière d'un des « horizons de la vision humaine ». La communauté ainsi décrite offre l'image d'une alternative possible aux comportements qui engendrent les conflits régionaux, les « amoureux » de Jérusalem et de sa région pouvant se retrouver dans le partage d'une passion commune plutôt que se les disputer. Encore faut-il avoir le temps, et le désir de rencontrer l'autre.

Dans le cas de Lorand Gaspar, la rencontre s'établit dans la durée, dans la résidence, « il fallait y vivre soi-même » : c'est une des différences entre les récits générés par une résidence et ceux générés par un voyage. Dans le voyage, et le récit qui en découle, la rencontre, quand elle a lieu, est rarement anodine, ou échec, ou épiphanie, et à peu près imprévisible, à moins d'avoir au préalable pris l'attache de certaines personnes, identifiées par des connaissances mutuelles ou de réputation. En revanche, lors d'une résidence, quelles que soient les différences existant entre les personnes, la durée du séjour et la porosité des groupes sociaux, induite par la taille relativement petite de la communauté des expatriés dans une ville qui n'est alors « guère

⁴⁹⁶ *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 92.

⁴⁹⁷ *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 89.

plus qu'un gros bourg de province »⁴⁹⁸, permet de multiplier les rencontres et les perspectives. Chacune de ces rencontres est soumise à une forme de relation où le guide, le prédécesseur, prend une figure d'enseignant : d'abord vient la rencontre, puis l'écoute, et, enfin, l'élève ayant assimilé ce que le guide avait à transmettre, le partage, « feuilleter ensemble ce grand livre », moment dans lequel le nouvel arrivant intègre pleinement la communauté.

On peut d'ailleurs observer dans le récit une transposition de cette expérience de l'expatrié rencontrant des personnes qui d'abord lui enseignent, puis admettent en leur groupe son expérience propre. En effet, un long passage des *Carnets*, juste après celui qui concerne la danse de David, décrit un itinéraire dans la ville, en livrant des informations au fur et à mesure de celui-ci, avec des précisions historiques, des commentaires personnels. Tout comme Assaf, dans le passage cité plus haut, sert d'intermédiaire entre Jérusalem et le narrateur, le narrateur sert d'intermédiaire entre le lecteur et une ville qu'il ne connaît pas, ou qu'il découvre, adaptant ainsi, avec le luxe de détails que permet la connaissance approfondie découlant de la résidence, une fonction essentielle du récit de voyage au moins jusqu'aux romantiques et, bien avant, de certains récits de pèlerinage, celle de décrire en expliquant, et de pouvoir ainsi servir de guide⁴⁹⁹.

Par ailleurs, l'enthousiasme du passage où le narrateur évoque la communauté des expatriés ne signifie pas une quelconque naïveté dans les relations à ses membres, et cela aussi est le fruit de la résidence, qui donne le temps d'apprécier justement tel ou tel guide, avec l'indulgence mais aussi l'exigence d'une amitié développée dans la durée. Là où, dans un récit de voyage, la rencontre avec l'autre qui peut devenir guide implique une confiance presque totale parce que la relation est imprévisible et parfois accidentelle, la résidence permet de connaître l'autre, de l'identifier, et de comprendre la particularité de son approche du lieu. Ainsi, la promenade avec Assaf est certes un « plaisir » fécond en termes de connaissance, mais elle ne peut être marquée ni par la crédulité ni par la suspicion du voyageur livré aux fantaisies d'un cicérone de hasard, justement parce que l'autre est déjà connu, dans ses limites comme dans ses qualités.

Mon ami Assaf (issu d'une famille chrétienne) fait partie de ces lettrés arabes raffinés, dont l'espèce me semble, après un bref renouveau culturel à la fin du XIXe siècle en Syrie et en Palestine, plus que jamais menacée d'extinction, prise dans la tourmente

⁴⁹⁸ *Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁹⁹ Cette « promenade » commence au mont des Oliviers et s'achève à Deir Es-Sultan, le monastère éthiopien situé sur le toit de la partie Est du Saint-Sépulcre, par la porte de Damas, les souks du Khanes-Zeit et du Mauristan. Il est possible de suivre aujourd'hui encore cet itinéraire, livre en main, et c'est de cette manière que nous avons pu en apprécier la richesse et la précision. Ce passage des *Carnets* est extrêmement dense, aussi nous limitons-nous à l'évoquer, plutôt qu'à entrer dans une lecture de détail qui mériterait les dimensions d'une étude en soi. Il se situe entre les pages 23 et 30 des *Carnets*. Sur les récits de pèlerinage, voir par exemple la section « Récits de pèlerinage et légitimation de l'entreprise pèlerine », dans : Camille Rouxpetel, *L'Occident au miroir de l'Orient chrétien*. Rome (Italie) : École française de Rome, collection « Histoire, archéologie, sciences sociales », 2015, 581 pages, p. 30 et suiv.

politique et les affrontements armés qui n'ont cessé de déchirer le Proche-Orient depuis la Première Guerre Mondiale. [...]

La distance prise par rapport aux passions politiques du jour m'a tout de suite intrigué et attiré chez cet intellectuel qu'un demi-siècle d'antécédents familiaux invitaient à se distinguer dans l'élaboration d'une nouvelle prise de conscience. Son grand-père, originaire d'un village de la Syrie du nord, fut un de ces jeunes étudiants, qui, groupés clandestinement dans les années 1875-1880, dénonçaient les atrocités de la dictature d'Abdul Hamid en collant nuitamment des affiches faisant appel aux sentiments patriotiques, sur les murs de Beyrouth et de Damas ; et son père était parmi les fondateurs d'une de ces « sociétés secrètes », foyers du « réveil arabe », qui fleurissaient à Beyrouth et à Damas au début du siècle, et réclamaient l'indépendance de la Syrie et du Liban réunis, l'usage de la langue arabe comme langue officielle du pays, sans oublier la liberté d'expression.

Sa jeune sœur, passionnément engagée dans les mouvements de « renouveau », le prend, lors de nos discussions, violemment à partie, dénonçant sa position « d'esthète », inadmissible « à un moment aussi crucial de l'histoire ».⁵⁰⁰

Dans la perspective de la relation du récit à l'histoire, ce portrait de l'ami Assaf permet de remarquer une nouvelle fois que l'approche de la réalité historique du lieu implique des points de vue multiples, d'autant plus lorsque cette approche se fait par une personne, qui a un “profil identitaire” spécifique. Ce constat n'est pas une simple déclaration d'intention, celle de reconnaître la diversité, de respecter ses composantes, mais une véritable méthode : à partir de la connaissance personnelle de la personne, des disciplines diverses interviennent pour la mieux comprendre, aborder sa réalité particulière. Ainsi, on peut reconnaître dans ce portrait des éléments de sociologie, avec la reconnaissance d'un groupe spécifique, celui de la minorité arabe de culture chrétienne, relativement bourgeoise et lettrée. Cette identification est alliée aux notions politiques propres au mouvement de “renaissance” du monde arabe, la *Nabda*, avant et après le morcellement de l'Empire ottoman, elles-aussi liées à des milieux sociaux spécifiques, minorités éduquées, démocrates et nationalistes, à l'origine des expérimentations politiques dont la *Naksa*, la défaite de 1967 face à Israël, sonne le glas⁵⁰¹. Cet arrière-plan politique et sociologique permet ainsi de préciser l'identité d'Assaf, par l'héritage propre à son groupe culturel et à son histoire personnelle, et explique en partie certains traits qui lui sont attribués, comme l'érudition, le goût du débat, l'attachement à la mémoire de sa ville, qui est aussi sa mémoire, combien précaire pour le membre d'une minorité. Mais loin de restreindre cet ami au résultat d'un ensemble de facteurs socio-historiques, cet arrière-plan

⁵⁰⁰ *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 90-91.

⁵⁰¹ En particulier les tentatives de mise en place de régimes parlementaires articulant renaissance nationale, fraternité panarabe et sensibilité socialiste, entre la fin des mandats (en particulier du mandat français sur la Syrie et le Liban) et la durcissement des régimes arabes suite aux défaites face à Israël. Sur cette période, voir : Leyla Dakhli, *Histoire du Proche-Orient contemporain*, La Découverte, 2015, 124 pages, notamment p. 15-16 et 23-29. Pour une approche plus globale : Georges Corm, *Histoire du Moyen-Orient de l'Antiquité à nos jours*, La Découverte, 2007, 192 pages, en particulier p. 154-157.

permet aussi d'en souligner l'unicité, en particulier son pessimisme face à la situation politique qui aboutit à un refus de l'engagement, et une forme de manque de foi en l'humanité⁵⁰². La controverse entre Assaf et sa sœur sur la nécessité de l'engagement, tout en permettant de comprendre la personnalité d'une figure d'altérité, et l'importance de l'histoire jusque dans l'intimité des familles, permet enfin de donner au lecteur une idée des tensions qui traversent les membres d'un groupe minoritaire, et bien que les "maîtres" aient changés, ces tensions, entre activisme et pessimisme, sont toujours actuelles.

D'autres figures portent témoignage, dans les *Carnets*, de l'impact de l'histoire sur des personnes, leur tradition familiale, leur caractère, et leur façon de se l'approprier ou de s'en défendre. Figures choisies parmi toutes celles fréquentées pendant la résidence de l'auteur en Palestine, elles ont toutes, à leur manière, valeur de piste, d'une voie possible d'humanité dans un monde subissant continuellement la pression de l'histoire : la sagesse teintée d'ironie du maître-maçon D., travaillant à la réfection d'une partie du Saint-Sépulcre⁵⁰³, l'humour d'un père dominicain sous les bombes⁵⁰⁴, la capacité de résilience d'une enfant blessée⁵⁰⁵, en sont des exemples. D'autres figures, celle du pape Grégoire IX, mais surtout celle du parachutiste israélien Ouri, permettent aussi, par un portrait sans concessions quoi que non sans une certaine empathie dans le cas d'Ouri, d'exposer la problématique d'un rapport univoque à l'histoire⁵⁰⁶.

Ainsi, par l'intermédiaire de personnes qui constituent des initiateurs à une réalité humaine particulière, le récit peut continuer à nuancer, à diversifier l'approche de l'histoire en vue d'en donner une représentation qui est aussi un engagement. L'histoire est en effet représentée à la fois comme processus temporel universel et comme affleurement dans des destinées particulières. L'ensemble des *Carnets* met ainsi en tension les mouvements globaux de l'histoire, notamment de l'histoire des mentalités, les grands événements, comme les croisades, et ses effets concrets, sur une personne, ou même un bâtiment. L'histoire comme discipline scientifique est donc à la fois mise en œuvre, à travers les exposés qui émaillent le récit, qui dans un premier temps respectent sa chronologie⁵⁰⁷, et morcelée, ramenée à son immédiateté, au gré

⁵⁰² Lors de la discussion qui précède la promenade du narrateur et d'Assaf, ce dernier lit des passages de Philon d'Alexandrie empreints d'un fort pessimisme quant à la possibilité de trouver un ordre politique juste. Voir : *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 91-92.

⁵⁰³ À la question du narrateur : « Ça va les pierres ? », le maître-maçon répond : « Ah ! J'aimerais mieux m'occuper de vignes ! ». S'ensuit une méditation, à partir des gestes du maître, sur les liens ténus entre la chair et la matière minérale. Voir : *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 33-34.

⁵⁰⁴ Il s'agit du père Courroyer, pendant la guerre des Six Jours. *Ibidem, op. cit.*, p. 120.

⁵⁰⁵ La « petite W. » (*ibidem, op. cit.*, p. 121). Nous en parlerons plus en détail dans le chapitre dédié à la violence historique comme complément à la lecture de *Judée* (cf. *infra* p. 407 et suiv., en particulier p. 441-446).

⁵⁰⁶ Nous abordons plus en détail la figure d'Ouri dans le premier chapitre de notre troisième partie (voir en particulier la note 855 p. 465 du présent travail). Pour Grégoire IX, si le portrait est nettement négatif, il est aussi mis en perspective par la présentation de la conception médiévale de la papauté, ce qui permet d'une part de comprendre les mobiles de l'attitude du pape et de renforcer l'éloge de la personnalité novatrice de Frédéric II. Voir : *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 55.

⁵⁰⁷ Les *Carnets* suivent, dans l'ensemble, les grandes périodes de l'histoire de Jérusalem et de sa région : la haute antiquité (p. 10-20), l'antiquité juive (p. 21-23), l'histoire de la Vieille ville et du Saint-Sépulcre qui permet de suivre la période située de l'antiquité à la conquête musulmane (p. 23-35), les croisades et Frédéric II (p. 35-56), l'arrivée des voyageurs modernes avec l'exemple de Flaubert (p. 57-59). À ce

des anecdotes, des digressions. Méthode et rigueur historique entrent ainsi en dialogue avec les expériences humaines, et l'histoire comme phénomène humain est ainsi projetée dans des figures actualisées, comme celle de Frédéric II, décelée dans des figures d'altérité fréquentées, et vécue personnellement, par l'auteur, donnant son témoignage des événements de 1955 et de 1967⁵⁰⁸.

d. Une expérience du lieu sous le signe de l'histoire (conclusion).

Il n'est naturellement pas question de réduire les *Carnets de Jérusalem* à un ouvrage historique. En effet, l'œuvre est à la fois polymorphe, allant du récit à la poésie, de l'essai à l'exposé, et multiple dans son propos, tantôt souvenirs personnels, tantôt création d'idées esthétiques, historiques, métaphysiques, anthropologiques. La notion même de "récit de résidence" est donc limitée dans l'approche de cette œuvre : le récit est parfois personnel, parfois actualisation d'événements et de figures éloignées dans le temps. La narration elle-même est en conséquence parfois subjective, notamment lors des passages issus de journaux de l'auteur, et tend à l'objectivité lorsqu'elle met en scène des épisodes historiques ou des personnes rencontrées. La rupture de la narration devenant poésie est l'exemple le plus remarquable de la non-continuité du récit dans les *Carnets de Jérusalem*. Pourtant, l'énonciation reste profondément cohérente, d'une façon comparable à celle de *Sol absolu* : les ruptures logiques, les changements de registres et de genre permettent une représentation efficace du lieu, une restitution, dans l'expérience de la lecture, de l'expérience du lieu.

À ce titre, ce n'est pas un hasard si l'histoire est la discipline la plus sollicitée comme appui de l'énonciation. Que la parole soit dissertation ou poème, que l'expérience racontée soit esthétique, politique ou relationnelle, elle a toujours maille à partir avec l'histoire. Ce que les *Carnets* donnent à voir dans les modalités de leur énonciation est bien que l'histoire entendue comme discipline académique d'étude et de compréhension du passé, mais aussi comme outil d'analyse permettant de justifier ou de corriger le présent, est un facteur définitoire de l'existence menée à Jérusalem, physiquement et psychologiquement. Davantage, sans doute, que partout ailleurs, l'expérience d'un séjour à Jérusalem est celle du "poids de l'histoire", bien que l'expression soit galvaudée. Celui-ci se fait sentir dans les pierres des monuments, mais aussi des rues et des maisons, alors qu'à Jérusalem les sites dont la valeur historique et archéologique est la plus importante sont encore majoritairement en activité⁵⁰⁹. Il se fait aussi sentir en ce que c'est l'histoire, et pas seulement

point des *Carnets*, la chronologie se morcelle : sont évoqués Ruth et Booz (p. 70-72), les Esséniens (p. 72-80), l'histoire de l'Esplanade des Mosquées (p. 92-98), celle des Omeyyades et des ermites du désert jordanien (p. 101-110). La dernière grande séquence historique est celle qui concerne la guerre des Six Jours et les dernières années de l'auteur à Jérusalem (p. 115-134), rétablissant la chronologie.

⁵⁰⁸ Pour les événements de 1955, voir p. 80-85. Pour les événements de 1967, nous renvoyons toujours au premier chapitre de notre troisième partie, en particulier au troisième point (*cf. infra* p. 453 et suiv.).

⁵⁰⁹ Même les lieux ou édifices classés comme "sites archéologiques" et voués à la conservation, la recherche et les visites touristiques, sont encore liés aux dynamiques historiques contemporaines. Tout classement est issu d'une sélection où l'intérêt scientifique ne peut que rarement être le seul critère. Citons pour exemple le cas de la Cité de David, haut-lieu de l'identité juive de Jérusalem, site

l'histoire récente, contemporaine des *Carnets*, qui définit la répartition territoriale des communautés⁵¹⁰, répartition qui a une incidence certaine sur la vie quotidienne, en particulier parce qu'elle définit – en limitant – la liberté de mouvement, en fonction de la communauté et du milieu social auxquels on appartient. L'histoire est aussi présente dans nombre de comportements collectifs et individuels, dans les traditions, les rites, les discours politiques, les interactions sociales, et dans les actes de violence. Enfin, à l'image d'Assaf, l'histoire est présente dans chacun des habitants de Jérusalem, parce que toute histoire personnelle y est confrontée à la “grande histoire” et en partie définie par elle⁵¹¹. Dans les *Carnets de Jérusalem*, l'expérience d'une longue période vécue à Jérusalem interdit donc de penser l'histoire comme un fait séparé de l'existence personnelle, un pur objet d'étude dont l'intérêt résiderait seul dans ses perspectives intellectuelles.

Cet aspect charnel de l'histoire, la relation passionnée entretenue avec elle par les habitants de Jérusalem, définit profondément l'acte énonciatif des *Carnets de Jérusalem*. Si les *Carnets de Jérusalem* ne sont pas que de l'histoire, l'histoire est en chacun de ses éléments, même si ce n'est pas nécessairement explicite. Du point de vue de la poétique de la relation, cette importance de l'histoire montre plus que la capacité de la poétique à intégrer des éléments allogènes. La poétique des *Carnets* participe bien, dans un autre genre, à une autre époque, de la tentative d'une poétique pléthorique qui a été celle de *Sol absolu* : la parole comme asile pour tous les aspects d'une réalité à la fois unique et fondée sur la multiplicité. Si une représentation d'ensemble se dégage, par exemple la vision superlative du désert dans *Sol absolu* comme relation permanente et entremêlement des pôles identitaires, les éléments d'appui n'en sont pas pour autant secondaires : ils sont, individuellement, des caractères inaliénables du lieu, et collectivement la représentation même, où le projet d'ensemble de l'œuvre est amené à être infléchi, notamment par des digressions, ou l'expression d'opinions personnelles.

Si l'enjeu de *Sol absolu* est en partie métaphysique, en tant que mobilisation d'une expérience en vue d'affiner l'approche de l'existence, les *Carnets de Jérusalem* n'en sont pas tellement éloignés. La représentation du lieu, de Jérusalem, reposant sur l'expérience, est aussi fragmentée, tout en bénéficiant de la cohérence donnée par l'intervention du locuteur, qui sans cesse remet ces fragments dans la perspective d'un plaidoyer sans complaisance pour le respect mutuel, l'ouverture bienveillante à l'altérité. En

archéologique du plus haut intérêt, mais aussi, du point de vue palestinien, enclave israélienne dans le village arabe de Silwan – lequel fut le Siloé de l'Israël antique. Toute “vienne pierre” nouvellement découverte devient un argument dans la controverse autour de la légitimité des communautés présentes à Jérusalem, permettant aux uns et aux autres de dire “nous étions là, nous avons le droit d'être”, quand la définition de ce “nous” est pourtant elle-aussi problématique.

⁵¹⁰ Si la Guerre des Six Jours a profondément redessiné les territoires, certaines communautés, comme les Arméniens par exemple, peuvent se targuer d'une présence continue, sur le même site, depuis près de quinze siècles (le patriarcat arménien a été établi en 638), voire, selon leur tradition, depuis la période du Second Temple. Toute l'histoire de leur communauté est liée à ce seul lieu, connu comme le « quartier arménien », aujourd'hui en péril et dont le couvent Saint-Jacques semble représenter le seul élément pérenne. La communauté syriaque orthodoxe est dans une situation comparable.

⁵¹¹ On pourrait, bien entendu, étendre cette constatation à la majeure partie de l'humanité. Il n'est que dans les pays développés, n'ayant pas connu de guerre, ou en tout cas pas sur leur sol, depuis plusieurs décennies, que l'histoire semble se détacher peu à peu des personnes.

s'appuyant sur l'histoire dans ses multiples aspects, savoirs, monuments, personnes, textes, la représentation du lieu devient prédication. Si le statut de lieu "absolu" de Jérusalem, en tant que représentation figée d'un idéal spécifique, est remis en cause par cette multiplication des angles d'approche, notamment culturels selon que Jérusalem est représentée du point de vue, par exemple, des croisés, des musulmans, des sionistes, une forme d'absolu "en creux" lui est restitué : Jérusalem est un « sol absolu », pour tout ce qui y prend place et paradoxalement s'y annule, expression d'une humanité de « tous les horizons », quand le désert est « sol absolu » pour tout ce qui en est, en apparence, absent. Ainsi, quand *Sol absolu* restituait la plénitude à un lieu dit désert par l'invitation de tous les aspects de son référent, les *Carnets de Jérusalem* destituent dans un premier temps Jérusalem de son statut d'absolu par un propos profondément relativiste, et le lui restituent en faisant de Jérusalem le lieu de toutes les relations, pas nécessairement conflictuelles. Les *Carnets* rappellent ainsi que le seul absolu est issu de la cohabitation de toutes les réalités, des plus intimes, la marche d'un corps au matin, aux plus collectives, une guerre, le mouvement de toute une civilisation. Ce parti ne pouvait que morceler la narration, et se déployer dans un genre original qui dépasse ce que sa structure pourrait avoir de fragile par l'intensité et la cohérence de la représentation.

2) Le récit de voyage : la nécessité d'une poétique pluridisciplinaire.

La flexibilité des genres du récit dans l'œuvre de Lorand Gaspar est l'obstacle majeur qui s'oppose à une définition précise qui différencierait, en termes de poétique, le récit de résidence et le récit de voyage. En effet, si l'on compare les deux œuvres qui seraient emblématiques de ces genres, soit les *Carnets de Jérusalem* pour le récit de résidence et *Arabie heureuse* pour le récit de voyage, on remarque que les traits qui pourraient sembler définitoires de l'un ou de l'autre se retrouvent régulièrement dans l'un et l'autre.

Ainsi, la dissertation historique, que l'on rattacherait volontiers au récit de résidence en ce qu'elle exprime la profondeur de la relation au lieu, installée dans la durée, est prépondérante dans deux récits de voyage, ceux qui sont consacrés au Yémen, « Arabie heureuse » et « Dans les jardins de la reine de Saba », importante dans « Promenade chez les Bovidiens », et présente de façon variable dans les autres récits du volume. Elle est aussi caractéristique du récit de voyage comme genre didactique.

De même, la présence de récits, ou de “micro-récits” de voyage dans les *Carnets de Jérusalem*⁵¹², inscrit la résidence dans l'itinérance, réduisant l'opposition entre résidence et voyage à la déclinaison en temps différents d'un même mouvement. La seule différence entre ces voyages et ceux dont il est question dans *Arabie heureuse* est la continuité de l'espace dans lequel ils s'opèrent, mais qui reste à une échelle de plusieurs centaines de kilomètres.

Dès lors difficilement observable en termes de facture poétique⁵¹³, la différence entre “récit de résidence” et récit de voyage se situe davantage dans la temporalité. Dans le cas du récit de résidence, on trouve une chronologie englobante, quoique pas nécessairement linéaire, qui offre une matrice où prennent place les récits de voyage effectués à cette période. Cette chronologie est absente dans le cas du recueil de récits de voyages, qui livre ceux-ci sans superstructure narrative qui les engloberait, et qui, de fait, amènerait le recueil aux dimensions d'une autobiographie ou de mémoires.

La diversité du propos observée dans les *Carnets de Jérusalem*, même dans la perspective restreinte du lien à l'histoire, se retrouve également dans *Arabie heureuse* : passages d'exposé ou de dissertation historique, narration d'événements touchant l'auteur personnellement, réflexions sur le passage du temps, la lecture du paysage, la violence humaine. Dans un récit consacré au Yémen, « Dans les jardins de la reine de Saba », on trouve même un véritable essai d'histoire pharma-botanique autour du café et du qât.

Des six récits qui constituent le recueil, nous avons choisi de lire « Ahaggar », parce qu'il est, d'une part, peut-être le plus proche d'un récit de

⁵¹² On peut ainsi considérer le récit de la promenade dans Jérusalem (*Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 23-30) comme répondant à une fonction didactique du récit de voyage. La section de « Mémoire de terre » sous-titrée « La malédiction de Dieu semble planer sur cette ville... » commente le récit de voyage de Flaubert (*Carnets*, p. 57-59). La séquence « Azraq et les châteaux du désert de l'Est jordanien » (*Carnets*, p. 101-110) est un récit de voyage, d'une facture comparable à celle d'« Ahaggar » pour certains éléments : description de l'itinéraire, sentiments personnels lors du voyage, éléments historiques, réflexion existentielle.

⁵¹³ La longueur du texte n'est pas non plus nécessairement un facteur pertinent : *Carnet de Patmos* n'est guère plus long que les récits d'*Arabie heureuse*.

voyage au sens générique⁵¹⁴, d'autre part, remarquablement divers dans le réseau référentiel qu'il développe, et constitue à ce titre un bon pendant à la lecture des *Carnets* par le prisme des sciences historiques.

a. Le nouveau pays : le Sahara, alternative au désert de Judée.

La région du Grand Sud algérien est relativement discrète dans l'œuvre de Lorand Gaspar. Comme le Yémen, l'Asie centrale, ou même la Transylvanie qui n'affleure que discrètement dans certains poèmes, elle fait un peu figure de "marge", d'espace complémentaire par rapport aux trois grands lieux de l'œuvre : Jérusalem et la Palestine, la mer Égée, la côte tunisienne. Pourtant, la région du Tassili-n-Ajjer a motivé, comme nous l'avons vu, le poème *Sefar*, publié en 1983, retravaillé jusque dans *Derrière le dos de Dieu*, où un fragment en est réécrit sous le titre « Peinture de Jabbaren », quand le reste du poème avait été republié en nouvelle version dès 2001. La longue période sur laquelle s'étale le travail de réécriture autour de *Sefar* indique déjà que ni le poème, ni son référent, ne sont accessoires aux yeux du poète⁵¹⁵.

Dans *Arabie heureuse*, deux récits de voyage touchent à cette région. « Promenade chez les Bovidiens » raconte un voyage dans le Tassili-n-Ajjer, où, précisément, se situent les sites de peintures et de gravures rupestres de Sefar et de Jabbaren. Le premier récit du recueil, « Ahaggar », porte en revanche le nom d'un autre massif montagneux du Sahara, aussi connu sous le nom francisé de "Hoggar" popularisé par Henri Lhote, et situé quelques dizaines de kilomètres au sud-ouest du Tassili-n-Ajjer.

Ce récit connaît une première publication dès 1974 dans la Nouvelle Revue Française, une deuxième en 1985 dans *Journaux de voyages*, et une dernière dans *Arabie heureuse* en 1997⁵¹⁶. La date de la première publication, en particulier en regard du début du texte, est significative : elle indique que le voyage a eu lieu relativement peu de temps après l'installation du poète en Tunisie. Le début d'« Ahaggar » constitue ainsi une forme de rencontre épiphanique avec le paysage saharien :

Le bimoteur nage lentement, peine dans les remous du bleu
dense aux fonds beiges et bruns tour à tour gravés avec minutie,
délavés, brûlés. Comme ils sont légers et innocents ces voyages du

⁵¹⁴ Avec « Poussière d'Asie centrale », qui mériterait également une étude. Par "sens générique" du récit de voyage, nous entendons une définition hypothétique faisant la synthèse du récit de voyage à visée documentaire (historique, géographique, ethnologique par exemple) tel qu'il a pu être pratiqué jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, et du récit de voyage romantique, en particulier à la manière de Chateaubriand, conjuguant récit de l'expérience personnelle, expression de la subjectivité et valeur informative.

⁵¹⁵ Si le Yémen est déjà une "marge", ou même, au sens géographique, une "marche" de l'espace poétique de Lorand Gaspar, le Sahara constitue un approfondissement de cette question de la "marche". La présence dans le recueil de trois récits consacrés à des déserts qui ne sont pas ceux de l'« Arabie heureuse » (le Sahara pour « Ahaggar » et « Promenade chez les Bovidiens », du Karakoum et du Kyzylkoum pour « Poussière d'Asie centrale »), insiste sur l'effet de "décentralisation" de la relation au désert. Il s'agit bien de substituer au pôle mythique et fantasmatique du désert de Judée, une alternative, l'Arabie du Sud, elle-même relative puisque accueillant sous son nom des récits consacrés à d'autres régions.

⁵¹⁶ C'est la version que nous utilisons, la plus aisément accessible.

désir dans les nervures de tant de forces qui s'écoulent, se lient, se dispersent, se rassemblent encore. L'œil et la pensée, le corps tout entier, palpent quelque chose comme une lumière qui bouge sous la peau, dessinant les replis, les ramures d'un mouvement non né. C'est comme si dans les figures et les noms qu'en suivant ces nerfs leur source compose, ils reconnaissent une musique immanente à leur quête. Grandes feuilles finement irriguées, drainées par un vaisseau central de vents, succession rythmique d'intervalles et de notes soutenues dans la trame gréseuse ravinée, démantelée, recomposée. Clarté dans les muscles, bonheur d'aller, par-delà l'ordre et le désordre la nacre liquide de la vision s'étend.⁵¹⁷

L'arrivée en avion à Tamanrasset, au sud-ouest du Hoggar, mêle immédiatement narration et description stylisée. La lenteur de l'appareil, qui « peine » à progresser, est celle d'une « nage » dans une mer dont le désert est le fond, et le ciel, l'eau. Dès lors, la « légèreté » et l'« innocence » du « désir » s'inscrivent en contraste par rapport au voyage physique : l'intuition de la fluidité profonde du lieu et de ses relations à l'intériorité du sujet, est comme en tension avec les contraintes matérielles du milieu, tension également sensible dans *Sol absolu* et présente dans la suite du récit, rappelée, aussi, dans « Promenade chez les Bovidiens »⁵¹⁸.

Cette représentation marine du désert permet surtout de transformer le vol en mouvement d'enfouissement, de descente dans les profondeurs, une catabase qui mène, non aux enfers, mais dans les mouvements élémentaires qui sont à la fois ceux du sujet, du corps, et de la terre. Ainsi, le « désir » voyage, dans des « nervures » qui peuvent représenter aussi bien l'énergie fondamentale de ce désir, les ramifications d'un esprit ouvert, le système vasculaire, ou celui des pitons, des oueds, des talwegs, qui découpent le massif du Hoggar et la plaine où prend place Tamanrasset. Ces « forces » dont le « désir » est témoin, sont en outre représentées selon un mouvement qui rappelle également celui de la mer et du sang : elles « s'écoulent, se lient, se dispersent, se rassemblent encore ». Assomption d'un sujet qui retrouve dans le paysage son image multipliée, annonce, aussi, des retrouvailles de l'ancienne abondance aquatique qui a permis au Hoggar d'abriter pendant plusieurs millénaires les civilisations dont restent les fresques qui sont le but du voyage.

L'intensité de cette description est celle qui habite le sujet sur tous les plans : le paysage capté par son « œil », mène aux implications existentielles de cette fluidité de la vue et du désir, dans sa « pensée », et éveille dans le « corps tout entier » la sensation d'un retour en un phénomène où tout est à sa juste place, un « mouvement non-né », flux incessant du vivant, sur le modèle familier à l'œuvre de Lorand Gaspar d'un « retour en avant », de retrouvailles

⁵¹⁷ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 5.

⁵¹⁸ Dans *Sol absolu*, le désert est en effet le lieu de toutes les fluidités : fluidité des identités, des sensations dans la grande liberté de l'espace, des idées dans les grands mouvements de rencontre ou d'affrontement entre civilisations. C'est néanmoins l'espace de l'épreuve, de la soif, parfois de la mort. Dans « Promenade chez les Bovidiens », la monotonie de la marche, le vertige de la compagne du narrateur, les ennuis de santé de celui-ci (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 62, 63-64 et 73), forment un contrepoint physique, pénible, à la joie intense de la découverte des fresques du Tassili, dont la description insiste sur la fluidité, la proximité de la vie qui les a motivées.

avec une genèse perpétuelle, parfois perdue de vue, mais jamais dans le drame d'une chute.

La suite de la description joue sur l'analogie que les termes anatomiques, les « nerfs », l'« irrigation », le « vaisseau central », permettent avec le paysage, dessiné par un réseau d'anciens cours d'eau, qui se déploie sur un mode musical. C'est tout à la fois dans ce qu'il voit, dans ce qu'il sent, et dans ce qu'il pense que le sujet reconnaît « une musique immanente » à sa « quête » : quête d'un sens mouvant, qui englobe le sujet et le lieu dans une suite de ruptures « rythmiques » dont la cohésion, à l'image de la mer et du mouvement du sang, est un recommencement permanent. Une vérité immanente se dégage, la confirmation d'un enseignement donné par le désert de *Sol absolu* : dans le désert se retrouvent la joie du corps, l'énergie inépuisable du vivant, et une certitude que cela suffit, dans son mouvement, à répondre au besoin de sens du sujet⁵¹⁹.

Si ce premier paragraphe n'est pas totalement surprenant dans la poétique de Lorand Gaspar, en ce qu'il procède d'une représentation polyphonique du lieu où des ensembles à priori différents se trouvent rassemblés, non par une doctrine unificatrice, mais par un mouvement analogique, il a le mérite de rappeler, au seuil du récit, que celui-ci ne peut pas être que récit : déjà, la narration subit des altérations, des inflexions, qui placent sur le même plan histoire personnelle, quête métaphysique, et réalité du lieu, du point de vue, ici, géologique.

Il est aussi remarquable que ce récit représente le premier d'une « trilogie » : sans prendre en compte les réécritures d'« Ahaggar », deux autres récits adoptent la même structure, racontant une arrivée par avion au-dessus d'un paysage désertique. Ce sont le récit de l'arrivée à Jérusalem dans l'« Essai d'autobiographie » qui ouvre l'édition de 1982 de *Sol absolu*, et un autre récit de la même arrivée dans les *Carnets de Jérusalem*⁵²⁰. Dans ces textes, on retrouve les trois mêmes niveaux de description : le corps, le lieu, la pensée, à travers le même réseau sémantique alliant anatomie, lumière et couleurs, et musique. Que le récit de l'arrivée à Tamanrasset, si peu de temps après le départ de Jérusalem, prépare les récits de l'arrivée en Palestine, véritable lieu de naissance de l'auteur à son œuvre, souligne l'importance capitale des massifs du Sahara, qui prennent le relais des déserts proche-orientaux désormais inaccessibles. La « révélation » du paysage désertique vu des airs, qui arrive au Sahara, est donc l'anticipation, du point de vue littéraire, de la représentation du lien élémentaire entre le poète et le désert. La primauté en sera finalement donnée au désert de Judée, par un rétablissement de la chronologie qui est peut-être une façon de souligner que l'exil n'a pas mis en péril mais participe du sens de l'itinéraire ontologique et littéraire du poète.

Quoi qu'il en soit, ce début d'« Ahaggar » situe d'emblée le récit dans une relation enthousiaste au lieu, et propose en quelque sorte une

⁵¹⁹ La première version du récit insiste sur cet aspect, de façon peut-être plus explicite : « Ma rétine, mon cerveau, nourris par l'ordre vivant, sont pris dans le mouvement sans partage, sans saisons. Ravis, effrayés par quelle antécédence, par quelle conséquence ? Entre les deux extrêmes, qui ne sont deux et extrêmes que pour eux, la nacre liquide de la vision voyage sans césure dans les ravins de l'inaltérable mélodie. » (Lorand Gaspar, « Ahaggar ». *La Nouvelle Revue Française*, n°262, 1974, 319 pages, p. 106.).

⁵²⁰ Voir : *Sol absolu et autres textes*, *op. cit.*, p. 14 et *Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 64-66.

interprétation liminaire du voyage, comme assomption ou confirmation de son sens de mouvement qui inscrit dans le sujet la rencontre des altérités, elle-même extension des champs d'expérience. Cet enthousiasme initial est néanmoins quelque peu tempéré, dès le paragraphe suivant, par un retour à une narration plus factuelle qui, si elle n'est pas aussi critique que le récit de l'arrivée à Djanet dans « Promenade chez les Bovidiens »⁵²¹, n'écarte pas les aspects dérangement, ou au-moins ennuyeux, du voyage, avec la longue attente dans le « minibus de l'aérodrome », tandis que le pilote « contrôle les soins donnés à sa machine » sans répondre aux « remarques » des voyageurs⁵²². Ces voyageurs sont par ailleurs « tous des Touaregs », qui sont peu après l'objet d'un passage important du recueil.

b. Éloge de l'autre.

Dans « Ahaggar », le récit construit une représentation de l'altérité culturelle, autour des Touaregs, avec deux dimensions majeures : l'éloge de l'autre et l'analyse ethnologique. Le premier passage concernant les Touaregs touche plus précisément la personne du guide, Mohammed.

Les voyageurs s'arrêtent pour la halte de midi dans le lit d'un oued :

Nous ramassons sans peine du bois sec et Mohammed sa prière terminée, se met en devoir de préparer le feu. Ce rite il l'exécutait chaque jour autant de fois que ses prières. Le dernier jour je l'observais avec la même fascination que le premier. Chaque geste en est précis jusque dans le moindre détail, délié, efficace. Chaque geste partiel s'inscrit avec sa fonction propre dans un ensemble de mouvements harmonieux qu'accompagnent le corps et le vêtement. À partir de quelques brindilles soigneusement choisies et disposées dans un creux face à un endroit propice, le feu est construit en couches successives, attiré, séduit par les gestes de l'amour. Les mains tour à tour tendues, affranchies par une attention que seule requiert l'approche du sacré. Admirable inauguration, neuve chaque fois, du feu qui se lie puis se délie dans la tendresse exacte des doigts : ici ils suivent, là ils inventent la danse de surgissement et d'annihilation.⁵²³

La préparation du feu, lors d'un voyage au désert, est un acte nécessaire, évident. Le réussir n'est néanmoins pas toujours facile, en fonction du matériau dont on dispose, de la conformation du lieu, plus ou moins exposé aux vents, par exemple. En outre, pour un voyageur occidental, la préparation

⁵²¹ Qui commence par le percutant « Ici vous n'êtes pas des trésors ! » lancé par le chauffeur devant conduire les passagers de l'aérogare de Djanet à la ville même, et se poursuit en racontant les avanies du voyage d'Alger à Djanet, marqué par l'incertitude des informations données par les opérateurs aériens et l'impolitesse du personnel (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 45-47). Non sans humour, le récit décrit les voyageurs comme « quatre spécimens de l'espèce homo sapiens, sans armes et chargés de bagages, venant d'apprendre la dure vérité concernant notre statut ontologique », tandis que l'oasis de Djanet, qualifiée par Lhote de « très belle », est ramenée à un « paradis relatif » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 47 et 48). Pour Lhote : *À la découverte des fresques du Tassili, op. cit.*, p. 40.

⁵²² *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 5-6.

⁵²³ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 6-7.

d'un feu est de moins en moins un acte fréquent. Ce geste qui rythme les journées du voyage mérite donc d'être raconté, et la description de la préparation du feu donne quelques indices au lecteur lui permettant, le cas échéant, de la répéter. Il faut se munir de « bois sec », disposer « dans un creux face à un endroit propice »⁵²⁴, d'abord des « brindilles » puis les « couches successives » du foyer. Mais cette description n'a pourtant rien en commun avec une leçon de « survivalisme » ou un récit pittoresque, qui pourtant eût été aisé à imaginer puisque les « ingrédients » en sont réunis : le décor grandiose du désert, un guide touareg, portant peut-être le costume traditionnel, et le savoir-faire immémorial permettant de créer un lieu de vie dans un univers hostile.

Cet exotisme simpliste n'intéresse pas notre récit. Au contraire. Si l'adresse du guide est louée, si le côté « folklorique » de la succession du feu aux prières musulmanes est présent, c'est d'abord pour faire de la préparation du feu un acte magique intégré au quotidien. Dès le début du passage, la préparation du feu est qualifiée de « rite » : non pas une habitude, mais la répétition nécessaire d'un acte sacré. En tant que rite, la fantaisie en est exclue, le moindre « geste en est précis jusque dans le moindre détail, délié, efficace » : le « geste » est prédéfini par le rite, réglé dans le « détail », mais parce qu'il n'y a pas exécution machinale mais approche libre, « déliée », d'une réalité vivante, la gestuelle est « efficace », elle fait advenir cette réalité, et, en cela, est magique au sens propre. Pourtant, il n'est pas réellement question dans ce texte de magie, dans la mesure où rien de ce qui advient n'est surnaturel : la réalité supérieure abordée par ce « rite » du feu, est la réalité elle-même, supérieurement perçue comme étant ce « sacré » dont on s'approche avec toute l'« attention » requise et l'« amour » qu'il mérite. Le visage de ce « sacré » est celui du monde tel qu'il a été présenté au commencement d'« Ahaggar » : la pulsation d'une force vive qui se fait et se défait, « se lie puis se délie ». À la manière du récit de l'arrivée au-dessus du Hoggar, cette « cérémonie du feu » met en relation toutes les facettes possibles d'un même mouvement : l'intention humaine, qui choisit le lieu et les matériaux du feu, ordonne les actes, est en même temps geste d'amour physique, la « tendresse » est dans les « doigts », et Mohammed est tout entier dans ce qu'il fait, chaque « mouvement » emmenant le « corps et le vêtement », la chair et l'appartenance à un groupe, enfin sa gestuelle se doit d'être en accord avec la réalité qu'il appelle, phénomène matériel, qu'il « attire » et « séduit ». Dialogue muet entre un homme, dans sa pensée, son corps, sa culture, et la matière toujours mouvante, qui invente « la danse de surgissement et d'annihilation », rythme élémentaire de la genèse perpétuelle, d'un absolu immanent.

Ce passage est particulièrement important dans la représentation qu'il donne de Mohammed comme altérité culturelle. En effet, il n'y a dans cette description aucun véritable élément reliant explicitement Mohammed à sa culture, hormis le « vêtement », même s'il n'est pas dit s'il s'agit du *tagelmust* traditionnel des hommes touaregs, cité plus haut dans le récit lors de l'arrivée à

⁵²⁴ La version de 1974 donne « fait à un endroit propice » (« Ahaggar », NRF, *op. cit.* p. 107. Nous soulignons), ce qui est assez vague : « face à un endroit propice » laisse entendre qu'il faut orienter l'emplacement du feu en fonction d'un relief qui puisse le protéger du vent.

Tamanrasset-ville⁵²⁵, et la mention de la prière musulmane, ce qui n'est guère définitoire d'un groupe particulier en Afrique saharienne. En somme, l'homme Mohammed, avec son histoire, sa culture, ses traits physiques propres, est, non pas dissous, mais absorbé et simplifié par l'acte qu'il accomplit. À ce titre, on peut mettre en relation ce passage avec celui, dans les *Carnets de Jérusalem*, de la danse de David : dans des cultures, des lieux et des époques différentes, Mohammed comme David approchent le visage d'un absolu immanent, immédiatement perceptible dès lors que tout ensemble esprit et corps sont prêts à le recevoir. Selon deux configurations différentes de cet absolu, David fréquentant le Dieu proche qui “marche au milieu de son peuple”, Mohammed passant avec fluidité de la prière courbée au Dieu un et transcendant à la danse du sacré immanent, David comme Mohammed représentent une expérience particulière d'une réalité universelle, au-delà des noms que leurs cultures respectives lui donnent.

En cela, ce passage d'« Ahaggar » propose à la fois un éloge de l'autre en présentant Mohammed comme capable de fréquenter sans conflits internes liés à ses idées ou à sa foi religieuse un sacré dont la simplicité élémentaire est souvent un obstacle à l'esprit occidental, et une forme d'invariant anthropologique, de modèle humain universel, que l'on retrouve ailleurs dans l'œuvre de Lorand Gaspar, à travers, par exemple, l'attention et l'affection portées aux Bédouins, ou dans la figure de Djibrine, le vieux guide de Henri Lhote, dans « Promenade chez les Bovidiens »⁵²⁶.

Mais s'il y a un modèle universel dans ces différentes approches du sacré, de l'absolu immanent, il n'en signifie pas pour autant négation de l'unicité de chaque individu, ni la singularité de chaque culture. On a vu comment la danse de David est liée à sa situation particulière de roi investi d'une mission prophétique. De même, la “cérémonie du feu” de Mohammed, dès le paragraphe suivant celui que nous venons de lire, est liée à un ensemble de gestes qui sont propres à la vie touarègue⁵²⁷. En outre, peu après ce passage, le

⁵²⁵ « [...] les silhouettes noires des femmes et les coiffes (*tagelmust*) des hommes, souvent en voilure blanche. » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 6). La mention du mot touareg participe déjà du versant ethnologique de la représentation de l'altérité, qui prend toute son importance lors du thé pris à Tazrouk, dont il est question plus bas.

⁵²⁶ Dans ce texte, le narrateur et sa compagne, en compagnie de leur guide, rencontrent le célèbre Djibrine, qui a guidé les expéditions des méharistes français et de Henri Lhote dès les années 1930, et surtout la grande expédition de 1956-57 qui a donné lieu au récit *À la découverte des fresques du Tassili*. C'est d'ailleurs cet ouvrage qui fournit l'essentiel des informations concernant les Touaregs et les Bovidiens dans les deux récits relatifs au Grand Sud Algérien, et Lhote y signale des traits particuliers de Djibrine que l'on retrouve dans « Promenade chez les Bovidiens » : le boitillement, l'amusement à observer les Français se démener dans les rochers. La “définition” des centres d'intérêt des Touaregs contenue dans « Promenade chez les Bovidiens » est d'ailleurs une citation avouée de Lhote : « Car pour un nomade du Tassili, dit-il, les seules actions dignes d'occuper la vie d'un homme sont boire, manger, dormir et s'adonner aux plaisirs de l'amour chaque fois que l'occasion se présente » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 69, la version originale, légèrement différente, se trouve dans : *À la découverte des fresques du Tassili*, p.66). Un trait de caractère de Djibrine que l'on ne trouve en revanche pas chez Lhote est justement celui qui nous intéresse : après avoir pris le thé avec l'illustre guide et s'être séparé, le narrateur et sa compagne font une promenade au clair de lune, et voient Djibrine “danser” autour du feu. « À un kilomètre environ de notre campement, nous aperçûmes un feu qui éclairait la voûte basse d'un abri. Une silhouette mince tournait autour en boitant. » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 69). Pour le portrait de Djibrine par Lhote, voir : *À la découverte des fresques du Tassili, op. cit.*, p. 63 et 65-66.

⁵²⁷ Ces gestes sont : la préparation du thé, la cuisson des pâtes. Le feu sert aussi à se réchauffer matin et soir. Certains de ces gestes sont naturellement communs aux autres nomades du désert bien connus

récit s'arrête sur les spécificités de la culture touarègue, l'exposé ethnologique équilibrant ce que la "cérémonie du feu" pouvait suggérer d'universaliste.

c. La valeur documentaire du récit : données ethnologiques.

La halte des voyageurs à Tazrouk, au centre du Hoggar, est, avant même de procéder à un bref exposé d'histoire des Touaregs, l'occasion de rappeler que les hommes, quelle que soit la mesure dans laquelle ils participent à un possible "invariant anthropologique", sont d'abord liés à un lieu dans une relation toujours unique.

Puis soudain du haut d'un col on débouche sur un berceau de velours sombre et chaud : en bas quelques maisons ocre et or et une dizaine de peupliers qui bordent une surface d'eau grande comme un miroir de poche. Ensuite c'est Tazrouk, déjà dans l'ombre dans une vallée parallèle. Les mêmes maisons basses. Hexaèdres en argile roux dont la peau respire dans la lumière. Silhouettes minces et sombres de femmes drapées dans leur *ghandoura* noire, hommes bleus coiffés de blanc et de noir Dans un jardin de dix pieds un pêcher en fleur.⁵²⁸

La description de la vallée précédant celle de Tazrouk, puis celle de ce village, outre son charme évident, permet de souligner, par quelques détails du texte, l'équilibre entre l'homme et son environnement dont procède la beauté du lieu, qui semble une version simplifiée, réduite à l'essentiel par le désert, de ces « lieux dans notre monde où s'est produit ce miracle d'un chef-d'œuvre né de l'interaction de l'esprit et de l'expérience des hommes d'une époque, de leur savoir-faire et de la nature complexe d'un site », dont il est question au début de « Quitter Sidi-bou-Saïd »⁵²⁹.

Ainsi, l'« ocre et or » des maisons répondent au « velours sombre et chaud » de la vallée qui précède Tazrouk, elle-même qualifiée de « berceau » : lieu matriciel de couleurs chaudes, équilibre serein dans le dénuement, une « dizaine de peupliers » autour d'un minuscule point d'eau. De même, les maisons de Tazrouk sont vivantes, leur « peau respire », comme si le village était à la vallée ce que la sécurité d'un enfant est au « berceau », le prolongement organique d'un lieu vivant⁵³⁰. Les femmes « drapées dans leur

de l'auteur, les Bédouins. Cela dit, la mention des « pâtes » renvoie à une spécificité des expéditions sahariennes, ce mets n'étant répandu ni chez les Bédouins ni chez les Touaregs, qui n'en mangent qu'occasionnellement avec les voyageurs occidentaux, comme lors de l'expédition Lhote de 1956-57, ou du passage de Lorand Gaspar à Tazrouk. En outre, un autre trait cité par Lorand Gaspar semble typiquement touareg, celui de faire deux feux séparés, l'un pour l'usage pratique, l'autre pour la lumière. Voir : *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 7. Sur l'alimentation des Touaregs, voir le passage du chapitre de Lhote « Un peuple qui meurt : les Touaregs du Tassili », qui ne mentionne pas les pâtes, et celui qui décrit les menus de l'expédition française, dont elles constituent la base alimentaire (*À la découverte des fresques du Tassili, op. cit.*, respectivement p. 170-171 et 110-111).

⁵²⁸ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 8.

⁵²⁹ Dans *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 141. Remarquons que « Quitter Sidi-bou-Saïd » illustre parfaitement les ambiguïtés qui entourent les définitions du récit de résidence et du récit de voyage : c'est un récit de fin de résidence, inclus dans un recueil de récits de voyages.

⁵³⁰ Comme l'est une vallée du désert. Plus haut dans le récit, le narrateur rappelle cette idée chère à la poésie gasparienne, dont l'importance était déjà fondamentale au début de l'œuvre, en particulier

ghandoura noire », et les hommes vêtus de bleu, de blanc et de noir, semblent un contrepoint discret à cette chaleur, déjà fondue dans l' « ombre » vespérale. La fin du paragraphe est pareille à la pointe d'un poème, et n'est d'ailleurs pas sans évoquer un haïku avec sa chute : « Dans un jardin de dix pieds un pêcher en fleur ». La phrase compte d'ailleurs dix-sept syllabes, comme un haïku classique⁵³¹.

Cette description n'est certes pas exempte de pittoresque, mais au sens noble de ce qui mérite d'être peint. De ce fragile équilibre entre les hommes, leurs habitations, et un lieu si austère, naît une beauté miraculeuse et frêle, le « pêcher en fleur ». C'est dire, déjà, avant de déployer l'appareil historico-ethnologique, le fruit de la relation unique entre des hommes et leur milieu.

Le frère Abdallah, des Petits frères de Jésus, qui ont à Tazrouk une fraternité, reçoit les voyageurs, et le repas qu'ils partagent est l'occasion de rencontrer plusieurs habitants du village. C'est en évoquant la vie des habitants de Tazrouk que le récit s'arrête sur le peuple touareg et son histoire.

On étale deux nattes par terre pour s'asseoir ; des gens entrent et sortent sans arrêt, apportent ou emportent des choses, posent des questions, s'assoient, écoutent. On pose le plat de nouilles par terre, on s'installe autour et chacun entame de sa cuillère le quartier qui se trouve devant lui. On parle de la sécheresse, de l'amenuisement des cultures. Les hommes sont souvent acculés à chercher du travail très loin, laissant femmes et enfants seuls pendant des mois, des années parfois. Tandis que nous préparons le thé une jeune femme arrive seule, puis une autre. Je suis frappé par leur liberté d'allure, leur coquetterie, choses qui ne laissent d'étonner dans un village musulman. En ce domaine comme dans tant d'autres, les Touaregs sont à part dans le monde de l'islam. [...] ⁵³²

La construction de l'exposé ethnologique dérive ici du récit, comme sa continuation logique : le voyageur est témoin d'un fait, le rapporte, avant de l'expliquer, notamment grâce au mythe de Tin Hinân⁵³³. Ce passage est un

dans *Gisements* : « Je remonte l'oued à pied à la recherche de quelque vie. Comme si l'existence de ces roches n'était pas la vie ! » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 7).

⁵³¹ Bashô (1644-1694) élève le haïku (appelé hokku jusqu'à la refonte terminologique opérée par le grand poète Shiki Masaoka à la fin du dix-neuvième siècle) au rang de haute poésie et en fixe les règles. Le nombre de syllabes (plus précisément de mores, mais dans les adaptations françaises on ne compte que les syllabes) est resté fixé à dix-sept jusqu'à la remise en cause du canon du genre par Seisensui Ogiwara (1884-1976), et ses amis Santoka Taneda (1882-1940) et Hosai Osaki (1885-1926), deux poètes éminents de la modernité japonaise.

⁵³² *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 8-9.

⁵³³ Dans un passage que nous avons coupé afin de ne pas alourdir la lecture. Ce passage reprend un mythe des origines des Touaregs du Hoggar, celui de la fondation de leur peuple et de l'articulation des tribus en classes sociales par la reine Tin Hinân accompagnée de sa servante Takama. À moins qu'il n'en ait eu connaissance oralement, il semble que sur cette légende Lorand Gaspar a pu consulter le *Dictionnaire Touareg-français : dialecte de l'Abaggar* de Charles de Foucauld, Lhote ne rendant pas compte en détail de cette légende dans *À la découverte des fresques du Tassili*, et, s'il le fait dans *Les Touaregs du Hoggar*, c'est sans mentionner le fait qu'à l'arrivée de Tin Hinân les « habitants adoraient la plaine blanche d'Aguennar » (détail présent dans *Arabie heureuse*, p. 9, mais absent du récit de la légende par Lhote, pourtant écrit d'après Foucauld, voir : *Les Touaregs du Hoggar, op. cit.*, p. 59 et 62). Dans son dictionnaire, le père de Foucauld précise : « À l'arrivée de Ti-n-hinân, les derniers restes des Isebeten vivaient dans les cavernes des monts Tâessa ; ils voyaient de loin la plaine blanche d'Āganar, la

témoin remarquable de l'écriture ethnologique dans l'œuvre de Lorand Gaspar, notamment parce qu'il suit la procédure de ce que l'ethnologie appelle "observation participante" : la présence sur le terrain et la participation à la vie locale, ici le repas partagé à la façon touarègue dans la fraternité de Tazrouk, l'aide d'un intermédiaire qui facilite l'échange avec la population locale, le frère Abdallah, l'écoute de cette population, les soucis liés à l'évolution des conditions de vie des Touaregs, d'ailleurs toujours actuels, et l'intervention des connaissances préalables de l'observateur, qui fait ici appel à sa culture des mythes et de la société touarègue⁵³⁴.

La liberté des femmes touarègues, appartenant à une société matrilineaire comme le signale plus bas le narrateur⁵³⁵, trait bien connu de ce peuple⁵³⁶, est ici présentée d'abord comme découlant de l'observation directe des deux jeunes femmes dont sont étonnantes leur « liberté d'allure, leur coquetterie », avant de faire dériver le récit vers l'exposé historique, par le résumé du mythe, et sociologique, avec la description de la place de la femme dans la société touarègue.

Non seulement elle a des rapports d'égal à égal avec l'homme, mais gardienne des traditions et de la culture c'est elle qui transmet aux enfants l'écriture *tifinar* qui présente des ressemblances assez frappantes avec l'ancien alphabet sémitique. C'est encore elle qui les initie à la musique et à la poésie. Dans les *abâls*, réunions galantes qui rappellent les cours d'amour du Moyen Âge, ce sont les femmes qui jouent de l'*imzad*, sorte de violon à corde unique, dont elles accompagnent leurs chants.⁵³⁷

L'écriture est bien documentaire, ethnologique à proprement parler : décrivant des faits sociaux relevant de la spécificité d'un peuple. En outre, la présence du vocabulaire tamacheq ne relève pas seulement de la "couleur locale", ni du décentrement par rapport aux cadres culturels du lecteur, ayant valeur d'invitation à la curiosité intellectuelle, comme c'est le cas par exemple dans *Sol absolu* : suivis de leur définition française, ils ont valeur d'information objective.

Les conditions d'observation du narrateur, la valeur informative du texte, la relative neutralité du narrateur à ce moment du texte⁵³⁸, la

regardaient comme une divinité et la redoutaient. » (Charles de Foucauld, *Dictionnaire Touareg-français : dialecte de l'Abaggar – tome II*. Imprimerie nationale de France, 1952, 971 pages, p. 536. Sur la légende et son contexte, voir plus généralement l'entrée « āhaggar », p. 533-538).

⁵³⁴ Sur l'observation participante et sa méthodologie, nous renvoyons à : Jean Copans, *L'enquête ethnologique de terrain*. Armand Colin, 2011, 128 pages. Le chapitre consacré à l'observation participante se situe aux pages 32 à 45.

⁵³⁵ « Lors de son adhésion à l'islam, cette société à filiation matrilineaire a préservé la liberté et la dignité de la femme. » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 9).

⁵³⁶ On en trouve une présentation synthétique dans l'introduction de Dominique Casajus au volume des *Chants touaregs* traduits par Charles de Foucauld : *Chants touaregs* (Charles de Foucauld, trad., Dominique Casajus, éd. scient). Albin Michel, 1997, 345 pages. Sur la relation entre femmes et hommes dans la société touarègue, voir les pages 25-26, sur les *abâls*, voir page 47.

⁵³⁷ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 9-10.

⁵³⁸ Qui n'est que discrètement outrepassée lorsqu'il fait remarquer que lors de « l'adhésion à l'islam » la société touarègue a « préservé la liberté et la dignité de la femme » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 9, nous

combinaison de l'observation directe et des connaissances acquises, font ainsi de ce passage un texte ethnologique. Pour autant, l'ethnologie n'est qu'un des aspects du récit de voyage dans l'œuvre de Lorand Gaspar, foncièrement pluridisciplinaire dans ce qu'il a de scientifique. Dès lors, il faut bien se garder de voir dans le narrateur un ethnologue, ce que le récit pris dans son ensemble interdit de toute manière, par la diversité du propos et la poéticité du texte, notamment dans ses développements métaphysiques motivés par la sensibilité esthétique au paysage.

Cette remarque a son importance en ce qu'elle est en rapport avec l'éthique du récit de voyage. En effet, la pratique de l' "observation participante" en ethnologie, liée notamment à la collecte de "récits de vie" auprès de la population locale⁵³⁹, est constamment remise en question par les théoriciens de l'ethnologie et de l'anthropologie. Même si elle est un des grands modes de la littérature ethnologique⁵⁴⁰, la présence de l'ethnologue comme narrateur est perçue de façon problématique dans la mesure où elle implique l'interférence de considérations personnelles, déterminées par l'individu et la culture qui les produisent. Le récit d'observation ethnologique est donc objet d'étude à plusieurs niveaux : dans les informations qu'il transmet, mais aussi dans les interactions entre l'ethnologue et les personnes qu'il rencontre. En somme, la densité des déterminismes à prendre en compte fait du récit d'observation ethnologique, au-moins depuis Lévi-Strauss, un objet suspect⁵⁴¹.

Ainsi, pour que le récit de voyage comme le pratique Lorand Gaspar soit pleinement ethnologique, il faudrait, par exemple, que le narrateur expose constamment les difficultés que son identité cause dans le rapport interculturel, en insistant par exemple sur ses origines d'Europe centrale, son rapport particulier à la langue française, etc. Mais si cette distance critique, qui est une précaution déontologique, n'est pas explicitement présente, c'est bien parce que le récit de voyage, tout en prenant en charge une valeur didactique

soulignons) ; en effet, noter la limitation de la liberté de la femme est une observation, en déduire un amoindrissement de sa dignité est un jugement, quelle que soit sa valeur.

⁵³⁹ On peut voir dans les deux phrases du passage que nous avons cité, qui exposent les problèmes économiques des Touaregs, un résumé de récits de vie au sens ethnologique. Sur le récit de vie, nous renvoyons au chapitre « Méthodes II » de l'ouvrage *Les Notions clés de l'ethnologie* : Marie-Odile Géraud, Olivier Leservoisier, Richard Pottier, *Les Notions clés de l'ethnologie*. Armand Colin, collection « Coursus », 2014, 367 pages. P. 39-45.

⁵⁴⁰ Les exemples sont nombreux. L'un des théoriciens de l'observation participante et précurseur du récit ethnologique est Bronislaw Malinowski, dans les années 1920. Après une sévère remise en cause par le structuralisme de Lévi-Strauss, dont on sait avec quelle ironie il commence le récit de ses voyages ethnographiques, le genre revient à l'honneur dans les années 1970, avec, par exemple, les célèbres ouvrages de Carlos Castaneda, qui adopte une narration résolument subjective. Dans une autre tonalité, on peut citer un exemple français, celui de « Premiers pas en Amazonie », de Jacques Meunier, publié en 1982 en forme de postface aux *Indiens de l'Amérique du Sud* d'Alfred Métraux, d'abord publié sous le titre *Les Peaux Rouges d'Amérique du Sud* en 1946. C'est un texte très critique, voire ironique : « Je garde à l'esprit un proverbe que m'a appris un ethnologue : "l'étranger ne voit que ce qu'il sait". ». Voir : *Les Notions clés de l'ethnologie*, *op. cit.*, p. 24-26. Pour la citation de Jacques Meunier : Alfred Métraux, *Les Indiens de l'Amérique du Sud*. Paris, éditions Métailié, 1982, 138 pages, p. 133.

⁵⁴¹ Ces questions complexes donnent lieu à une abondante littérature critique. Nous renvoyons aux *Notions clés de l'ethnologie*, *op. cit.*, p. 39-40, qui exposent les reproches faits par Lévi-Strauss au récit de vie, et, par extension, aux ethnologues qui s'en font le relais narratif.

qui implique une responsabilité du narrateur dans les informations fournies, n'a pas la prétention d'être un texte uniquement scientifique. Ce qui revient à dire que le récit de voyage, contrairement à un texte découlant d'une seule discipline scientifique, comme l'ethnologie, accepte ses limites qui sont celles du texte littéraire, et refuse la prétention à établir sur une question la vérité, ce qui est la déontologie fondamentale de la poétique de Lorand Gaspar, bien différente d'une déontologie liée à une discipline, d'ordre méthodologique. La déontologie, ou plus largement, l'éthique littéraire, est fondamentalement une éthique de la représentation et de l'intention, non de la pratique textuelle, comme on l'a vu avec *Sol absolu*. Dès lors, le récit de voyage, quand bien même il adopte momentanément les codes d'une discipline particulière, n'a pas vocation à proposer une interprétation ou une conclusion globale.

Cet aspect est remarquablement représenté, dans le passage d'« Ahaggar » qui concerne l'histoire et la sociologie des Touaregs, par sa fin : la citation d'un poème.

*Je suis dans l'étonnement profond des actes du Très-Haut qui donne à
un violon inanimé sa faveur, au point que dès qu'il joue les hommes
s'abstiennent de parler et toutes les mains se portent aux voiles de visage pour les
rabattre sur les yeux.*⁵⁴²

Avant tout littéraire, le récit de voyage revient toujours à sa préoccupation première : décrire, transmettre, et partager au lecteur une expérience de l'altérité qui est une expérience de vie, et, par là, de beauté. Ainsi, ce poème, qu'une note indique comme d'un anonyme touareg⁵⁴³, tout en pouvant encore être considéré un item ethnologique, représente aussi une ellipse, puisqu'à sa suite on trouve une ligne de blanc, puis la reprise du récit après le départ de Tazrouk, et surtout une cessation de l'analyse. Donnant un aperçu d'un aspect de la poétique touarègue, qui dévoile ici autant d'émerveillement que de mélancolie, exprimés avec une grande pudeur, ce poème revient à la transmission d'une émotion, dans un rapport interculturel beaucoup moins problématique que les innombrables questions de méthode et d'éthique qui semblent constamment vouloir transformer l'ethnologie en discours sur l'ethnologie. Laisser la parole à un poème touareg, à la fin de ce passage, est un déplacement fondamental : il remet au centre l'altérité du peuple dont il a été question de façon analytique. Ainsi, il rappelle le principe élémentaire mais essentiel du rapport à l'autre, qui est le caractère inaliénable de cette altérité, qui doit être respectée avec ses codes propres, ici, poétiques, quand l'analyse peut vouloir surimposer des modes codifiés de compréhension à une culture, ou un lieu, qui leurs sont étrangers.

⁵⁴² *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 10.

⁵⁴³ La note donne : « D'un poète touareg inconnu. » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 21). Nous n'avons par ailleurs pas pu identifier ce poème, faute d'avoir eu accès à l'édition complète des *Poésies touarègues* traduites par le père de Foucauld et publiées chez Leroux en 1925-30, ni aux rares volumes d'autres auteurs traitant de poésie touarègue avant la date approximative du voyage de Lorand Gaspar au Hoggar. Il est absent, tout comme le deuxième poème cité dans « Ahaggar », de la réédition partielle en 1997 sous le titre *Chants touaregs*, préfacée par Dominique Casajus, mentionnée plus haut.

Dans le récit de voyage, qui peut avoir tendance, comme c'est le cas notamment dans les récits de Lorand Gaspar consacrés au Yémen, à donner une part prépondérante à l'historiographie ou l'analyse culturelle, selon des méthodes occidentales modernes, laisser littéralement la parole à l'autre est une façon de se « rabattre sur les yeux » les « voiles de visage », afin de voir, ne serait-ce qu'un instant, avec les yeux de l'autre. Mais c'est aussi, sans naïveté aucune dans le rapport interculturel, laisser s'exprimer ce qui dans l'autre est incompréhensible. Ainsi, le poème cité ne dit pas quelle émotion fait que les « hommes s'abstiennent de parler », et nul essai d'interprétation n'essaie de spéculer sur leur intériorité ; de même, il n'est pas dit, plus tôt dans le récit, quel est l'itinéraire, peut-être la vérité, que suivent et contemplant les hommes autour du feu, lorsqu'ils font silence pour « l'autre voyage »⁵⁴⁴.

d. Le concert des savoirs.

Le récit de voyage n'a donc pas vocation à constituer une somme, comme le fait par exemple, pour la région concernée, l'ouvrage de Henri Lhote, *Les Touaregs du Hoggar*⁵⁴⁵. Il en prend néanmoins en charge certains aspects, à la différence, outre l'absence de projet exhaustif, que les éléments observés ne sont pas systématiquement présentés de manière thématique, mais aussi selon la chronologie du voyage. C'est ainsi le rythme du voyage, avec ses étapes, qui détermine l'apparition d'une donnée, au moins dans les textes les plus narratifs⁵⁴⁶, même si cette donnée peut ensuite donner lieu, comme on l'a vu dans le cas de l'ethnologie, à un développement qui peut correspondre à la rubrique d'une somme.

Ainsi, dans « Ahaggar », outre la réflexion sur les relations que suggère le paysage, l'observation des habitants, les considérations sociales, mythologiques, historiques et poétiques, un autre domaine est sollicité, celui de l'histoire des arts. En effet, si cette dimension est moindre que dans « Promenade chez les Bovidiens », dans laquelle de nombreuses fresques sont commentées, la peinture pré- et protohistorique ne saurait être absente d'un récit de voyage au Hoggar, dont elle constitue sans aucun doute l'intérêt culturel majeur, outre la rencontre avec le peuple touareg. Néanmoins,

⁵⁴⁴ *Arabie heureuse*, op. cit., p. 7.

⁵⁴⁵ Cet ouvrage, paru en 1944, republié en 1955, puis en 1984, cette fois augmenté mais en deux volumes (l'un conservant le titre *Les Touaregs du Hoggar*, l'autre intitulé *Le Hoggar, espace et temps* ; ce sont les ouvrages que nous utilisons), présente ainsi de nombreuses sections : ethnologie, histoire, archéologie, géologie, climatologie, botanique, zoologie, compilation des textes anciens sur la région, etc.

⁵⁴⁶ C'est un des aspects par lesquels journal de voyage et récit de voyage se différencient. Même retravaillé en récit, le journal garde une structure chronologique serrée. Cette différence est remarquable dans *Arabie heureuse*. Nous avons ainsi déjà eu l'occasion de signaler que les deux récits consacrés au Yémen semblent participer davantage d'essais d'histoire des cultures que de récits de voyage, même si la narration n'en est pas absente. La différence avec les trois premiers récits du recueil, « Ahaggar », « Poussière d'Asie centrale » et « Promenade chez les Bovidiens », réside principalement dans les proportions entre récit et description ou exposé, et dans la densité des indicateurs temporels. Or, les trois premiers récits d'*Arabie heureuse* ont été publiés ensemble en 1985, sous le titre de *Journaux de voyage*, ce qui renforce le constat selon lequel l'homogénéité de leur structure et de leur ton appartient à un même type, sous-genre ou mode particulier du récit. Enfin, « Quitter Sidi-bou-Saïd » est un texte absolument singulier, essai d'esthétique anthropologique, souvenirs d'une résidence au moment où celle-ci s'achève, méditation sur le sens de l'exil.

contrairement à « Promenade chez les Bovidiens » dans lequel la découverte des peintures rupestres donne lieu à des projections actualisantes, à des descriptions empathiques et à un franc éloge de l'art des peuples anciens du Tassili⁵⁴⁷, la place des peintures anciennes dans « Ahaggar » reste relativement humble, et plus proche d'un exposé d'histoire de l'art que d'une exploration poétique des référents désormais disparus qu'elles reflètent.

Néanmoins, la découverte des peintures anciennes permet de construire une représentation par contrastes, qui imprime au récit une part de sa fluidité et de sa diversité. Ainsi, la description des deux premières grottes explorées dans les hauteurs de l'oued Mertoûtek, qui, bien que brève, rend compte du foisonnement des peintures notamment dans les représentations d'animaux⁵⁴⁸, est-elle encadrée par deux remarques sur la nudité et la solitude de l'environnement actuel⁵⁴⁹. Ce contraste entre les peintures et le désert qui les entoure aujourd'hui, permet d'enclencher un exposé dans lequel l'évolution des sociétés pré- et protohistoriques sont mises en relation avec des éléments de chronologie climatologique, faisant ainsi dialoguer histoire et sciences naturelles, dans la perspective de la représentation du lieu dans sa profondeur, temporelle, humaine et naturelle, parfois de façon imagée.

Ainsi, l'exposé commence avec une énumération des espèces végétales qui couvraient l'Ahaggar il y a « neuf mille ans » : « forêts de chênes et de cèdres, avec des aulnes, des tilleuls et des érables. »⁵⁵⁰ Mais si les informations données correspondent à un état des connaissances du passé naturel du Hoggar, la présentation en est aussi narrative, et quelque peu dramatisée.

Il y a neuf mille ans. Mais déjà les pluies s'amenuisaient et quelque part l'Ange du feu était en marche. Au VI^e millénaire avant

⁵⁴⁷ On peut considérer comme une hypothèse d'actualisation, par exemple, ce passage : « Ces hommes et ces femmes néolithiques, dont les conditions de vie étaient si différentes des nôtres, devaient pourtant comme nous se nourrir, se protéger, souffrir, se réjouir et mourir, donner un sens à leur existence. [...] Ils n'avaient, certes, ni bibliothèques, ni télévisions, ni musées, ni armes nucléaires, mais ils savaient, apparemment, tirer du bonheur, de l'espoir et une certaine connaissance, de ces représentations nées de leur rencontre avec le monde, avec eux-mêmes. » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 50). La description « empathique », très enthousiaste, peut par exemple se retrouver dans cet extrait : « Non moins admirable, sur une autre grande paroi peinte, ce troupeau de bœufs poussés par deux pasteurs. L'observation du mouvement des bêtes, des détails particulièrement significatifs de leur anatomie, l'assurance du trait, témoignent d'une connaissance véritable de la nature de ces bovidés. » (*Ibid.*, p. 51). Enfin, l'éloge de l'art ancien – et du talent de ses auteurs – est omniprésent : « Que de joie dans ces images produites par des corps, par des natures semblables aux nôtres, et qui, en rencontrant nos corps, se mettaient aussitôt à bouger, à pulser, à rayonner ! », ou « [...] le rythme de la composition est d'un art consommé », ou, enfin « mais, surchargé ou vide, c'était la même vie, le même mouvement qui y [dans la peinture] respirait » (*Ibid.*, p. 49-50, 51 et 68).

⁵⁴⁸ La première appartient à l'époque bovidienne (approximativement entre 4000 et 2000 ans avant notre ère), elle représente « quatre bœufs splendidement dessinés », la deuxième semble appartenir principalement à l'étage caballin (qui commence vers 1500 avant notre ère et s'achève au début de celle-ci avec la complète désertification du Sahara), puisqu'elle représente notamment « des guerriers, des conducteurs de chars, des personnages féminins [...]. Ailleurs des chevaux, des cavaliers, des guerriers armés jusqu'aux dents, des bêtes sauvages. » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 12 et 13). Pour les étages des peintures du Hoggar, nous renvoyons toujours à Lhote : *Le Hoggar, espace et temps, op. cit.*, p. 86-96 pour l'étage bovidien, p. 96-99 pour l'étage caballin.

⁵⁴⁹ « Pas un oiseau. Végétation nulle. De loin en loin un lézard furtif. », avant la description, puis, après celle-ci et une ligne de blanc : « Autour de moi, à perte de vue et plus loin encore, le dénuement exemplaire du désert de pierres. » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 12 et 13).

⁵⁵⁰ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 13.

notre ère, les pins d'Alep, les oliviers, les genévriers, les cyprès et les micocouliers prennent la relève des grandes forêts de chênes et de cèdres. Dans les plaines c'est déjà la steppe, interminable.⁵⁵¹

Le principal élément de dramatisation⁵⁵², l'image de l' « Ange du feu » pour évoquer la désertification, est très probablement puisé dans le répertoire biblique : après la chute d'Adam et Ève, Yahvé place en effet à l'entrée de l'Éden « les chérubins et la flamme du glaive fulgurant » pour en garder l'accès⁵⁵³. Il donne une dimension mythique à la désertification, tout en renvoyant par des éléments d'archéologie botanique à la réflexion constante, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, sur les origines, qui mêlent ici évolution et puissance du mythe, tout en réaffirmant l'interdit du retour.

Cette image renvoie surtout à l'Apocalypse, dans laquelle on trouve précisément un ange « qui a pouvoir sur le feu »⁵⁵⁴. Le fait que l' « Ange du feu » est « en marche », et non seulement posté sur le chemin de l'Arbre de Vie, invite en effet à y voir plutôt une réminiscence de l'Apocalypse, dans laquelle les sept fléaux, dont le feu, poussent les pêcheurs à se rassembler à Armageddon⁵⁵⁵. Dans ce cas, plus qu'une ébauche de réflexion sur l'origine, l'image met tout le phénomène plurimillénaire de l'évolution du Sahara, des espèces végétales, animales, et des hommes qui l'habitent, dans la perspective tendue d'une lutte inégale contre la finitude. Quoi qu'il en soit, dans la perspective d'une étude des réseaux de connaissances mobilisées par le récit, l'immixtion de l'imaginaire biblique dans une présentation où se croisent histoire, climatologie, botanique et archéologie, démontre une nouvelle fois la souplesse de la pratique pluridisciplinaire mise en œuvre dans le récit.

Enfin, en présentant un phénomène naturel – quelle que soit la part que pourrait y avoir prise un surpâturage exercé par les Bovidiens – comme une force d'autant plus inéluctable qu'elle est figurée en puisant dans l'imaginaire religieux, ce début d'exposé historique incite le lecteur à être sensible à la vitalité humaine, à l'inventivité des sociétés ensuite présentées, comme manifestations de vie quasi-miraculeuses face à la menace de la finitude.

L'exposé insiste en effet sur la pression exercée par la désertification du milieu sur les sociétés humaines, et présente les phases successives du processus : la « civilisation néolithique de tradition soudanaise » entre en

⁵⁵¹ *Loc.cit.*

⁵⁵² Le second, bien plus discret, étant la mention de la steppe « interminable », qui semble ainsi enfermer la végétation et les hommes du néolithique (dont il est question au paragraphe suivant). Cette image d'un espace immense empêchant les hommes d'échapper à la désertification de leur lieu de vie, renforce la tension eschatologique amenée par l'image de l'« Ange de feu ».

⁵⁵³ Livre de la Genèse, chapitre III, verset 24. Dans : *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 20.

⁵⁵⁴ Apocalypse, XIV, 18, dans la traduction de Jean Grosjean (*La Bible, Nouveau Testament, op. cit.*, p. 891). La Bible de Jérusalem donne « préposé au feu » (p. 1831). Il s'agit peut-être du même ange qu'en Ap. XVI, 8, l'un des sept anges chargés des plaies qui préparent la chute de Babylone : « Le quatrième a versé son bol sur le soleil, et on lui a donné de brûler de feu les hommes. » (*La Bible, Nouveau Testament, op. cit.*, p. 894).

⁵⁵⁵ Plus exactement, ont pour conséquence le surgissement de « trois esprits impurs » sortant des bouches du « dragon », de la « bête » et du « faux prophète », qui rassemblent tous les « rois » à Armageddon (Ap. XVI, 13, 14, 16), et, semble-t-il, les hommes à leur suite (Ap. XVI, 21). Voir par exemple : *La Bible, Nouveau Testament, op. cit.*, p. 894 et 895.

décadence alors « qu'apparaissent en Ahaggar les premiers Bovidiens », mais « pendant que se déroule le lent passage d'une civilisation à une autre, la sécheresse augmente »⁵⁵⁶. La description de ces phénomènes s'accompagne de considérations sur la technique et la qualité de l'art de ces peuples⁵⁵⁷. Significativement, ce deuxième temps fort de la dimension scientifique de « Ahaggar », après avoir évoqué la période caballine, celle des Garamantes et l'arrivée des Touaregs dans la région, s'achève de nouveau de façon elliptique.

[...] Ces Touaregs dont l'arrivée est si proche de nos temps, nous en connaissons moins bien le passé que celui des pasteurs néolithiques. Ils ne peignent pas, mais ils connaissent l'écriture et leurs femmes sont poètes et musiciennes.

*Celui que j'attendais est loin d'ici
Aussi loin que le ciel de la terre, que l'étoile de la guelta.
L'amour qui me consume m'a rendue mince comme l'arc de l'imzad.
Quand viendra-t-il traversant la dune, aussi lesté qu'une antilope,
Plus rapide qu'un oiseau, plus harmonieux d'une file de chameaux
Capturés dans la vallée de l'Ahaggar.*⁵⁵⁸

La répétition du procédé est remarquable : une nouvelle fois, l'exposé scientifique s'achève sur l'évocation des femmes touarègues et de leurs talents d'artistes et de poètes, entraînant la citation⁵⁵⁹. Ce poème de mélancolie amoureuse, de solitude et de manque, permet en outre de rendre sensible, par analogie, l'appauvrissement progressif des peuples du Hoggar, de plus en plus déshérités par leur milieu, et de montrer l'importance des images animales, en partie peut-être un effet de la désertification. Il a encore la fonction de transition du texte scientifique à la narration, faisant tout à la fois de l'exposé un acte poétique efficace puisqu'il l'actualise dans la parole poétique, et une parole relative dans la mesure où lorsque s'exprime l'altérité dont il était question, il cesse.

Les comparaisons à référent animal évoquent aussi l'aboutissement du phénomène climatique, qui de l'abondance préhistorique mène à des espèces peu nombreuses, d'autant plus précieuses. Elles entrent en écho avec les observations naturalistes qui parsèment le récit, comme l'observation d'un

⁵⁵⁶ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 13 et 14.

⁵⁵⁷ Les Bovidiens dont « on sait quelles traces magnifiques [ils] ont laissé sur les hauts plateaux du Tassili-n-Ajjer », voient leurs descendants « appauvris, menacés » avoir « perdu les secrets d'un art sublime ». (*Ibidem*, p. 14 et 15).

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁵⁵⁹ Comme nous l'avons signalé, nous n'avons pas non-plus pu identifier ce second poème, dont aucune note ne précise cette fois l'origine, même s'il est probable qu'il s'agit encore d'un poème touareg anonyme. Par ailleurs, ce poème est aussi l'exergue de l'opus 15, *La Croix du Sud*, « poème symphonique pour orgue », du compositeur Jean-Louis Florentz, qui signe les deux transcriptions musicales à la fin du récit. Cette composition datant de 1999-2000, on peut penser que le compositeur a trouvé son exergue dans « Ahaggar ». Voir la notice disponible sur le site Internet de l'Association Jean-Louis Florentz : www.jeanlouisflorentz.com

« traquet à tête blanche »⁵⁶⁰, d'un « couple de gazelles qui broutent dans les drinns »⁵⁶¹, et d'autres mentions rapides, « des cigognes, des chèvres »⁵⁶².

Cet émerveillement devant les espèces locales trouve son plus haut degré dans un passage dédié à un arbuste, longuement décrit, avec certains détails propres à exciter l'admiration du narrateur : sa floraison, qualifiée de « merveille », avec les fleurs « pas bien grandes » mais « raffinées », le liquide « laiteux, irritant » qui sourd de sa tige, dont le guide Mohammed « prétend qu'une goutte suffit pour rendre aveugle »⁵⁶³. En outre :

[...] Cette Calotropis s'appelle *Korounka* en arabe et *tourba* en tamachek. Les deux noms veulent rendre quelque chose de ce froissement nocturne où se mêle facilement le bavardage des djinns.⁵⁶⁴

Les différentes facettes de l'érudition botanique de l'auteur sont clairement lisibles dans ce passage : de l'onomastique botanique dans les différentes langues régionales, à la suggestion poétique qu'elle provoque. Le récit prend ainsi en charge, dans un même mouvement, une valeur informative, une description poétisée, enthousiaste, et l'imaginaire culturel des Touaregs et des Arabes.⁵⁶⁵

La relation ainsi entretenue par le récit de voyage avec des disciplines nombreuses est toujours polyphonique : la science trouve son écho dans le

⁵⁶⁰ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 8. Le traquet à tête blanche, *Oenanthe leucopyga*, est qualifié par Etchécopar et Hüe d'« oiseau type du désert ». Ils signalent sa présence au Sahara. Voir : *Les Oiseaux du Proche et du Moyen Orient, op. cit.*, p. 605-606.

⁵⁶¹ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 11. Lhote indique que les gazelles du Hoggar sont des sous-espèces de la gazelle dorcas (*Gazella dorcas neglecta* et *Gazella dorcas leptoceros*, plus rare, il signale aussi la très rare *Gazella dama*, la gazelle blanche). Voir : *Le Hoggar, espace et temps, op. cit.*, p. 60. La « drinn » est une plante herbacée ressemblant un peu à du blé sauvage dont les épis seraient très aérés et les graines allongées à la manière de celles de la folle-avoine, encore que plus étroites. « Drinn » est le nom arabe de cette plante, qui, semble-t-il, n'en a pas en français. Son nom latin est *Arthratherum pungens*, ou, dans une nomenclature plus récente, *Stipagrostis pungens*. Voir : Fernand Foureau, *Essai de catalogue des noms arabes et berbères de quelques plantes, arbustes et arbres algériens et sahariens ou introduits et cultivés en Algérie*. A. Challamel éditeur, 1896, 50 pages. La rubrique « drinn » se trouve page 15. Pour la nomenclature moderne, voir le site Internet des Jardins Botaniques Royaux de Kew : www.kew.org

⁵⁶² *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 11. Plusieurs espèces de cigognes peuvent passer par le Sahara pendant la migration, mais il est à penser que s'il s'était agi d'une espèce rare, comme la cigogne noire ou la cigogne épiscopale, cela aurait été précisé. Il s'agit donc probablement de la cigogne blanche, *Ciconia ciconia*, commune dans l'Est de la France mais aussi, comme nous avons pu le constater, en Transylvanie. Nous avouons notre ignorance quant à l'élevage caprin dans le Hoggar.

⁵⁶³ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 18.

⁵⁶⁴ *Loc. cit.*

⁵⁶⁵ Ce paragraphe consacré à la « Calotropis » appelée « *Korounka* en arabe et *tourba* en tamachek » a néanmoins une dimension problématique. En effet, si l'on en croit Fernand Foureau (*Essai de catalogue [...]*, *op. cit.*, p. 25 et 46), à l'entrée « Karanka, Korounka », la « Calotropis » en question est *Calotropis procera*, par ailleurs la seule à être présente dans la région (les deux autres espèces du genre étant est-asiatiques). Or, cette espèce, connue en français sous le nom de « Pommier de Sodome », est présente dans les oueds des déserts proche-orientaux et sur les bords de la mer Morte, où nous l'avons fréquemment observée sans avoir à la chercher. Il semble donc hautement improbable que l'auteur n'en ait pas eu connaissance. Sans invalider les informations données, l'absence du nom français et l'aspect de nouveauté donné à la description nous invitent à interpréter celles-ci comme participant du mouvement de renouvellement de la relation au désert effectué dans « Ahaggar », sensible déjà dans l'introduction du récit. Comme s'il fallait que le Sahara n'entre pas en concurrence avec les déserts frappés par l'interdit de l'exil.

poème, la narration mène à l'exposé, qui s'ouvre au texte poétique par l'usage des citations. Le récit de voyage, tel qu'il est pratiqué dans « Ahaggar » est véritablement un concert des savoirs, mis au service de l'éloge d'un sol, et qui évoque, une fois encore, *Sol absolu* ou les *Carnets de Jérusalem*, en déplaçant la problématique du lieu absolu. En effet, contrairement aux déserts du Proche-Orient ou à Jérusalem, le Hoggar n'a pas la prétention d'être un lieu prophétique, emblématique de toutes les cultures touchées par les monothéismes abrahamiques. En ce sens, il invite à penser que tous les sols, à partir du moment où on en fait une pleine expérience, sont absolus, et qu'en ce sens, ils méritent de mobiliser tout l'homme, et tout en l'homme.

e. Le lieu et le dieu (conclusion).

En guise de conclusion à cette lecture d' « Ahaggar », il semble important de revenir sur la notion d'un « sol absolu », réactivée par la découverte du Sahara. En effet, si tout au long du récit des informations appartenant à des disciplines diverses, comme l'ethnologie, l'histoire, les sciences naturelles, sont présentes, tantôt éparses, tantôt groupées dans des exposés structurés, le véritable « fil conducteur » du texte est l'éloge de la beauté du lieu, qui lui confère une forte valeur métaphysique.

La fin d' « Ahaggar » est à ce titre remarquable. La réflexion sur la puissance vitale d'un monde minéral, qui se construit progressivement dans l'ensemble du récit, trouve son aboutissement dans l'affirmation d'une relation ambiguë au désert, pleinement assumée. Ainsi, juste après le paragraphe consacré à la « Calotropis », le désert est représenté comme un lieu pétrifié, où la vie semble suspendue à une improbable fluidification du massif minéral.

Le Pays Cristallin se contracte aux confins de l'Atakor.

Impression que, d'un monde d'une densité déjà extrême, on pénètre dans un autre d'une compacité si forte que la poussée rendue à sa limite d'éclatement est sans cesse mise à nu. Le cœur est là sans cage, énorme sous la peau, son tracé un instant pétrifié. [...] ⁵⁶⁶

L'Atakor, massif dressé au centre du Hoggar, semble représenter la quintessence d'une terre déjà réduite à sa plus élémentaire nature, et appelée, d'une façon révérencieuse qui n'est pas sans évoquer quelque monde légendaire, « Pays Cristallin ». Mais si le plaisir d'un nom exotique aux accents mystérieux et presque inquiétants, allié à une dénomination de pays imaginaire, semblent placer l'intensité du lieu dans la perspective du rêve, le lieu reste rude. Densification d'un monde « d'une densité déjà extrême », c'est, à la fois, la culmination et la négation de la vie : si l'essence du monde est visible, pareille à un « cœur » mis à jour, débarrassé de sa gangue d'os, « sans cage », elle est impossible, suspendue dans la vision. Sans doute cette proximité trop grande avec une possible « essence » du monde, doit-elle être neutralisée pour que la

⁵⁶⁶ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 18.

représentation ne dérive pas, comme c'est parfois le cas au désert, vers une exaltation transcendantaliste.

Cette « pétrification » qui semble placer une barrière infranchissable entre le sujet et le lieu, cette puissance absolue surprise dans ce qui à l'échelle humaine paraît une immobilité éternelle, suggère la vie cachée du monde à laquelle la petitesse de l'homme semble lui interdire de participer. C'est le premier aspect du désert, de tout désert comme « sol absolu ». Mais cette représentation ne saurait tenir bien longtemps.

Pourtant, sur le vaste plateau de l'Assekrem au soir, le souffle, venu de nulle part, qui emportait la buée du nôtre dans le plus-que-parfait du vide, n'était pas étranger. Dans la dispersion et la perte implacable, l'œil savait se fabriquer assez de nuit séreuse pour faire trembler la lumière, la convaincre de la chair. [...] ⁵⁶⁷

Plus loin dans le pays de la « dispersion » et de la « perte implacable », au cœur de l'Atakor, se trouve le plateau de l'Assekrem. La tentation transcendantale semble évacuée, à nouveau, le « souffle » est sans origine, et il englobe l'homme tout en le dissolvant dans la vie plus grande qu'il représente, dans le « plus-que-parfait du vide », toutes formules qui réactivent le réseau sémantique du Tao. Mais, bien qu'apparemment indifférent à l'homme, il n'est pas « étranger ». Cette proximité improbable entre le « souffle » et l'homme, invite à la relation, et si le « vent de nulle part », qui rappelle la *Rouab* sans origine du Dieu de la Genèse, n'en a pas l'initiative, le milieu, finalement, étant hostile, c'est à l'homme de prendre en charge la relation. Il faut le faire dans ce qui lui est son « corps-esprit », sa chair, par les sécrétions de son œil qui savent rendre fréquentable l'absolu, « faire trembler la lumière », et ainsi se faire admettre dans la plénitude minérale d'un absolu indifférent, qu'il faut « convaincre de la chair » pour continuer à être, pour exister.

Cette amorce de la fin du récit est surprenante : le sujet doit convaincre le lieu de son existence, par une projection poétique de son questionnement existentiel, afin de se faire admettre par lui, et ainsi exister par lui, mais aussi dissoudre sa parole dans la présence souveraine de ce lieu. L'enjeu ontologique d'« Ahaggar » apparaît ainsi exorbitant.

Il s'agit bien d'une reconquête de la légitimité ontologique de la présence du sujet au désert, construite lentement dans le récit par la constante méditation des relations entre la vie, la chair et la pierre, mais aussi par la relation multiforme qui se manifeste dans l'affleurement permanent, plus ou moins important quantitativement comme nous l'avons vu, de connaissances très diverses. L'équilibre entre l'immensité indifférente d'un désert qui figure l'absolu et la présence charnelle du sujet, qui se manifeste dans les deux visages du cœur du Hoggar, l'Atakor et l'Assekrem, est un équilibre d'abord poétique : tout est dans la parole, dans le faire efficace du verbe, quand, à la fin, l'individu ne saurait survivre, sans guide, sans eau, sans repères, dans un milieu qui n'est pas le sien. Il est en voyage, la communion n'a pas vocation à être permanente, en tout cas d'un point de vue physique et pratique.

⁵⁶⁷ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 19.

De cela procède, sans doute, l'émerveillement précaire, et d'autant plus intense, qui marque la fin du récit, lors de la montée vers « l'ermitage », celui du père de Foucauld, illuminée par les lumières de l'aube « que balaient les courants d'air de la Genèse », et par le chant « d'un grand bonheur retenu à ses bords », celui d'une « alouette du désert »⁵⁶⁸. Les mouvements les plus vastes de l'univers et le chant fragile d'un oiseau sont réunis dans la culmination du récit, qui, récit de voyage, récit didactique, scientifique, esthétique, se mue ainsi, au seuil de sa conclusion, en récit initiatique.

Mais parvenu à son sommet d'intensité existentielle, la parole cesse de vouloir dire, démontrer, désigner, et cède la place à d'autres paroles, articulant la narration en contrepoint de ces éléments d'altérité. Le visage de l'absolu qui s'exprime sur l'Assekrem n'est ainsi pas nommé, mais il s'ancre à nouveau dans un référent lié au Dieu personnel de la Bible, avec une citation du psaume 63.

« C'est dans une terre déserte, sans chemin et sans eau que je
me suis présenté devant vous pour contempler votre puissance et
votre gloire. »⁵⁶⁹

La citation du psaume est inattendue, alors que la représentation du désert comme absolu semblait avoir conclu à la prééminence d'une force vitale immanente. Mais si le Dieu personnel réapparaît ainsi dans la représentation, il n'en suscite pas pour autant une quelconque adhésion, tout en semblant contrebalancer la longue construction immanentiste du recueil, et peut-être de toute l'œuvre. En effet, après la citation, une remarque semble faire de cette figure de la divinité un miroir ironique du « sol absolu » : « le rire du dieu sauvé des eaux arrache des étincelles aux arêtes de silice »⁵⁷⁰. La formule « dieu sauvé des eaux » est à ce titre particulièrement intéressante : traditionnellement, celui qui est « sauvé des eaux », c'est Moïse, et non « le dieu »⁵⁷¹. La transformation de la formule recentre le dieu dans la sécheresse, comme si le désert était nécessairement le lieu de confrontation ou de fréquentation du dieu, comme l'étaient ceux du Proche-Orient. La permanence de la fonction de défi ontologique et spirituel du désert est ainsi réaffirmée : quel que soit le sens que le désert semble permettre à la parole de construire, il est toujours remis en cause par la puissance de suggestion de ce même désert, cette intuition transcendante dont il semble impossible de se garder.

Cela dit, si cette figure de la divinité apparaît à ce moment du récit, ce n'est pas seulement pour sa valeur de renouvellement du questionnement

⁵⁶⁸ Toutes citations : *Arabie heureuse*, *op. cit.*, p. 19. À noter que la dénomination d'« alouette du désert » est ambiguë, il semble que ce soit une transposition de l'anglais « desert lark » qui renvoie à l'ammomane du désert (ou ammomane isabelline, *Ammomanes deserti*), oiseau en effet présent dans le Sahara. Voir : *Les Oiseaux du Proche et du Moyen Orient*, *op. cit.*, p. 478.

⁵⁶⁹ *Arabie heureuse*, *op. cit.*, p. 19. La source de la citation est singulière. Il s'agit en effet des versets 2 et 3 du psaume 63, mais la version n'appartient à aucune des traductions courantes, Bible de Jérusalem, TOB, Segond, ni même à la traduction du Rabbinat français. Si elle ressemble à la version de Claudel, il s'avère que c'est la citation d'une version originale, incluse uniquement dans la traduction du père Grégoire de Saint-Joseph de *La Nuit obscure* de saint Jean de la Croix, dans le chapitre traitant de la « nuit des sens » nécessaire à la progression du cheminement vers Dieu. Voir : Jean de la Croix, *La Nuit obscure* (Grégoire de Saint-Joseph, trad). Éditions du Seuil, 1984, 219 pages, p. 80.

⁵⁷⁰ *Arabie heureuse*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁷¹ Dans le livre de l'Exode, II, versets 1 à 10. Voir par exemple : *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 80.

existentiel, qui semble alors cyclique. Elle est aussi motivée par l'éthique de la représentation du lieu : il est en effet impossible, dans un récit qui a constamment tendu à représenter le Hoggar dans ses facettes les plus diverses, d'ignorer dans l'Assekrem la présence de l'ermitage de Charles de Foucauld, et sa démarche spirituelle. L'illustre prédécesseur du narrateur, une des figures de l'altérité inaliénable du lieu, doit être pris en compte, même s'il semble ramener l'itinéraire métaphysique qui s'est construit dans le voyage physique à un point de recommencement.

Le péril métaphysique représenté par le retour de la figure du dieu transcendant semble en outre limité. Dans la « bibliothèque-observatoire »⁵⁷² de la petite fraternité qui occupe aujourd'hui l'ancien ermitage du père de Foucauld, la citation affichée sur le mur, annonce du martyr à venir⁵⁷³, semble dérisoire : les « Touaregs ne savent plus qui était ce frère Charles » pourtant assassiné en ce lieu en 1916, quant au frère Jean-Marie, présent à l'ermitage, il est occupé à noter « des chiffres de pression et d'hygrométrie »⁵⁷⁴. La répétition de la citation de Charles de Foucauld, tronquée, semble souligner la dispersion du sens de la démarche de l'ermite, ce qui en renforce aussi le pathétique.

Le récit s'achève en redonnant la primauté au lieu, avec la description du chant d'un « couple de sirli des déserts »⁵⁷⁵.

[...] dans la courbe mélodique aux glissements subtils, hésitants, brisée par le brusque déferlement des trilles, cette voix nue parmi les pierres est la pulsation de la vie indivise.⁵⁷⁶

La rupture du rythme, les « glissements subtils » d'une manifestation nue du vivant, renvoient à une figure infime du même mouvement élémentaire observé dans toute sa grandeur lors de l'arrivée en avion au-dessus du Hoggar. L'unité de l'itinéraire métaphysique, malgré ses cassures, est ainsi préservée grâce à la permanence des éléments constitutifs du lieu, des vastes reliefs géologiques au corps fragile d'un oiseau. Mais le récit de voyage n'est pas un essai, et la fin en est à nouveau elliptique. Deux transcriptions musicales sont ainsi la conclusion du récit, l'une restituant le chant du sirli, la seconde, un « autre visage de la même nudité » : un « enregistrement de la prière du Vendredi »⁵⁷⁷. La présence des partitions, introduisant dans le langage verbal un autre langage, le renvoyant à sa précarité, est ainsi un retour à la fragilité de

⁵⁷² *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 20.

⁵⁷³ « Pense que tu dois mourir martyr, dépouillé de tout, étendu à terre, nu, méconnaissable, couvert de sang et de blessures, violemment et douloureusement tué... » (*Loc. cit.*). Cette citation est une note de Charles de Foucauld datant de son séjour en Terre Sainte, et appartenant à un dossier rassemblé par lui le jour de la Pentecôte 1897. Dans : Charles de Foucauld, *Voyageur dans la nuit, notes de spiritualité 1888-1916*. Paris, Nouvelle cité, 1979, 291 pages, p. 35.

⁵⁷⁴ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 20.

⁵⁷⁵ *Loc. cit.* Le sirli des déserts, *Alaemon alandîpes*.

⁵⁷⁶ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 20.

⁵⁷⁷ *Arabie heureuse, op. cit.*, p. 21.

la condition d'existant, qui est aussi sa beauté et sa liberté, et un proverbe⁵⁷⁸ parachève cette « conclusion ouverte » :

*Tu creuses un puits, tu parviens à l'eau, tu creuses encore, tu trouves du sable.*⁵⁷⁹

La fin du récit est ainsi presque ironique, tout en renvoyant à l'altérité irréductible du lieu, de ses habitants, de tout le réseau référentiel qui l'habite. La vaste mobilisation de savoirs divers n'est ainsi qu'une approche possible d'une réalité si dense qu'elle invite à repenser l'existence dans son ensemble, mais ne se livre elle-même que partiellement.

Le récit de voyage, en tout cas dans la configuration qui est celle d'« Ahaggar », mais aussi de « Promenade chez les Bovidiens » et de « Poussière d'Asie centrale », est donc fondamentalement polyphonique : la parole y est donnée aux habitants du lieu, présents et passés, attachée à la description scientifique, et en cela souvent fortement décentrée de la narration. Elle y est aussi une manière d'explorer les suggestions métaphysiques portées par le lieu, d'une façon structurée intellectuellement, dans l'interprétation du paysage, mais aussi dispersée par la puissance de la présence du référent, du lieu, et ainsi rendue à une précarité heureuse qui est celle de la parole poétique.

⁵⁷⁸ Dont nous n'avons pas pu identifier la source. Il n'est cela dit pas improbable, comme pour les poèmes cités plus haut, qu'il s'agisse de la traduction d'un échange oral de Lorand Gaspar avec un Touareg, lors de son voyage.

⁵⁷⁹ *Loc. cit.*

Une approche dynamique de la pratique pluridisciplinaire (conclusion du chapitre).

La pratique pluridisciplinaire de Lorand Gaspar est un aspect fondamental de la poétique dans son ensemble. Certains grands poèmes et recueils, au premier rang desquels il faut placer *Sol absolu* et *Égée* suivi de *Judée*, les textes en prose à teneur narrative, comme les carnets et les récits, mais aussi les essais, comme *Approche de la parole* et *Apprentissage*, où la formulation d'une théorie du langage et de la poésie s'appuient aussi bien sur la biologie que la musique, permettent de caractériser une part essentielle de la poétique comme mise en dialogue d'informations aux sources diverses.

Dans la poésie comme dans la prose narrative, cette pratique pluridisciplinaire peut être dans un premier temps considérée comme une pratique d'appui, permettant de remotiver la parole, le procès signifiant étant réamorcé à partir des éléments introduits dans le poème, données scientifiques ou citation. Dans un récit comme « Ahaggar », cet aspect de la pratique pluridisciplinaire est particulièrement clair lorsque l'exposé, amené par une observation faite pendant le voyage, est suspendu par l'introduction d'un *alius* textuel, faisant fonction de lien elliptique, de logique inexprimée.

Cette fonction de redynamisation de la parole ne rend néanmoins pas compte de la densité du phénomène. Le recours à des données, des faits, des notions, appartenant à des corps de savoirs divers, correspond aussi à une conception générale de la poétique, comme étant fondamentalement à la fois performance d'une parole propre et perpétuelle remise en question de cette parole dans la fréquentation de figures d'altérité.

Ces deux niveaux de la pratique pluridisciplinaire sont particulièrement sensibles dans les récits, où, si la présence du sujet est plus affirmée de par la teneur autobiographique du référent, la valeur des éléments d'altérité, que ce soit une information scientifique ou un texte issu d'une culture autochtone, ne permet pas toujours à ce sujet de pousser jusqu'au bout la démonstration qu'il semble poursuivre, comme celle, par exemple, de la représentation immanentiste du Hoggar, contrariée par l'histoire spirituelle de ce lieu, et qui aboutit à un compromis, qui est la cessation de la parole dans un geste d'ouverture. Cette tension que la pratique pluridisciplinaire introduit dans la poétique, entre éthique de la représentation d'un lieu qui n'est pas toujours cohérent, et désir d'une représentation cohérente, rejoint paradoxalement les intentions fondatrices de la poétique de Lorand Gaspar : donner à voir, à vivre, une expérience selon tous ses aspects possibles, et ancrer dans la cohérence de l'existence y compris ce qui la contredit, comme élément constitutif de son rythme. En somme, la pratique pluridisciplinaire participe d'une poétique de l'existence, au sens que nous avons tenté de déceler dans l'œuvre poétique : l'existence étant relation, avec les plénitudes et les manques qui en découlent, le récit, étant issu d'une expérience qui est un temps de l'existence, adopte dans sa poétique les ruptures et les ouvertures qu'elle implique nécessairement.

À ce titre, vouloir définir des genres distincts de récit selon que la narration est motivée par une expérience de résidence ou une expérience de

voyage, est peut-être une erreur. Tous les deux, récit de résidence ou récit de voyage, sont d'abord des récits de moments de vie. Mais parce qu'ils sont des récits de moments de vie, ils doivent être des récits de *toute* cette vie, c'est-à-dire non seulement narration d'un épisode, mais représentation d'une configuration de l'existence, selon le plus d'aspects possibles, puisqu'elle s'exprime aussi bien dans une rencontre, un poème, une pierre, une plante ou l'histoire d'un peuple. Ainsi, la représentation obéit à une éthique, qui est celle de rendre compte de la façon la plus dense, la plus actuelle, et donc la plus respectueuse possible, d'une expérience existentielle qui se manifeste dans une figure d'altérité plus ou moins complexe, lieu, personne ou culture. Or, une telle représentation, celle de *toute cette vie* qui s'exprime dans l'autre, ne saurait être seulement narration, et le récit devient alors davantage qu'un récit. Il appartient ainsi à un "genre intermédiaire", qui n'est d'ailleurs pas uniment définissable, dans la mesure où il est intermédiaire entre le récit autobiographique et une foule d'autres genres : poésie, exposé scientifique, dissertation historique, critique artistique, commentaire théologique, et ainsi de suite.

La pratique pluridisciplinaire paraît donc encore plus radicale dans le récit que dans la poésie. Dans *Sol absolu*, les éléments de sciences naturelles sont organisés, découpés, se voient conférer un rythme, et sont ainsi pleinement intégrés à la parole poétique. Il en va de même, dans *Égée*, des passages du *Corpus hippocratiques* qui sont mélangés, réordonnés ou réécrits en vers⁵⁸⁰. Si des récits comme « Poussière d'Asie centrale » ou « Promenade chez les Bovidiens » semblent procéder de la même démarche, l'intégration d'éléments autres que poétiques ou narratifs dans le poème ou le récit, le cas d' « Ahaggar » et des *Carnets de Jérusalem*, montre que la prose est sujette à un changement complet de genre.

L'absence d'unité dans les conclusions portant sur la pratique pluridisciplinaire dans la poétique de Lorand Gaspar, ne fait alors que renforcer l'idée d'une poétique de la relation : le *faire* est constitué, plus ou moins à part égal avec la performance d'une parole personnelle, selon les œuvres, d'éléments autres, de fragments d'altérité qui l'appuient ou le transforment.

⁵⁸⁰ Comme l'a par exemple montré Jihen Souki à propos du poème « Concombres plantés en avril... » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, P; 87), dans de son intervention « De "Clinique" au *Corpus hippocratique* » lors du colloque « Lorand Gaspar, le poème et l'archive », des 3, 4 et 5 juin 2015 à l'IMEC (Caen).

Chapitre IV. Écrire avec l'autre : poétiques de l'amitié.

Outre l'importance des relations de la poésie à d'autres disciplines, artistiques ou scientifiques, et à d'autres genres littéraires, quant à la définition de certains procédés de la poétique, les relations sont aussi déterminantes sur le plan éthique, en permettant une représentation où l'altérité est à la fois motivation et correction de la parole – la caution de son intégrité, validant ainsi l'expérience existentielle. Si la poétique de Lorand Gaspar la met régulièrement à l'épreuve de pratiques littéraires et intellectuelles multiples, ces relations complexes aux forts enjeux métaphysiques ne doivent néanmoins pas occulter la présence, tout aussi importante, de relations à priori plus simples, celles qui lient l'auteur à d'autres personnes, le locuteur à des figures personnelles.

Ces relations sont évidemment très nombreuses, de la rencontre éphémère évoquée en quelques mots à l'ami proche. En outre, un rôle prépondérant est donné à la relation amoureuse, en ce qu'elle permet régulièrement de médiatiser, voire de concrétiser, un propos tendu vers l'univers, comme dans *Corps corrosifs*, avec la figure de l'amante cosmique, mais aussi de façon beaucoup plus simple, avec un certain nombre de dédicaces à la compagne du poète, et sa présence comme partenaire dans les travaux de traduction de celui-ci.

Mais si le vocabulaire amoureux est régulièrement utilisé dans l'œuvre, nous n'en parlerons pas, dans la mesure où les relations que nous voulons examiner ici sont plus précisément celles qui impliquent une pratique intertextuelle, et dont la référentialité peut être établie, toutes proportions gardées, avec précision⁵⁸¹. En effet, la multitude de relations que l'on pourrait étudier dans ce chapitre exclut jusqu'à une approche typologique, trop vague. Nous proposons donc de nous intéresser à deux relations particulières bien visibles dans l'œuvre, en admettant volontiers que d'autres choix sont envisageables : une amitié, personnelle et littéraire, et deux affinités plus strictement poétiques⁵⁸².

Pour la première, nous proposons d'étudier la figure de Georges Sféris, sans doute le poète contemporain le plus présent dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar, au-moins explicitement. Cette étude est aussi l'occasion d'aborder la pensée critique de notre auteur, en considérant qu'une

⁵⁸¹ Aborder ici la relation amoureuse, alors qu'elle a surtout fonction de motivation et d'extension de la représentation en projetant la relation au monde dans la relation à l'aimée (et non l'inverse, qui correspondrait au *topos* d'une superlativisation romantique de la relation amoureuse), risquerait de générer de notre part davantage vagues dissertations et analogies naïves qu'études de texte. En effet, il nous semble, mais ce point peut certes être sujet à discussion, que la relation amoureuse donne relativement peu de prise à une étude précise, rigoureuse d'un point de vue scientifique. Hormis dans *Corps corrosifs*, et éventuellement dans certains dialogues de *Judée*, où l'empreinte textuelle est *relativement* nette, le vocabulaire amoureux présent dans l'œuvre, la figure de l'aimée, par exemple dans *Sol absolu*, sont traités d'une façon qui nous semble relever, quand il ne s'agit pas de la projection que nous avons évoquée, d'un lyrisme qui n'exclut pas une pudeur certaine dans la publicité donnée à la relation, ce qui est sans nul doute un égard envers la personne évoquée.

⁵⁸² Nous pourrions ajouter la relation à corpus littéraire où se manifeste une identité, un ensemble culturel : les Tragiques grecs, par exemple, ou les prophètes de la Bible. Mais l'étude de la relation à ces ensembles a déjà été menée épisodiquement, et, sans prétendre avoir épuisé le sujet, combien vaste, il nous semble que la reprendre alourdirait inutilement ce chapitre.

figure de poète “idéal” s'esquisse sous le portrait de celui qui fut, selon ses propres termes : « un ami, un guide incomparable dans la connaissance de l'héritage grec, un maître à penser et à vivre. »⁵⁸³

Quant aux affinités poétiques – entendons ici des amitiés construites davantage sur la fréquentation des œuvres que de leurs auteurs, encore que, comme dans le cas de Séféris, elles ne s'excluent pas – elles forment un champ vaste. Des figures comme celles de Saint-John Perse et de Michaux en sont des illustrations privilégiées. Néanmoins, nous aborderons cette question par le biais de la pratique de traducteur de Lorand Gaspar, en étudiant plus précisément sa relation à Rilke et Lawrence. En effet, proposer une approche des amitiés littéraires dans l'œuvre par la traduction a l'avantage, outre de montrer quelles correspondances peuvent se construire entre l'œuvre de Lorand Gaspar et celles des auteurs concernés, de nous pencher sur une pratique textuelle que nous n'avons pas encore abordée.

⁵⁸³ Dans la « Petite biographie portative » écrite par Lorand Gaspar pour les actes du colloque de Cerisy qui lui était consacré. Dans : Madeleine Renouard (dir.), *Lorand Gaspar, transhumance et connaissance, op. cit.*, p. 15.

1) Autre poète, poèmes de l'autre : Georges Séféris.

La question de l'amitié dans l'œuvre de Lorand Gaspar, tout comme celles de la citation, du recours à des disciplines autres que littéraires, de la formation médicale, biblique ou philosophique du poète, participe pleinement de ce réseau de communications qui soutient l'œuvre, donne en son temps une nouvelle impulsion au cheminement qui lui est propre.

Au gré de l'itinéraire littéraire et personnel du poète, des rencontres et des découvertes participent ainsi plus ou moins profondément à la poursuite de l'œuvre. Pour rappeler quelques exemples, la lecture de Roger Caillois a pu nourrir les deux premiers recueils, ou les études à l'École biblique et archéologique française de Jérusalem apporter nombre d'éléments textuels et de notions d'appui à *Sol absolu* et *Judée*. De même, l'étude approfondie de Spinoza marque les œuvres de la fin des années 1980, et celle de la neuroscience les deux décennies suivantes, pour présenter le phénomène quelque peu schématiquement. Ces quelques étapes du cheminement intellectuel du poète ne sont pas de l'ordre de la seule érudition ou d'une expérience du lieu réduite à des observations : les études bibliques et archéologiques sont tout autant le corollaire de l'intuition fondamentale de la profondeur temporelle du désert de *Sol absolu*, que le fruit d'une fréquentation personnelle de membres de l'École biblique. De la même manière, la découverte de Spinoza, la lecture et l'analyse rigoureuses de l'œuvre du philosophe, sont aussi liées à l'amitié entre le poète et Philippe Rebeyrol⁵⁸⁴, tout comme celle des neurosciences cognitives, dont on sait l'importance qu'elles ont dans *Derrière le dos de Dieu*, est nourrie par la relation amicale avec le docteur Jacques Fradin.

La connaissance, l'étude, sont ainsi rarement étrangères à une rencontre personnelle, même si celle-ci ne suffit pas à expliquer tel choix du poète. Lorand Gaspar entretient ainsi pendant douze ans une riche correspondance avec Georges Perros, sans pourtant que cette amitié ne se manifeste explicitement dans son œuvre poétique⁵⁸⁵. En revanche, une amitié significative du point de vue de la poétique est celle qui unit Lorand Gaspar et Georges Séféris, que l'on peut considérer comme une motivation de premier plan dans le recours aux référents grecs, même s'il n'est pas question de l'y réduire.

Sur le plan biographique, Lorand Gaspar fait la connaissance de Séféris dès 1962, mais la correspondance ne commence qu'en 1967, suite à la

⁵⁸⁴ Avec qui Lorand Gaspar entretient une abondante correspondance tournant notamment autour de la pensée spinoziste, et qui semble jouer le rôle de médiateur entre le poète et le philosophe. Nous devons ces informations à Maxime Del Fiol, qui a étudié cette correspondance dans les archives de l'IMEC et a présenté le fruit de ses recherches lors du colloque international qui a eu lieu dans cette institution en juin 2015, dans sa communication : « Le rôle fondateur du dialogue avec Philippe Rebeyrol dans la découverte par Lorand Gaspar de la philosophie de Spinoza ».

⁵⁸⁵ L'introduction rédigée par Lorand Gaspar pour la publication de cette correspondance, « La vie ordinaire de Georges Perros », insistant sur l'unité de l'écriture et de la vie de Georges Perros, peut néanmoins inviter à lire certains poèmes, en particulier ceux nés de notes prises sur le vif, comme les *Feuillets d'hôpital*, en regard de la relation des deux poètes, dont par ailleurs la correspondance témoigne de la chaleur. Voir : Georges Perros, Lorand Gaspar, *Correspondance 1966-1978*. Rennes : La Part Commune, 2007, 255 pages.

rencontre de Jacques Lacarrière à Patmos, qui met les deux hommes en rapport⁵⁸⁶. L'amitié entre Lorand Gaspar et Georges Séféris semble atteindre le plan de l'intimité quatre ans plus tard, mais se voit interrompue par le décès du second⁵⁸⁷.

Si l'amitié entre les deux poètes se situe ainsi sur une période relativement brève, Séféris est néanmoins l'une des grandes figures contemporaines dont on peut clairement discerner la trace dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar. Outre les citations de poèmes de Séféris incluses dans *Égée*, il semble que l'on peut aussi, dans une certaine mesure, porter à son crédit l'important intertexte issu des Tragiques grecs présent dans ce recueil⁵⁸⁸. Enfin, la mémoire de Séféris accompagne l'œuvre longtemps après la parution d'*Égée*, avec la dédicace de *La Maison près de la mer* en 1991, et l'exergue de « Quitter Sidi-bou-Saïd », en 1995, sur laquelle nous reviendrons.

Nous centrerons notre étude essentiellement sur « Journal de Patmos », qui contient l'ensemble de pages dédié à Séféris le plus important de l'œuvre poétique de Lorand Gaspar.

a. Un portrait de poète : Georges Séféris dans *Égée*.

Si le deuxième numéro de la revue *Alif*, dirigée par Jacqueline Daoud et Lorand Gaspar, est dès 1972 dédié à Georges Séféris, et que l'année suivante est publiée la traduction par Lorand Gaspar des années 1945-1951 du journal de Séféris, la présence de celui-ci dans l'œuvre poétique n'est manifeste qu'à partir d'*Égée*⁵⁸⁹. Deux poèmes y citent explicitement des vers de *Mythologie*⁵⁹⁰ et,

⁵⁸⁶ En 1967 a lieu l'envoi à Séféris d'un exemplaire du *Quatrième état de la matière*, qui inaugure la correspondance. Lorand Gaspar était propriétaire d'une maison à Patmos dès 1961. Nous devons ces informations, comme toutes celles de ce paragraphe, à la communication « Lorand Gaspar et Georges Séféris : une amitié décisive » de Danièle Leclair lors du colloque international de 2015 à l'IMEC, qu'elle co-organisait avec Anne Gourio. La publication des actes du colloque apportera sans nul doute nombre de précisions à cette brève introduction. Voir aussi la « Petite biographie portative » de Lorand Gaspar, dans : Madelaine Renouard (dir.), *Lorand Gaspar, transhumance et connaissance, op. cit.*, p. 15. et : Jean-Yves Debreuille, *Lorand Gaspar, op. cit.*, p. 20.

⁵⁸⁷ Les deux poètes se tutoient en 1971, année du décès de Georges Séféris.

⁵⁸⁸ Dans sa communication à l'IMEC en 2015, Danièle Leclair signalait que Séféris a sans doute été celui par qui Lorand Gaspar s'est familiarisé avec Eschyle et Sophocle.

⁵⁸⁹ Il faut préciser néanmoins que dans le numéro d'*Alif* dédié à Séféris sont déjà présentes les pages qui constitueront le passage d'*Égée* consacrées au poète. Le texte en est un peu plus long, un peu plus détaillé, avec une introduction qui a disparue dans *Égée*. Cette introduction, comme d'autres éléments plus loin dans le texte, donne à ce récit la structure d'une promenade où le narrateur, usant de l'adresse au lecteur, lui propose de le suivre à la rencontre de Georges Séféris, dans des lieux qu'il aimait : « Impossible donc d'écrire une "introduction à Georges Séféris", et d'ailleurs quelle autre introduction à un poète que de le lire ? Tout ce que je peux, c'est vous emmener à Athènes, rue Agras, dans cette maison passée à la chaux, [...] », et, plus loin, « Un jour nous irons voir le Parthénon et je vous montrerai le petit musée de l'Acropole où il aimait souvent revenir. » Dans : *Alif n°2, « Georges Séféris », op. cit.*, p. 91 et 93.

⁵⁹⁰ Outre la première pièce de la séquence « Le repas des oiseaux », dont nous avons parlé plus haut, un autre poème de la même séquence, celui qui commence par « Le soleil est déjà haut et tu écoutes les cailloux. », cite un vers de la huitième pièce de *Mythologie* : « Mais que cherchent-elles nos âmes à voyager ? » (*Égée* suivi de *Judée, op. cit.*, p. 55-56, pour le vers dans son contexte initial : Georges Séféris, *Poèmes 1933-1955...*, *op. cit.*, p. 28). Faute de place, nous ne pouvons nous livrer au commentaire de ce poème et du rôle joué par le vers de Séféris, signalons néanmoins que le poème d'*Égée* peut être lu comme une transposition d'une pêche sous-marine en lutte pour l'existence, face aux forces incompréhensibles de la finitude et de l'absence de sens. En cela, le vers de Séféris, issu d'un poème

s'il est difficile de cerner avec précision l'empreinte de leur auteur dans les intertextes des Tragiques, un passage conséquent de la séquence « Journal de Patmos » est consacré à la figure de Séféris, passage qui conclut *Égée*. Il s'agit d'un portrait, appliqué à présenter, à travers le récit de moments partagés entre Lorand Gaspar et Georges Séféris, quelques traits du poète. Ce portrait de Séféris constitue par ailleurs la deuxième partie de « Journal de Patmos », la première étant dévolue à des impressions de Patmos et à ses habitants : au terme d'*Égée* se trouvent réunis les destinataires de la dédicace⁵⁹¹.

Ce passage appartient à ces pages de prose incluses dans des recueils de poésie, qui participent de la liberté formelle des genres que nous avons vue à l'œuvre dans les récits, dont *Égée* et *Judée* contiennent les plus grands ensembles. Ainsi, la lecture de ce portrait peut aussi être celle d'un poème en prose, visant peut-être à la performance esthétique et existentielle qui est celle du poème à travers la beauté de la figure d'altérité à laquelle il est consacré.

Toutefois, du « journal » annoncé dans le titre de la séquence, le passage garde son aspect narratif, et son introduction⁵⁹². Le passage commence ainsi par la mention de la date d' « octobre 1971 », suivie de la note lapidaire : « Georges Séféris, si présent, je ne le verrai plus. »⁵⁹³ Le poète, en effet, est décédé le 20 septembre précédent, à l'hôpital Evangélismos d'Athènes⁵⁹⁴. Si le portrait se présente ainsi sous le signe du deuil, il ne vise pas au panégyrique mais propose une suite de souvenirs actualisés par le temps du récit, invitant ainsi à percevoir la figure du poète non sous l'angle de la perte, mais de la joie d'être ensemble.

Les premières lignes du portrait de Séféris semblent en effet insister sur la force de sa présence physique.

La voix un peu traînante, sourde, retenue par je ne sais quel étonnement profond, de méditation inachevée. Le regard se pose derrière moi sur un horizon que je ne connais pas. « Tu sais, tu sais », il rit, et son rire semble remonter d'une plongée marine, d'une

consacré à une forme de “fatalité” du voyage – et de l'exil – permet un écho remarquable en se demandant comment il est possible, dans un monde insensé où toujours l'idéal est inatteignable, que l'homme non seulement veuille et aime vivre, mais également cherche à continuer sa quête interminable.

⁵⁹¹ « À Georges Séféris et aux pêcheurs de Patmos » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 9).

⁵⁹² Il est intéressant de remarquer que la première version du texte, dans *Alif*, n'étant pas un journal mais une promenade dans la mémoire, en compagnie de Georges Séféris récemment disparu, le format du journal correspond donc à un choix poétique spécifique. Certes, peut-être un journal est-il à l'origine du texte d'*Alif*, qui rassemblerait alors des entrées diverses, et le texte d'*Égée* reviendrait à une forme proche de l'original. Il est difficile de trancher. Quoi qu'il en soit, le choix du journal, dans *Égée*, peut correspondre à un désir de rendre plus actuelle l'évocation de Séféris, en supprimant la distance temporelle par une entrée de plein pied dans la présence du poète. Le texte d'*Alif* correspondait davantage à un hommage lié à un événement récent : en le ramenant à un journal dans *Égée*, les neuf années qui séparent ce texte du décès de Georges Séféris sont gommées, tout en inscrivant le propos dans le présent perpétuel de la parole poétique.

⁵⁹³ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁹⁴ Pour les éléments de la biographie de Georges Séféris, on peut se référer à la « Chronologie de Georges Séféris » établie par George P. Savidis dans le volume de la collection « Poésie » de Gallimard : Georges Séféris, *Poèmes 1933-1955*, *op. cit.*, p. 197-208. Pour une biographie développée, enrichie de nombreuses analyses littéraires, d'entretiens et d'une bibliographie, nous renvoyons au bel ouvrage de Denis Kohler : *Georges Séféris : qui êtes-vous ?* Lyon : La Manufacture, 1989, 409 pages. Il s'agit par ailleurs, à notre connaissance, de la seule biographie critique disponible en français.

citée engloutie, « il faut que je te raconte ça ». Un geste lourd, comme pour congédier l'événement pressé, une apparence.⁵⁹⁵

La description de Georges Séféris ne rend pas précisément compte de sa physionomie : il est sans doute assez célèbre, au-moins depuis sa réception du prix Nobel en 1963, pour qu'un lecteur cultivé ait déjà eu sous les yeux sa photographie, ou peut-être n'est-ce simplement pas important. Ce à quoi s'attache la description, ce sont en effet les traits de mobilité, ce qui caractérise la présence de Georges Séféris comme active, vivante : la « voix », le « regard », le « rire », un « geste ». Mais cette présence peut sembler ambivalente, elle est, d'abord, marquée par une forme de lenteur, de pesanteur : la « voix » est ainsi « traînante, sourde », le regard indirect se « pose derrière » le narrateur, le « rire » semble demander un véritable effort, comme « remontant d'une plongée marine », le « geste », enfin, est « lourd ». L'impression de fatigue qui émane de ces qualificatifs est néanmoins immédiatement contrebalancée par ce que le récit propose comme étant leur cause, soit, non les ennuis de santé récurrents de Séféris, mais au contraire des traits moraux privilégiés, qui brosent un portrait presque archétypal du poète.

Ainsi, la lenteur de la « voix » est due à la continuité du travail existentiel, une « méditation inachevée », mais aussi à un « étonnement profond », ce qui pourrait être la qualité première d'un esprit lucide n'ayant pas de système à surimposer à sa vision, que ce soit dans l'intuition poétique ou le spectacle de ses contemporains. La « voix » est ainsi « sourde » peut-être parce qu'elle s'extrait d'un travail existentiel fortement intériorisé, et rejoint le mouvement de montée qui est celui du « rire », expression de joie et de vie sortie des profondeurs d'une « plongée marine », où la vulnérabilité du plongeur est grande, et même d'une « cité engloutie ». Ce mouvement de surréction n'est ainsi pas une simple « montée », mais une forme de retour : l'esprit du poète, descendu dans les profondeurs de son intériorité, fréquentant jusqu'aux passés oubliés, apparemment morts, est ramené à l'existence par la nécessité de la parole en présence de son ami. Cet itinéraire de l'esprit de Georges Séféris pourrait s'apparenter à celui d'Orphée, surtout que du poète mythique, devenu mystagogue dans l'école ésotérique portant son nom, Séféris semble aussi partager la clairvoyance, capable qu'il est de voir « un horizon que je ne connais pas »⁵⁹⁶. Enfin, le « geste » est certes « lourd », mais pour rendre possible le partage de l'amitié et la nécessité de l'acte de langage : « il faut que je te raconte ». Quel que soit « l'évènement pressé », nécessité de la vie

⁵⁹⁵ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁹⁶ Nous pourrions reprendre au bénéfice de Georges Séféris certains éléments du « projet d'un art orphique » développé par Maxime Del Fiol à propos de Lorand Gaspar. Ainsi, la question de l'arbitraire du signe est évacuée par les deux poètes : par Lorand Gaspar au nom de la continuité du vivant dont le langage est un développement, par Georges Séféris au nom des racines immémoriales de sa langue, dont l'existence extraordinairement longue et cohérente suffit à la légitimer. De même, les deux poètes ont pour projet de faire du poème un lieu où la nature du monde se dévoile et se fréquente, même si à cet égard la perspective de Georges Séféris est à la fois moins structurée d'un point de vue métaphysique (il est relativement incertain quand à ses positions sur, par exemple, divinité immanente ou transcendante, et par ailleurs attaché, sinon aux personnes des divinités, du moins à leur fonction symbolique), et, nous semble-t-il, nettement plus pessimiste. Pour une étude détaillée du « projet orphique » de Lorand Gaspar, voir le chapitre dédié dans : M. Del Fiol, *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence*, *op. cit.*, p. 287-331.

quotidienne ou poursuite de la vision intérieure, ce n'est qu' « apparence » : ce qui importe est le partage, un acte de langage allant vers l'autre. S'il interrompt la « méditation », ce n'est que peu, celle-ci ne pouvant finir, devant toujours être reprise.

Le premier portrait du poète est ainsi à la fois physique, une présence qui s'impose avec son rythme propre, souveraine dans sa lenteur, et morale, cette fois présence d'un esprit en éveil, livré à un travail en profondeur mais disponible au partage de la parole et de l'amitié. Cette unité de la présence du poète, à la fois fortement présent physiquement et livré à un travail existentiel permanent, est réaffirmée par le tableau du lieu où se rencontrent les amis, qui à son tour montre l'unité de la vie et de l'œuvre.

Nous sommes rue Agras, près du stade où « courent les très jeunes amazones qui transpirent », dans cette maison passée à la chaux des îles, dans cette chambre où il y a des livres et un bureau face au petit jardin de dix pas, avec son peuplier dont les feuilles, quand la lune est pleine, dessinent « des pas noirs sur le mur blanc ». Plusieurs dessins de la Gorgone qui arrête les bateaux en criant aux capitaines sa question : « Le roi Alexandre est-il vivant ? » Si le capitaine a le malheur de répondre « Non, il est mort », son bateau est coulé sur-le-champ.⁵⁹⁷

Le domicile de Séféris, dans la rue Agras à Athènes, est l'objet d'une description relativement simple : une « maison passée à la chaux des îles », une « chambre » avec des « livres » et un « bureau », placé en face d'un « petit jardin » et décoré de « dessins ». Mais le lieu est surtout celui de la rédaction des *Trois poèmes secrets*, derniers poèmes publiés en recueil par Séféris, en 1966 à Athènes et, dès 1970, au Mercure de France dans une traduction d'Yves Bonnefoy pour le premier poème, de Lorand Gaspar pour les deux autres. Ainsi, l'indication de la situation de la maison, « près du stade », est justifiée, autant que par l'information en elle-même, par une citation de la sixième pièce du premier poème du recueil, « Sur un soleil d'hiver », d'ailleurs donnée dans une version qui n'est pas celle du Mercure de France⁵⁹⁸ : « où “courent les très jeunes amazones qui transpirent” ». De la même manière, la description des effets de lumière de la pleine lune sur le peuplier du jardin est issue de la septième pièce du dernier des *Trois poèmes secrets*, « Solstice d'été » : « des pas

⁵⁹⁷ *Égée* suivi de *Judée*, *loc. cit.*

⁵⁹⁸ La traduction du premier des *Trois poèmes secrets*, due à Yves Bonnefoy, y donne : « les amazones vernales, suantes ». Le texte de l'édition de 1970 est repris dans : Georges Séféris, *Poèmes 1933-1955...*, *op. cit.*, page 171. La version citée dans *Égée* est celle que Lorand Gaspar a publiée dans *Alif* : s'il est ainsi moins facile au lecteur d'identifier la référence, la traduction d'Yves Bonnefoy étant plus largement distribuée, le lien fort entre Lorand Gaspar et la poésie de Séféris est souligné, et c'est sans doute ce qui importe dans un texte très personnel. En outre, la traduction proposée reste très sobre, ce qui renforce l'inscription dans le quotidien le plus immédiat de l'acte créateur, en gommant la distance introduite par la référence mythologique, ainsi ramenée à ce quotidien, ce qui est une des figures majeures de la poésie de Séféris, pour qui tous les temps, et toutes les cultures helléniques cohabitent. Sans discuter la valeur de la traduction, le « vernales » choisi par Yves Bonnefoy appartient à un registre plus exclusivement littéraire, ne correspondant pas à la description d'*Égée*. On trouvera la traduction de Lorand Gaspar de la sixième pièce (pièce F) du premier des *Trois poèmes secrets*, d'ailleurs titré « Sur un rayon d'hiver » et non « Sur un soleil d'hiver », dans : *Alif n°2*, *op. cit.*, p. 109.

noirs sur le mur blanc »⁵⁹⁹. En proposant de restituer les poèmes au contexte de leur création, il semble bien que la description entend souligner l'unité de l'acte créateur, qui n'est jamais séparé du fait de vivre.

Cet effort est d'autant plus sensible que si la deuxième citation renvoie à un poème qui évoque sans ambiguïté « le peuplier dans le petit jardin »⁶⁰⁰, jardin qui est, dans le passage d'*Égée*, décrit par une paraphrase du même poème⁶⁰¹, le lien entre le Stade panathénaïque d'Athènes, bien que proche de la rue Agras, et la sixième pièce de « Sur un soleil d'hiver » est plus ténu, et donc marque d'un engagement du narrateur⁶⁰². En outre, la description de la chambre de Séféris se termine sur un résumé de la légende hellénistique de la Gorgone, qui est le sujet des « dessins » qui ornent le lieu⁶⁰³. Or, si l'intertexte des *Trois poèmes secrets* permet de lier l'œuvre poétique de Séféris à son lieu de résidence, et au moment d'amitié qui y est partagé, la légende de la Gorgone permet aussi de montrer l'actualité, dans l'existence quotidienne de Séféris, de ses préoccupations quant au devenir de la culture grecque sous ses divers avatars. Ces préoccupations sont certes aisément discernables dans l'œuvre poétique, par la multitude des références à l'histoire et la mythologie antiques, aux traditions liées au monde hellénistique ou au christianisme orthodoxe, mais elles renvoient aussi à l'intense travail d'essayiste, de théoricien,

⁵⁹⁹ Georges Séféris, *Poèmes 1933-1955...*, *op. cit.*, p. 182 : « [...] Lorsque la lune est en force / ses feuilles traînent / des pas noirs sur le mur blanc ».

⁶⁰⁰ *Loc. cit.*

⁶⁰¹ La description dans *Égée* s'appuie même sur une citation inavouée : « Dans le petit jardin de dix pas / tu peux voir la lumière du soleil [...] » (nous soulignons. Dans : Séféris, *loc. cit.*). La même citation était explicitée par des guillemets dans *Alif* : la traduction du poème source suivant à quelques pages de distance, proposer un “jeu de piste” comme Lorand Gaspar aime à le faire avec les citations n'avait guère d'intérêt (voir dans *Alif n°2*, *op. cit.*, p. 91). Il n'est pas inintéressant de remarquer que lorsque Lorand Gaspar cite le poème, il propose une nouvelle traduction : la « lune en force » du Mercure de France est ainsi, dans *Égée*, devenue la « pleine lune ». Le travail de renouvellement du lien intime au texte de Séféris ne touche donc pas que la traduction d'Yves Bonnefoy : comme l'écriture poétique, la traduction n'est pas figée dans un état d'accomplissement “parfait”, et donc clos.

⁶⁰² Si cette pièce commence bien par un évènement qui pourrait se produire dans la maison de la rue Agras, un « livre laissé » pour se « pencher », comme d'une fenêtre, ce que regarde le locuteur est « [...] dans la prairie / L'ombrageux galop des Centaures / et les Amazones vernaies [...] » (*Ibidem*, p. 171). Sans plus parler du vocabulaire mythologique, la mention de la « prairie », non du stade, met à distance le référent athénien du poème. Cela dit, de la rue Agras, il y a un remblai herbu puis un bois qui s'étendent jusqu'au Stade panathénaïque, mais ce remblai mérite difficilement le titre de « prairie ». Quoi qu'il en soit du référent exact du poème de Séféris, le narrateur du « Journal de Patmos » fait clairement le choix de lier ce poème au domicile du poète, lequel a d'ailleurs fort bien pu styliser le lieu d'écriture. La question n'est de toute manière pas tant la validité de son interprétation, que le choix qu'il en fait.

⁶⁰³ Cette légende est semble-t-il très connue, il en est d'autant plus curieux qu'il est difficile d'en trouver une version publiée ou d'identifier sa source (elle apparaît ainsi dans un cycle de contes pour enfants publié sur le site Internet de l'Ambassade de Grèce en France, sans plus d'informations). Nous en avons trouvé une version dans un ouvrage de l'érudite V. Colocotronis (qui d'ailleurs n'indique jamais son prénom en entier) : *La Macédoine et l'hellénisme, étude historique et ethnologique*. Berger-Levrault éditeurs, 1919, XXIII-658 pages, p. 62. L'auteur n'explique par la source de la légende, en revanche il semble qu'à l'époque de la rédaction de l'ouvrage, elle avait encore cours parmi les marins. Voici sa version : « Les matelots racontent qu'en mer souvent, la fille d'Alexandre et de la Mer, la Gorgone, très belle fille dont le corps finit en poisson, rencontrant un bateau, le saisit par la proue, demande : “Le roi Alexandre est-il en vie ?” Si les matelots répondent : “Il vit et règne toujours”, charmée de l'heureuse nouvelle, elle commande le calme aux flots, et chante, en s'accompagnant de la lyre, un chant joyeux et plein d'harmonie. Si, au contraire, par distraction, ils, répondent qu'Alexandre est mort, irritée, elle jette en l'air le vaisseau ; elle s'éloigne en se lamentant, et de ses plaintes naît une tempête qui fait sombrer le bateau corps et biens. »

d'historien qui fut celui de Georges Séféris, qui a constamment œuvré à reconstruire l'identité grecque sans en exclure aucun aspect. À ce titre, une légende hellénistique s'appuyant à la fois sur une figure mythologique et un personnage historique, ayant toujours cours dans le monde grec christianisé, est caractéristique de la culture que promouvait Georges Séféris. Si son activité politique est absente de la description, la coexistence quotidiennement expérimentée de la poésie et des réflexions métaphysiques et culturelles, tend à montrer l'unité de l'œuvre qui se dégage de la présence du poète.

Ce portrait qui constitue le premier moment fort du passage de « Journal de Patmos » consacré à Georges Séféris, outre ses qualités propres, la tendresse qui sourd du récit, le jeu intertextuel qui actualise la poésie de Séféris dans l'éloge de son auteur, est une forme de “cas d'école” en ce qui concerne le rapport à l'ami dans l'œuvre de Lorand Gaspar, en particulier à l'ami poète. Si peu de portraits sont aussi développés que celui de Georges Séféris dans l'œuvre poétique ou narrative, on trouve en revanche assez régulièrement, notamment dans les préfaces écrites par Lorand Gaspar, le même type d'éloge, fondé avant tout sur l'unité de la vie et de la création. Ainsi, par exemple, des introductions aux recueils de Georges Perros et de Norge⁶⁰⁴. Il faut cela dit remarquer que cet éloge est parfois étendu à des poètes qui n'ont pas pu être des amis personnels de Lorand Gaspar : l'unité de la vie et de la création, soit le travail permanent, inséparablement existentiel et poétique, est un de ces traits partagés, au-delà du temps et des rencontres personnelles, avec des poètes perçus comme des proches⁶⁰⁵. Enfin, l'unité de la vie et de la création

⁶⁰⁴ L'avant-propos d'*Une vie ordinaire* de Georges Perros (qui n'est pas une préface, puisque, comme précisé par Perros : « La préface est à l'intérieur »), tout en revenant sur l'amitié qui liait Lorand Gaspar au poète de Douarnenez, insiste sur l'unité de l'existence et de l'acte de poésie, comme phénomène sans discriminations, notamment dans le registre. Ainsi, Perros apparaît comme un poète qui, non pas revalorise, mais n'a jamais dévalorisé le moindre aspect de l'existence : « Mots, moments de notre vie, jugés par la plupart comme étant sans importance. Perros nous montre qu'ils sont capables de nous dévoiler des vérités essentielles pour notre métier de vivants. » Ce « métier de vivant » passe par la connaissance de soi, mais simultanément tournée vers l'autre : « Ses poèmes, ses notes, sont la conscience à chaque instant de ce qu'il vivait, repères d'une attention suraiguë, garants d'une conversation ininterrompue avec lui-même, les autres... » La préface à l'anthologie des poèmes de Norge composée par Lorand Gaspar tend dans la même direction, même si elle insiste sur la joie qui habitait Norge, quand la préface au recueil de Perros n'ignore pas la souffrance, heureusement fécondante, qui accompagnait ce poète. Ainsi, sur Norge, peut-on lire : « [...] Et ce poète a un regard des plus aigus, capable de fouiller tous les recoins de l'âme humaine et des choses, prêt à montrer ce qui lui est apparu le plus éminent, comme le plus ordinaire, voire ce qui rebute. [...] Le premier et le plus constant mouvement de Norge est d'aimer ce qui existe. » Si différentes que soient les pratiques littéraires de Lorand Gaspar, Séféris, Norge et Perros, toutes veulent tendre à une plénitude de l'existence dans la langue, dans un mouvement de rassemblement qui n'a d'autre ordre qu'accueillir le plus ouvertement possible l'expérience de la vie, vie d'un homme, dans son corps, sa langue, le monde. Pour la citation de Perros et celles de l'avant-propos à *Une vie ordinaire* : Georges Perros, *Une Vie ordinaire*. Gallimard, « Poésie », 1988, 217 pages, p.17 et 10. Pour celle de la préface aux poèmes de Norge : Norge, *Poésies 1923-1988*. Gallimard, « Poésie », 1990, 250 pages, p. 8.

⁶⁰⁵ Ainsi, par exemple, dans la préface de Lorand Gaspar aux poèmes de David Herbert Lawrence, sur lequel nous reviendrons : « Il [Lawrence] écrit comme il vit : avec un amour passionné de tout ce qui peut l'ouvrir, l'aider à découvrir, à expérimenter, à comprendre et à communiquer le plus amplement et le plus fidèlement possible l'expérience d'être là, joie et peine, étonnement et fatigue. Rien ne peut séparer l'acte d'écrire, les images, le chant et les pensées qu'il porte, de son expérience charnelle d'exister. » (dans : David Herbert Lawrence, *Poèmes* (Sarah Clair, Lorand Gaspar, trad.). Gallimard, « Poésie », 2007, 299 pages, p. 7-8). Les conclusions de tout ce paragraphe sont à mettre en parallèle avec celles de Maxime Del Fiol sur l'« articulation étroite entre “vivre” et “écrire” », qu'il évoque à

est un des principaux critères d'évaluation éthique d'une œuvre⁶⁰⁶ : alors que l'acte littéraire en soi est fondamentalement libre de morale et de déontologie, la valeur éthique d'une œuvre se mesure à l'aune de l'engagement qu'elle demande.

b. Le poète, engagement socioculturel, engagement pour la langue.

La place privilégiée de Georges Seféris dans l'œuvre de Lorand Gaspar, à travers le prisme du « Journal de Patmos », renvoie à diverses affinités : outre la sympathie personnelle, le partage d'un idéal de vie où le travail poétique n'est jamais marginal, la question de l'engagement du poète est également importante. À cet égard, Seféris représente une figure forte de poète engagé dans les problèmes socioculturels de son temps. Si, quoique sensible à la « Grande idée », il ne s'est jamais battu au nom de l'idéologie d'un parti, mais plutôt pour revendiquer une identité panhellénique la plus humaniste possible⁶⁰⁷, Georges Seféris était, malgré le retrait d'ailleurs tout relatif de ses dernières années, constamment impliqué dans la vie de son pays, sur le plan politique et social, et dans la vie de sa langue. Ainsi, Seféris n'est certes pas un « poète engagé » au sens que prend cette expression lorsque l'on parle, par exemple, de Louis Aragon, ou de Paul Éluard⁶⁰⁸, mais son engagement n'en est, dans un sens, que plus radical, parce que fondamentalement solitaire et, dénué de base dogmatique, perpétuellement remis en question.

Seféris représente par excellence le poète qui ne peut vivre dans une « tour d'ivoire », pour qui, même, celle-ci, bien qu'appelée dans les moments de

propose de Georges Perros, D. H. Lawrence et Henri Michaux (dans : Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence*, *op. cit.*, p. 308-311, pour la citation, p. 308).

⁶⁰⁶ Le seul d'égale importance étant l'intégrité de l'instance d'altérité dans la représentation, même « superlativisée » comme le désert de *Sol absolu*, intégrité qui seule autorise la représentation à aller vers l'autre de façon efficace, entre texte et lecteur, et à un autre niveau, entre pensées, entre cultures. Un exemple simple pour situer cette intégrité, son poids dans la représentation, et l'effet qui en découle dans la réception du texte, peut être la lecture de différents récits de voyage traitant d'un même lieu. Un lecteur averti ne s'y trompe généralement pas.

⁶⁰⁷ Sa réaction face au gouvernement des colonels illustre bien sa position : à la fois engagé dans la défense des libertés et de ce qu'il considère comme la véritable identité grecque, tout en refusant le nationalisme et sans appartenir à un parti quelconque. Ainsi, dès avant sa déclaration officielle du 28 mars 1969, qui fit grand bruit, avait-il composé un distique répondant au slogan de la junte de Papadópoulos : « La Grèce des Grecs chrétiens ». Ce distique est intitulé « Stupidité », en voici le texte : « Grèce... Feu ! des Grecs... Feu ! chrétiens... Feu ! / Trois mots morts. Pourquoi les avez-vous tués ? » (dans : Denis Kohler, *Georges Seféris : qui êtes-vous ? op. cit.*, p. 347-348).

⁶⁰⁸ Dont la rencontre, en mai 1946, fut d'ailleurs une grande déception. Les passages du journal de Seféris consacrés à la venue d'Éluard en Grèce sont partagés entre la critique d'une poésie affiliée à une opinion politique, et la compassion pour le poète fatigué et « pressé » par ses admirateurs. Dans la traduction de Lorand Gaspar, publiée en 1973, on trouve ainsi à l'entrée du 24 mai 1946, à propos d'une lecture publique d'Éluard : « [...] il y a une flamme lente dans ce corps malade. Pourtant il est entouré d'une sauce remplie de mensonge ; on se demande combien de ces gens aux applaudissements frénétiques seraient restés s'ils n'avaient eu les mêmes opinions politiques. En vérité s'il n'avait été de leur bord, tous ces gens-là l'eussent considéré pour ces mêmes poèmes comme un artiste décadent de la pire espèce bourgeoise. / L'art décadent, comme on dit, n'est jamais le résultat d'une réflexion critique, c'est un mot d'ordre politique. / J'ai remarqué ceci : Éluard n'interroge jamais. » Ces mots assez durs sont tempérés, à l'entrée du 27 mai, par la description du délabrement physique du poète français : « On le pressera, le pauvre, comme un citron. C'est une épave. Fatigué, fatigué. Il regarde les étoiles avec des yeux lourds. » Dans : Georges Seféris, *Journal 1945-1951* (Lorand Gaspar, trad.). Mercure de France, 1973, 249 pages, p. 36 et 37.

fatigue, est vécue comme une impuissance, une parenthèse, une soustraction à la vérité de l'engagement, qu'il soit poétique ou politique⁶⁰⁹. Lorand Gaspar, ayant assisté à des événements marquants de l'histoire, ayant eu plusieurs fois à leur faire face, s'étant aussi engagé politiquement à quelques occasions, en particulier autour de la question des conflits israélo-arabes, et travaillant constamment sur les problématiques du langage, a sûrement trouvé, à cet égard, matière à inspiration en Georges Séféris.

Sur le plan poétique, l'une des préoccupations les plus fondamentales, peut-être la plus importante de toutes, est la question de la langue. Les débats passionnés qui entourèrent la réflexion autour de la langue nationale lors de l'indépendance de la Grèce et qui se poursuivirent pendant tout le dix-neuvième siècle et la majeure partie du vingtième, en font aussi une question politique. Séféris, en tant qu'intellectuel et personnalité publique, travaille constamment la dimension politique de la langue, d'autant plus qu'elle se couple, dans son cas, à la disparition du berceau linguistique, la Grèce d'Asie mineure, l'Ionie, quittée par la famille Séféris⁶¹⁰ en 1914, rupture aggravée par la perte définitive du territoire après la défaite de 1922 face à la Turquie kémaliste⁶¹¹.

Quand Cavafi⁶¹², écrivant dans une Alexandrie encore cosmopolite, pôle essentiel d'une "grécity" dynamique, ouverte sur l'espace méditerranéen et sa diversité, pouvait à ce titre mener dans une relative indépendance ses élaborations linguistiques⁶¹³, la question prend pour Séféris une toute autre urgence.

⁶⁰⁹ On en trouve nombre d'exemples dans la biographie de Georges Séféris. De nombreux passages de son journal, notamment dans la traduction de Lorand Gaspar, témoignent de la tension constante entre désir de retrait, afin de se concentrer sur la création et fuir la corruption du monde politique, et sens de la mission, de la nécessité de l'action. Le cas du séjour à Poros à l'automne 1946 est remarquable : jusqu'à la rédaction libératrice de *La Grive*, l'île est un lieu d'irréalité, d'obsession, et d'inquiétudes quant au retour nécessaire à l'action, culturelle notamment. On lit ainsi à l'entrée du 24 octobre 1946 : « *Son œil ensorcelé découvre une Capoue / Partout où la chandelle illumine un taudis.* » À ce distique dès l'origine rédigé en français, succède une réflexion : « Poros est Capoue et la chandelle dans mon esprit. Je dois sortir de ces sortilèges et me mettre à écrire ma conférence [sur Cavafi] ; autrement j'arriverai dans le tumulte d'Athènes les mains vides. J'ai encore beaucoup à travailler, du travail qui doit être payé de ma peau, c'est cela l'embêtant. » Dans : Georges Séféris, *Journal 1945-1951*, *op. cit.*, p. 74.

⁶¹⁰ Plus exactement : Séfériadès. Le poète ne signe « Georges Séféris » qu'à partir de 1931, à la publication de *Strophe*.

⁶¹¹ Séféris a cependant eu l'occasion de retourner à Smyrne (Izmir), où il est né, et dans le village de Skala de Vourla (sur la côte, aujourd'hui Iskele Urla), où il a passé les moments les plus heureux de son enfance, en juillet 1950, alors qu'il était en poste à l'ambassade d'Ankara. Le retour sur les terres de son enfance, représentées comme en pleine déréliction, ne font néanmoins que raviver la douleur de la perte, le naufrage conjoint des origines et du rêve d'une Grande Grèce ouverte sur le monde, en paix avec son identité multiculturelle. Voir, dans les pages du journal traduites par Lorand Gaspar, l'entrée du 2 juillet 1950, qui raconte la visite de Skala (dans : Georges Séféris, *Journal 1945-1951*, *op. cit.*, p. 197-203).

⁶¹² Nous utilisons la translittération dont use Lorand Gaspar, aussi bien dans sa traduction du journal de Séféris que dans *Égée* (« Je viens de lire son essai sur Cavafi [...] », *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 100). On trouve également Cavafy. En revanche, Denis Kohler préfère « Cavafis », comme Dominique Grandmont, qui s'est occupé du volume récent (1999) de poésies de Cavafi, *En attendant les barbares et autres poèmes*, dans la collection « Poésie » de Gallimard.

⁶¹³ La préface de Dominique Grandmont au volume des poésies de Cavafi constitue une synthèse claire des enjeux culturels et politiques de son œuvre : une émancipation de la poésie des carcans étatiques et moraux, la défense d'un hellénisme conçu davantage comme culture éthique que comme culture ethnique. Voir : Constantin Cavafis, *En attendant les barbares et autres poèmes* (Dominique

Néanmoins, dans le « Journal de Patmos », la dimension politique paraît secondaire dans la question de la langue.

On parle, on se tait. Je regarde un pan de lumière jeté sur le sol. Nous buvons un café « metrio » en compagnie de Maro. Je prends entre mes mains un pantin bricolé avec des bouts de bois qu'on ramasse sur les rivages. « J'aime bricoler », dit Georges. « Tu sais, c'est la même chose pour la langue. »⁶¹⁴

Ce passage se place toujours dans l'intimité du foyer de Séféris. En compagnie de son épouse, Maro (Maria Zannou), est servi le traditionnel café grec, « metrio » (modérément sucré).

La présentation du défi de la construction linguistique à laquelle se livre Séféris tout au long de son œuvre est, dans ce passage, donnée comme relativement apaisée. Le poète « bricole » sa langue, comme il fabrique un « pantin » à partir d'éléments épars, des morceaux de bois flotté : ce que la mer a laissé devient le matériau d'une création nouvelle, qui prend l'image d'un corps que l'on peut mouvoir, à qui l'on peut donner une forme de vie. Métaphore transparente du travail de Séféris, qui doit inventer une langue efficace, propre à relever le défi d'un usage poétique contemporain, à partir de survivances très anciennes et de dialectes divers.

Cette image d'une langue « bricolée », si elle n'est pas sans humour ni tendresse, peut néanmoins être douloureuse : le poète doit sans cesse recommencer un ouvrage difficile, il ne peut se reposer sur une communauté littéraire ou des prédécesseurs⁶¹⁵. L'image de la langue comme constituée

Grandmont, trad.). Gallimard, « Poésie », 1999 (revue 2003), 325 pages. Pages 7 à 24 pour la préface de Dominique Grandmont, « Une *Iliade* des oubliés ».

⁶¹⁴ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 99-100.

⁶¹⁵ Séféris, comme Cavafi, a connu la tentation d'écrire en anglais ou en français, du fait notamment de l'absence de communauté linguistique pour les écrivains. S'ils ont exclu comme une lâcheté ou un non-sens du point de vue de leur identité d'abandonner le grec, encore fallait-il savoir quel grec. Fallait-il s'enraciner dans un dialecte, revenir à une langue classique, ou promouvoir une langue standardisée à partir du parler populaire ? Cette dernière option a prévalu avec le choix du démotique face à la *katharévoussa*, mais l'idée d'une langue standardisée, en poésie, reste néanmoins problématique – pour Séféris, le démotique est le socle à partir duquel élaborer la langue de poésie. Séféris rejette ainsi fortement l'idée d'une poésie “pour tous”, qui transcenderait les particularismes linguistiques, comme le montre un commentaire formulé à l'occasion de la visite de Paul Éluard en Grèce, à l'entrée du 27 mai 1946. Il y a rapporté des paroles d'Éluard, disant à un poète grec, « D'ailleurs, quelle importance a la langue ? Moi, je pourrais écrire même en chinois. ». En réponse, Séféris note : « Curieux, je croyais que ce qui le caractérisait c'était un sentiment profond et solide de la langue. » (Georges Séféris, *Journal 1945-1951*, *op. cit.*, p. 37-38). Quant à la question des prédécesseurs, Séféris ne s'empêche certes pas d'éprouver de l'admiration pour certains d'entre eux, parfois ambiguë, comme à l'égard de Cavafi, parfois enthousiaste, comme celle qu'il porte à Makriyannis (Yannis Makriyannis, 1797-1864, héros de l'indépendance et auteur de fameux mémoires). On peut voir une marque de son amour pour la langue de Makriyannis, auquel il a d'ailleurs consacré une conférence en 1943 (traduite par Lorand Gaspar et publiée dans : *Alif* n°2, *op. cit.*, p. 113-134), un peu plus bas dans *Égée*, lorsque Séféris, examinant le mur de soutènement de la terrasse du temple d'Apollon à Delphes, dit au narrateur : « Tu te souviens de cette page sans ponctuation ni paragraphe de Makriyannis que tu as regardée chez moi ? Elle a le même rythme que ce mur. » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 102). Mais si la prose et la langue usuelle se stabilisent progressivement, jusqu'à Séféris, et sans doute au-delà, chaque écrivain doit inventer sa propre langue de poésie, les questions essentielles étant celle de la place des vocabulaires antiques et dialectaux, et celle de la définition d'une norme à partir de laquelle créer l'équilibre entre ces vocables. Ce défi permanent de la langue rejoint une remarque de Lorand Gaspar, présente plus haut dans « Journal de Patmos » : « Écrire un poème est chaque fois r'apprendre à

d'éléments épars, plus ou moins hasardeux, comme des « morceaux de bouts de bois qu'on ramasse sur le rivage », est ainsi réactivée par Lorand Gaspar dans une pièce de *La Maison près de la mer* qui représente un moment de crise du « drame du langage » qui constitue une part importante de ce poème : « chiffres et mots comme un paquet / de bois tordus de bouteilles brisées / qu'illisibles abandonne la mer. »⁶¹⁶ La mer, médiatrice entre l'homme livré aux tribulations de l'existence et l'absolu sans visage, laisse au premier du matériau : le poète, parfois, crée, un « pantin » ou une langue, parfois perd, et doit tout reprendre.

À cet égard, la connivence est compréhensible entre Lorand Gaspar et Georges Seféris : les deux poètes doivent littéralement inventer leurs langues de poésie. Le premier doit se créer une langue assez lointaine, sans doute, du français enseigné par son professeur transylvain, puis actualisée dans les milieux d'étudiants expatriés de Paris, et enfin dans la vie quotidienne, professionnelle et familiale. Quant à Seféris, il doit inventer sa langue de poésie à partir du démotique, que son père défendait avec ferveur⁶¹⁷, mais qui doit encore être stabilisée dans son usage littéraire. En outre, il a passé les heures heureuses de son enfance baigné par le parler ionien, et connaît parfaitement les états anciens de la langue et d'autres dialectes.

Pour autant, le « Journal de Patmos » semble vouloir évacuer la dimension douloureuse de la question linguistique, pour souligner ce que l'invention permanente contient de beauté. Ainsi, un passage est consacré à l'attention que porte Seféris aux parlers populaires, et c'est d'abord à la simplicité de la relation de Seféris à ces usages que s'intéresse le récit.

Un des sujets auxquels il aime revenir est sa langue, la plus vieille et la plus jeune de toutes. « Elle porte les empreintes de gestes et d'attitudes répétés à travers les âges jusqu'à nous », dit Georges. Je l'ai souvent écouté parler aux chauffeurs de taxi, aux villageois. Il palpait cette langue parlée comme on palpe un caillou ou un fruit. Il était très à l'affût d'expressions, d'images qui venaient de très loin, en route peut-être depuis Homère ou les évangélistes. À l'affût aussi de toute tradition orale. Ainsi à Delphes un paysan lui dit près de la source de Castalia : « Ces platanes là-bas sont ceux qu'a plantés Agamemnon lui-même. – Agamemnon ? » demanda Georges stupéfait et ravi. Le paysan jeta un regard condescendant sur cet

parler » (*Ibidem*, p. 98). Sur la question des langues grecques en général et de leur problématique littéraire, nous renvoyons volontiers à Jacques Lacarrière, en particulier au chapitre « L'écriture de la grécité » dans *L'Été grec*. L'ouvrage a paru chez Plon, dans la collection « Terre humaine », en 1976. Nous utilisons l'édition en format poche, revue en 1998, la plus courante : Jacques Lacarrière, *L'Été grec, une Grèce quotidienne de 4000 ans*. Plon, « Terre humaine / poche », 1998, 448 pages. Le chapitre « L'écriture de la grécité » se trouve aux pages 390-403, voir surtout les pages 391-394 pour le débat autour du démotique.

⁶¹⁶ *La Maison près de la mer*, *op. cit.*, p. 24. Vers repris à l'identique (tout le poème ne l'est pas) dans : *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 68.

⁶¹⁷ Stélio Sefériadès était engagé dans la promotion du grec démotique, version « stabilisée » de la langue parlée, dans laquelle il a d'ailleurs traduit plusieurs textes, notamment *Œdipe-Roi* de Sophocle (voir la notice biographique à l'année 1910, dans : Georges Seféris, *Poèmes 1933-1955...*, *op. cit.*, p. 198).

ignare qui se trouvait sur son chemin. « Bien sûr que c'est Agamemnon, reprit-il, qui voulez-vous que ce soit ? »⁶¹⁸

Le témoignage du narrateur permet d'insister sur la constance avec laquelle Séféris travaille la question de la langue. Si la langue de poésie doit sans cesse être réinventée, elle n'est néanmoins pas idéalisée, ni surtout étrangère à la langue usuelle, fondée comme elle sur des « gestes et attitudes répétés à travers les âges »⁶¹⁹. Le grec, langue intemporelle, « la plus vieille et la plus jeune de toutes », exige ainsi un apprentissage à la hauteur de sa continuité : s'il n'y a pas de rupture entre la langue d'Eschyle et celle de Sikiélianos ou d'un débardeur du Pirée, le poète se doit d'en tenir compte.

En cela le travail de Séféris se différencie sensiblement de celui de Lorand Gaspar : la langue qu'acquiert le second est relativement unie, aboutissement d'une longue élaboration conjointement menée par les usages, les lettres et les politiques linguistiques. De ce socle acquis, dont l'usage quotidien marque l'appropriation intime, il peut inventer sa langue de poésie, même si naturellement la question est plus complexe que cela. Séféris, quant à lui, n'est à la fois jamais entièrement hors de sa langue, ni entièrement maître de sa langue, puisqu'elle n'appartient ni à un seul peuple, au sens national, ni à un seul temps, mais les rassemble tous⁶²⁰.

Mais si le fait de réapprendre sans cesse, ou d'acquérir continuellement des éléments de langue au contact du peuple, « chauffeurs de taxi, villageois », rejoint la tension identitaire qui habite la construction de la langue, et a de ce fait également une dimension politique, la proximité entre Georges Séféris et Lorand Gaspar sur ce point est, au-moins dans ce texte, d'un ordre plus apaisé, celui de l'amour pour une langue enracinée dans les choses, substantielle et savoureuse.

⁶¹⁸ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 100.

⁶¹⁹ Lacarrière relaie un passage du discours de Séféris pour la réception du prix Nobel de littérature en 1963 : « Georges Séféris, dans son discours à Stockholm pour son prix Nobel, a cité un bon exemple. Homère disait : *phaos iliou* pour dire : la lumière du soleil. Les Grecs d'aujourd'hui disent : *phos tou iliou* ; n'est-ce pas toujours la même langue ? » (Jacques Lacarrière, *L'Été grec*, *op. cit.* p. 392-393). Dans son discours, Séféris précise que cette « même langue » est « altérée, si vous voulez, par une évolution plusieurs fois millénaire, mais malgré tout fidèle à elle-même. » On peut facilement accéder au discours de Séféris, en français, sur le site Internet du Prix Nobel :

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1963/seferis-lecture-fr.html

⁶²⁰ En d'autres termes et sans trop entrer dans les nuances, lorsque Lorand Gaspar invente sa langue de poésie, elle doit se situer ou dans l'approfondissement ou dans la transgression d'un canon linguistique, en fonction d'un choix assumé. Séféris en revanche ne peut se situer dans un rapport binaire à la langue, du fait de l'absence de canon pour la langue littéraire qui, si elle accepte en général le démotique pour socle commun, ne peut s'y réduire. L'anecdote du « *phaos iliou* » citée plus haut renvoie à cette problématique. Lacarrière ajoute plus bas : « Là où nous n'avons que deux ou trois termes pour désigner le lever du jour ; aube, aurore, point du jour, le grec moderne peut l'exprimer par seize mots différents. Bien sûr, les Grecs n'utilisent pas tous ces seize mots [...], mais ces mots existent et sont immédiatement compris de tous lorsqu'on les utilise. » (Jacques Lacarrière, *L'Été grec*, *op. cit.*, p. 394). La compréhension « immédiate » ne règle néanmoins pas le problème de la légitimité d'un choix particulier d'expression : celui-ci doit reposer sur un choix esthétique et éthique, c'est-à-dire une des possibilités offerte par la langue, pleinement assumée. En somme, Séféris doit prendre en charge la « créolité » du grec, à la fois culturelle, géographique et temporelle. Il faut en outre que cette « créolité » soit centrifuge, prise dans un mouvement de rassemblement opéré par le poète, sans que cela signifie un gommage des particularismes. En français, il faudrait imaginer un poète qui veuille que sa langue soit tout à la fois celle de Lamartine, de Proust, mais aussi de Pérec, de Glissant, de Kourouma, de Miron, sans oublier Céline, San-Antonio, ni Chrétien de Troyes...

Le travail sur la langue est en effet marqué par la joie : la langue se « palpe », elle est matière, comme « un caillou » ou « un fruit ». De façon significative, la langue est présentée comme sensible, et en relation avec le corps : un « caillou » pèse, il peut servir à construire, ou à stabiliser un chemin, il peut aussi être une arme, le cas échéant. Ces « cailloux » de langue peuvent aussi servir à construire une « maison près de la mer », une figure d'asile poétique quand les maisons de pierre de taille et de ciment ont été perdues. Quant au « fruit », outre la nutrition, il a la beauté de ses formes, de ses couleurs, de son parfum, de sa saveur, et contient les graines d'une génération future.

La représentation substantielle de la langue continue avec l'« affût » : dans la « langue parlée », passent parfois des « expressions », des « images qui venaient de très loin ». Le poète n'est pas seulement un chasseur opportuniste, qui attrape sa proie au passage, mais est en position de guetteur. En outre, l'« affût » ne sert pas seulement à la chasse, ce qui renverrait cette image à un comportement assez violent, mais peut aussi abriter des activités plus pacifiques, en particulier l'observation des oiseaux, dont on sait que Lorand Gaspar ne la dédaignait pas.

Un dernier aspect intéressant de ce passage, dans la perspective de l'engagement pour la langue, est celui de la position du poète. Si nous avons insisté sur la nécessité d'agir, de travailler sur la langue, et sur les problématiques identitaires et politiques que ce travail implique, il faut aussi remarquer l'humilité du poète. Ainsi, Séféris n'est pas montré seulement comme pensant la langue, mais aussi la recevant, tantôt dans l'élaboration intellectuelle, tantôt dans l'attente. Il est accepté avec « ravissement » de passer pour un « ignare » afin de collecter une tradition orale, et est toujours prêt à se laisser surprendre par une tournure de phrase. En somme, il est réceptif à l'altérité de la langue : sa langue parlée par les autres, et qui en est transformée. Ce comportement du poète est dénué de toute morgue, et éclaire ce que nous entendons par engagement : pas seulement l'attitude volontariste d'un homme s'appuyant sur les outils de l'intelligence, mais aussi celle du témoin qui se fait passeur – d'une manière comparable à celle d'un ethnologue amateur collectant des chants traditionnels, qui se ferait poète ou chanteur.

Enfin, cela apporte quelques précisions sur le « labeur perpétuel » dont nous avons vu qu'il est important pour Lorand Gaspar, au point qu'il constitue un élément fondamental de ses amitiés littéraires, pour Georges Séféris, mais aussi Norge, Perros ou Lawrence, entre autres. Le travail constant du poète, qui indifférencie existence et création littéraire, n'est pas une vague « vision » qui voudrait que le poète « regarde poétiquement le monde » : c'est une attention permanente, dans l'écriture, dans la conversation, dans les occupations du quotidien même considérées comme triviales. Cette attention est la base de l'engagement, son moteur : il faut l'humilité de celui qui reçoit pour prétendre agir, et le poète, dans cette perspective, reçoit en permanence, de quoi que ce soit, de qui que ce soit. Rien d'imprécis, dès lors, mais au contraire une charge immense, quoi qu'heureusement loin d'être dénuée de joies : mémoriser, coucher par écrit, classer, ajouter au corpus linguistique usuel, transformer en texte poétique, chaque jour.

Dans le cas de Georges Séféris, l'attitude du poète, son engagement, et sa vision font corps : sa sensibilité rencontre ses idées, qui portent un univers cohérent. Cet univers est à la fois mental et factuel : il correspond à l'actualité de tout ce qui est "grec". Si cette représentation du monde, cet "univers" de Séféris, n'est pas sans angoisses⁶²¹, il est d'abord celui de la cohésion profonde de la perception du lieu. Ainsi, par exemple, lorsque le narrateur et Séféris se rendant à Delphes, peu « avant d'arriver » à Livadia, s'arrêtent à un « croisement »⁶²² :

[...] Aucun poteau indicateur, nulle inscription. Personne ne s'y arrête. Ici se croisent les sentiers de l'histoire et ceux de notre vie émotive. Ici, Laïus et Œdipe échangèrent des paroles vives. Ici Laïus trouva la mort par le main de ce fils qu'il avait demandé à la Pythie.⁶²³

Le lieu a beau être apparemment vide, sans monument commémoratif ni rien de remarquable, le narrateur, grâce à Séféris, peut en voir l'histoire, celle de la rencontre de Laïus, ou Laios, et d'Œdipe. Mais au-delà de l'histoire, des événements passés, le lieu vit, au présent : « ici se croisent les sentiers de l'histoire et ceux de notre vie émotive ». L'épaisseur du lieu n'est pas seulement dans le savoir, l'érudition qui articule fait historique, mythe et localisation : la vie intime de tout homme y trouve un ancrage, toujours actuel. Un peu plus bas, le narrateur rapporte une remarque de Séféris : « Plus d'Œdipe, ni de Pythie, mais un *complexe*. Qu'est-ce qui est mieux ? On ne sait pas. » Si Séféris se refuse à rejeter la psychanalyse dans sa perception du lieu, il semble néanmoins regretter l'oubli des figures qui y prirent vie : sans doute parce que pour lui, elles y sont toujours vivantes, et pourraient l'être pour tous. Il ne s'agit pas de retrancher des scories de la modernité, mais d'étendre le champ de l'expérience par l'actualité de la mémoire. L' "univers" de Séféris est bien celui que Lacarrière résume dans le sous-titre de son récit *L'Été grec* : « Une Grèce quotidienne de quatre mille ans ». Plus précisément, Séféris ne marque pas de limites entre passé historique, mythes, littérature, et existence présente, même s'il est conscient des limites imposées par la culture contemporaine, et en

⁶²¹ Le journal de Séféris abonde en témoignages de ses angoisses, de ses fatigues. Dans « Journal de Patmos », le paragraphe suivant celui que nous venons de lire représente bien à quel point les enjeux du devenir de la langue et de la culture grecques sont intériorisés par le poète, participent de sa psychologie : il évoque en effet un rêve raconté par Séféris, dans lequel « les Américains » ont racheté le Parthénon, mis en vente suite à une « idée géniale » du gouvernement pour « sortir de l'impasse ». Si le rêve est aussi quelque peu comique, à l'image du Parthénon aux « colonnes sculptées en forme de tubes de dentifrices », il est surtout dramatique, le monument est « horriblement mutilé ». En outre, ce rêve est clairement politique : nous avons déjà vu que Séféris considérait le régime des colonels comme un saccage de la culture grecque, rien d'étonnant à ce que dans son rêve ceux-ci prostituassent le patrimoine. Mais la conclusion du passage montre aussi remarquablement à quel point ces craintes sont intériorisées par Séféris, dans son inconscient, dans sa chair : ce n'est pas seulement le « rêve étrange » qu'il raconte, mais bien un cauchemar, « je me suis dressé sur mon lit en hurlant ». (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 100-101). La première version du texte, dans *Alif*, donne une réaction qui implique un mouvement encore plus ample, de tout le corps : « Cette vision m'a fait sauter du lit en hurlant » (*Alif* n°2, *op. cit.*, p. 93).

⁶²² *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 101.

⁶²³ *Loc. cit.*

souffre⁶²⁴. Tout cohabite dans la cohérence du lieu, qui est celle de l'identité. Séféris fait le lien entre l'identité d'un lieu et la sienne : il est cette "Toute-Grèce" où s'abolissent les frontières du temps et de la fiction.

D'une façon comparable, Lorand Gaspar a représenté un autre lieu superlatif, dans le désert de *Sol absolu*. La différence se situe essentiellement dans le fait que Lorand Gaspar, s'il lie constamment le travail existentiel et la définition de l'identité au lieu, ne peut les faire autant coïncider que ne le fait Séféris, puisqu'il n'est pas le sien, ne prétend pas avoir de lieu qui soit sien. Pour autant, nous ne réduisons pas Séféris à un projet national : sa profonde culture, en particulier des lettres et des langues, notamment françaises et anglaises⁶²⁵, son activité de diplomate, et surtout son œuvre elle-même, en font un poète important pour la littérature mondiale au-delà des seules questions identitaires. La fin du passage de « Journal de Patmos » consacré à Séféris renvoie ainsi à l'actualité de sa parole, en elle-même, et par son empreinte dans les enjeux existentiels de l'œuvre de Lorand Gaspar, en particulier le rapport à la lumière et à l'exil.

c. Une « question de lumière » : Séféris et la poésie orphique.

Dans *Égée*, le portrait de Georges Séféris, qui est aussi un itinéraire en sa compagnie, s'achève par la citation d'un de ses poèmes. Mais juste avant celle-ci prend place un paragraphe dédié à la statue de l'Aurige de Delphes, célèbre réalisation de la statuaire classique. Le passage s'attache avec précision aux détails de la statue, des cheveux aux pieds, mais la fin dépasse la seule description :

[...] Le léger décollement de la plante du pied gauche, la contracture des muscles jambiers, cette *vitesse de l'immobile*. Je regarde les rênes arrachés. L'abîme vient d'engloutir ses chevaux.⁶²⁶

Le passage consacré à l'Aurige permet deux pistes de lecture, également intéressantes dans la perspective qui est la nôtre. La première est relativement simple, il s'agit de lire ce passage comme la continuation du mouvement d'intégration, dans la poésie de Lorand Gaspar, de la topique développée par Séféris de l'actualité du passé, et notamment des œuvres antiques : l'art, quelle que soit son époque, peut parfois surprendre un mouvement, un reflet de vie qui est sa vérité, et qui, si son expression rend honneur aux hommes d'un temps, est aussi toujours actif dans ceux qui leurs succèdent. L'expression « vitesse de l'immobile » semble ainsi caractériser la réussite parfaite d'une œuvre d'art, et rejoint une des tensions fondamentales de la poétique de Lorand Gaspar : donner à voir, par une manifestation particulière, un

⁶²⁴ Dans un poème de 1936, « À la manière de G. S. », Séféris écrivait déjà les douleurs conjointes du désordre politique (il quittait la Grèce pour l'Albanie, alors que s'installait la dictature de Métaxas, pour y être consul, ce qui n'était qu'une disgrâce déguisée) et de l'appauvrissement de la culture, dans un vers célèbre : « Où que me porte mon voyage, la Grèce me fait mal. » Dans : Georges Séféris, *Poèmes 1933-1955...*, *op. cit.*, p. 53. Pour le contexte d'écriture, voir : Denis Kohler, *Georges Séféris : qui êtes-vous ?* *op. cit.*, p. 170-173.

⁶²⁵ Il a par exemple traduit Eliot.

⁶²⁶ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 102.

mouvement permanent, qui est une figure récurrente de l'absolu. L'auteur de « L'Aurige » de Delphes a semble-t-il réussi à répondre à cette ambition.

Une autre lecture peut être proposée à partir de la fin du passage qui, tout en soulignant l'actualité frappante de l'œuvre, est aussi tournée de façon quelque peu pathétique : « L'abîme vient d'engloutir ses chevaux. » L'actualité de la statue est celle de ce qu'elle représente : l'Aurige devient véritablement un personnage vivant, saisi dans toute la vigueur de son mouvement. Mais celui-ci est suspendu, et la perte du reste de la statuaire, représentant le char et les chevaux, donne à ce mouvement son intensité : le voilà privé de son moteur, et sa force vive est désormais inutile, mais pourtant saisie dans sa plus forte expression. On peut y voir une métaphore existentielle : face à l'« abîme » du temps et de la finitude, la vérité d'une existence peut se retrouver soudainement coupée de son aliment, et se voir ironiquement figée à son plus haut degré de réussite. Représentation une nouvelle fois biface de l'existence, à la fois poignante et pleine de sérénité : dans « L'Aurige » se voit une fixation ultime qui réduit à rien les efforts d'une vie, qui est pourtant la culmination de cette vie captée par l'art dans son mouvement essentiel. L'œuvre d'art est alors mémoire de ce mouvement qui renvoie l'existant disparu à l'autre mouvement plus vaste qui est figure d'absolu, et tant que la mémoire vit, elle empêche que l'on retranche à cette existence pourtant abolie sa beauté ni l'urgence qu'elle avait à faire sens.

Cette image d'un aurige surpris dans son mouvement, et ainsi à la fois montré dans sa fragilité et dans l'intensité de son énergie, évoque naturellement Séféris, saisi dans son labeur continu par la maladie et la mort⁶²⁷. Cette lecture est d'autant plus probable que dans la première version du texte, dans *Alif*, la tension est bien moindre⁶²⁸ : le poète n'avait peut-être pas encore besoin d'être représenté dans une figure sublime pour faire sentir le poids de sa perte. Au lecteur de 1980, il faut en revanche une image plus intense du poète disparu, peut-être aussi parce qu'il est moins directement au contact de l'œuvre de Séféris qu'un lecteur d'*Alif*⁶²⁹.

⁶²⁷ Danièle Leclair a évoqué cette piste de lecture dans sa communication au colloque de l'IMEC en 2015. Ce labeur continue même dans la maladie et la mort, à l'image de l'Aurige, comme le donne peut-être à entendre l'anecdote racontée dans *Égée* au paragraphe précédent, si l'on rapporte ce que dit Séféris de Sikélianos à ce que dit Lorand Gaspar de Séféris : « Nous passons devant la maison du poète Sikélianos, mort en 1951. Un jour, durant sa longue maladie, Georges lui rendit visite, alors qu'il venait d'avoir une perte de connaissance. "J'ai eu une expérience formidable, lui confia-t-il, j'ai vu l'obscurité absolue. C'était très beau." » (*Loc. cit.*).

⁶²⁸ Il est ainsi remarquable que la dernière phrase du passage d'*Égée* qui s'attache à l'Aurige est, dans le texte de 1972, mise dans la bouche de Georges Séféris : « À côté de moi j'entends Georges murmurer : "Il serre encore les rênes alors que l'abîme a déjà englouti les chevaux". » (*Alif* n°2, *op. cit.*, p. 95). En reprenant à son compte la remarque de Séféris, le narrateur de « Journal de Patmos » permet d'effacer ce que le texte initial avait de peut-être un peu attendu, le souvenir d'une conversation autour d'une œuvre d'art, pour donner à la description de cette œuvre une intensité et une actualité qui ne peuvent pas ne pas être mises en relation avec la figure du poète à qui l'ensemble du texte est dédié.

⁶²⁹ Ou que ne le sera un lecteur d'*Alif* au terme de la lecture du dossier d'hommage qui contient suffisamment d'éléments pour donner une première idée assez nette de l'œuvre de Séféris. En effet, outre l'essai de souvenirs partagés entre Lorand Gaspar et Georges Séféris, on y trouve des pages du journal de Séféris, les traductions du premier des *Trois poèmes secrets* et de deux poèmes inédits en français du cycle « Stratis le marin », la conférence de Séféris à propos de Makriyannis, les hommages de Lawrence Durrell et Gunnar Hagglof, les souvenirs du traducteur Robert Levesque, un entretien

La fin des pages d'*Égée* consacrées à Séféris intervient alors, avec la citation d'une pièce du premier des *Trois poèmes secrets*, la quatrième.

*Il y a des années, tu m'avais dit :
Au fond je suis une question de lumière.
Et maintenant encore lorsque tu t'appuies
aux larges épaules du sommeil
ou lorsqu'on te plonge
dans le sein engourdi de la mer
tu fouilles les coins où le noir
est usé et ne résiste pas.
Tu cherches à tâtons la lance
destinée à ton cœur
pour l'ouvrir à la lumière.*⁶³⁰

La citation du poème est significative à plus d'un titre. À un premier niveau de lecture, elle renvoie à une éthique de la relation, de l'amitié transposée en pratique textuelle : les pages dédiées à un ami, artisan de son œuvre propre, se refusent à conclure autrement qu'en cédant la parole à cet autre. C'est une nouvelle occurrence de la citation comme conclusion évasive, telle que nous avons pu la voir dans « Ahagggar » : un glissement de la logique narrative à l'irréductibilité de l'altérité, dans un mouvement qui, effaçant toute possibilité rhétorique, renvoie à la présence vive de l'autre, et invite le lecteur à le découvrir par lui-même.

Une autre lecture permet, d'une façon apparemment opposée, de rapporter ce poème au locuteur de « Journal de Patmos » : la parole rapportée de l'autre, le poème, est transposée dans le récit par le contexte de « Journal de Patmos », menant alors à l'assimilation du locuteur du poème de Séféris au narrateur d'*Égée*, et donc de la personne dont on rapporte les paroles dans le poème à Séféris lui-même. En effet, d'après le ton des pages dédiées à Séféris, qui reprennent en outre de nombreuses conversations, on peut admettre une transposition des instances énonciatrices : le locuteur du poème (« tu m'as dit »), renverrait dans cette perspective au narrateur de « Journal de Patmos », qui s'exprime tout au long de ces pages à la première personne. Le « tu » représenterait donc Séféris. Cet effet n'est sans doute pas accidentel, d'autant que, sauf pour le recours aux caractères en italique, rien n'indique, pas même une note, que le poème est de Séféris. Un lecteur n'ayant pas connaissance des *Trois poèmes secrets* pourrait donc interpréter ce poème comme seulement un glissement de genre, ramenant au terme d'*Égée* le texte à une poésie plus immédiatement identifiable comme telle, après des pages de prose. L'italique pourrait en outre signifier une actualisation de la parole dans le présent permanent de la poésie, une adresse directe du locuteur à son ami disparu, et marquerait ainsi visuellement le contraste avec le récit tourné vers le passé. Dans cette perspective, le locuteur de *Trois poèmes secrets*, rapportant les paroles

entre Séféris et Anne Philippe et, enfin, une « biobibliographie succincte ». L'ensemble du dossier compte près d'une soixantaine de pages.

⁶³⁰ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 103.

d'un autre, peut-être à l'origine déjà une projection du sujet écrivain, devient Séféris parlant de lui-même à Lorand Gaspar.

Cela dit, à propos de cet effet poétique, il faut préciser que ce déplacement des instances énonciatrices ne saurait en aucun cas correspondre à une récupération pure et simple du poème de Séféris⁶³¹. Au contraire, cet effet participe pleinement de l'éthique de la relation en donnant davantage d'épaisseur à la figure d'altérité objet du récit, et par extension du poème, en le contextualisant. Plus précisément, il s'agit d'un effet qui permet de souligner le lien essentiel entre le locuteur second du poème (le « tu » dont on rapporte la phrase qui donne son motif au poème), instance médiatisée dans le texte, et l'auteur lui-même, l'homme que l'on pouvait rencontrer, connaître, aimer. Ce glissement ne contredit donc en rien l'éthique de la relation : en revenant au lien fondamental de l'homme et de l'œuvre, cher à Lorand Gaspar comme nous l'avons vu, l'homme, l'auteur, le locuteur sont réaffirmés *um*, unité qui densifie et non simplifie l'image de Georges Séféris.

Le choix de ce poème en particulier est aussi à considérer : placé sous le signe de la mémoire, « il y a des années », et de la relation, intime puisque le locuteur second parle de son identité la plus profonde, « je suis une question de lumière », il est remarquablement propre à prendre en charge la conclusion de « Journal de Patmos », et de tout *Égée*.

La réception de ce texte étant inévitablement influencée par le portrait de Georges Séféris, nous proposons d'en donner une lecture dans la perspective du « Journal de Patmos », celle d'un poème de Séféris, pris en partage d'amitié par Lorand Gaspar pour parler de Séféris⁶³².

Le début du poème peut donc renvoyer aux conversations entre Lorand Gaspar et Georges Séféris. Dans les confidences de l'amitié, le locuteur second, qui serait donc une image de Séféris, livre un aboutissement de ses réflexions : « je suis une question de lumière ». Cette affirmation, si comme telle elle marque bien une forme d'achèvement, n'est néanmoins pas une conclusion, mais une « question », une interrogation ou un problème : l'objet en est connu, c'est la lumière, mais non sa résolution. La réflexion sur le monde et sur soi reste ainsi ouverte : tout acquis, tout éclat de vérité, ne fait que permettre la poursuite de la recherche. Cet aspect de la confiance du locuteur second, un état, à un moment donné, d'un travail permanent, renvoie au début des pages consacrées à Séféris, au portrait du premier paragraphe, lorsque prenant la parole, le poète semblait sortir d'une « méditation inachevée »⁶³³.

Cet inachèvement est fondamental, il est le garant de la vigueur de l'existence : tout résultat tenu pour ultime ou mène à la stérilité, puisqu'il n'est plus de sens si le sens n'est plus évolutif, ou est, plus concrètement, la mort.

⁶³¹ Qui reviendrait à du plagiat, idée absurde d'autant plus que cet effet poétique ne saurait échapper à un lecteur qui, lui, connaîtrait l'œuvre de Georges Séféris, sans par ailleurs que cela annule l'effet lui-même, que le contexte de « Journal de Patmos » suffit à mettre en œuvre, comme nous le décrivons plus haut.

⁶³² Dès lors sans prétendre rendre toute justice au poème de Séféris en tant que tel. De toute manière, que ce soit pour un poème de Séféris ou un de Lorand Gaspar, il n'est jamais question d'épuiser toutes les possibilités de lecture.

⁶³³ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 99.

Ainsi, la « question de lumière » se poursuit dans ce poème, « maintenant encore », quelques années après que le locuteur second l'ait identifiée. La situation présente de ce locuteur semble pourtant précaire, et dans un premier temps passive : comme dénué de force, il s' « appuie » sur un état d'apparente absence, de vulnérabilité, le « sommeil », ou se voit « plongé » dans le « sein engourdi de la mer ». Dans le contexte du « Journal de Patmos », ces images ne peuvent qu'évoquer le décès de Georges Séféris. Constamment occupé à sa recherche de lumière, inséparablement existentielle et poétique, le poète a été englouti par les ténèbres.

Cela dit, le locuteur second, malgré sa descente dans l'ombre, ne reste pas longtemps passif : aussi bien dans le « sommeil » que dans la « mer », il est à la recherche, « fouille », des lieux marginaux, des « coins », où le « noir » peut être brisé, ne « résiste pas ». Cette quête d'un point de vulnérabilité de la ténèbre est intéressante pour au-moins trois aspects.

Le premier peut être évoqué assez brièvement : la recherche à laquelle se livre le locuteur second, celle de la lumière dans les ténèbres, permet un parallèle relativement simple avec le thème de la lumière dans l'œuvre de Lorand Gaspar, et particulièrement dans *Égée*. Dans ce recueil en effet, la lumière est toujours refusée comme plénitude, mais fréquentée comme substance fluide, vérité parcellaire découverte au hasard d'une aube, d'un reflet sur la mer, et souvent mise en position de faiblesse face à l'ombre⁶³⁴. Du point de vue des grands référents culturels du recueil, et en particulier des écrits de saint Jean, ce poème renvoie précisément au rejet de l'idée d'une lumière pure, image à la fois de la Révélation et de la récompense réservée aux élus, en proposant une lumière qui se trouve à travers le « noir », dans son usure. Si le « noir » peut renvoyer à une existence privée de certitudes métaphysiques, il n'est ainsi pas dénué de sens : à force d'exister pleinement, de « fouiller » cette absence apparente de sens, cette absence finit par ne plus « résister », par céder pour se montrer présence, mais présence sans système, vérité sans dogme. La fameuse phrase du prologue de l'évangile de Jean est alors détournée : « la lumière brille dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas trouvée »⁶³⁵, devient « la lumière brille au-delà des ténèbres, et les ténèbres permettent de l'atteindre ». Il y a là, déjà, des éléments de mystique apophatique, qui culminent dans la fin du poème⁶³⁶.

⁶³⁴ Les exemples sont nombreux. Rappelons, à la fin d'« Îles » la « Transparence qui n'explique rien » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 70), ou, dans « Monastère », l'« aphone lumière », « recueillie » par « nous-mêmes si fuyants, si épars » (*Ibidem*, p. 75). Enfin, comment ne pas citer, dans « Îles », le vers de Sophocle : « *Lumière ténébreuse qui fut ma lumière...* » (*Ibidem*, p. 68. Une note indique que ce vers est issu d'*Œdipe roi* de Sophocle. Il s'agit sans doute d'une coquille, puisqu'il s'agit du vers 1549 d'*Œdipe à Colone*. Voir : *Tragiques grecs, Eschyle, Sophocle, op. cit.*, p. 957).

⁶³⁵ Évangile de Jean, chapitre 1, verset 5, dans la traduction de Jean Grosjean : *La Bible, Nouveau Testament, op. cit.*, p. 271. La Bible de Jérusalem donne : « la lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas saisie. » (*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1593).

⁶³⁶ Avec le thème paradoxal de la lumière trouvée dans le silence et la nuit, dans un acte d'autosuppression (le locuteur second cherche la « lance » qui, le tuant, le fait vivre et voir). Rien que dans la mystique chrétienne, le thème est fréquent ; l'un des spirituels bien connus qui l'approfondit le plus est Jean de la Croix, mais il est loin d'en avoir l'exclusivité. Les exemples abondent, notamment en poésie, y compris en poésie contemporaine. Pour celle-ci, citons Jean Mambrino, récemment disparu, ou Jacques Goorma.

La second est que dans le contexte du deuil, dans la perspective où le poème constituerait la continuation de l'hommage à Séféris, cette recherche montrerait que la mort ne peut cesser ce mouvement essentiel, au cœur de l'œuvre et de la vie de Georges Séféris. Malgré la réticence de l'œuvre de Lorand Gaspar à admettre les représentations communes d'une vie après la mort, judéo-chrétiennes en particulier, qui découle d'une lente mais certaine prise de distance avec les monothéismes, on pourrait voir ici une forme d'intuition selon laquelle le travail de Séféris se poursuit au-delà de la fin de sa vie terrestre. La « quête » de lumière serait alors une forme de purgatoire inversé, où le défunt n'est pas livré à une expiation temporaire mais est l'artisan de son salut, ou d'enfer au sens hellénique, lieu souterrain où malgré le jugement des dieux, des héros arrivent parfois à transgresser les règles d'un monde par définition fixe. Cela dit, il est plus probable de penser que cette « vie dans l'au-delà » est avant tout la vie du poème : la parole laissée par l'autre, irriguée par une mémoire vive, reste, parce que poème, perpétuellement actuelle, et en elle seule continue de façon certaine la quête qui fit le sens de l'existence de l'autre.

Enfin, le troisième aspect intéressant de cette recherche, cette « fouille », est qu'elle renouvelle le premier portrait de Séféris, au début du passage dédié de « Journal de Patmos ». À nouveau, le poète accomplit une quête dans ces profondeurs, qui sont aussi bien les siennes⁶³⁷, que celles du monde, et enfin de la mort. Le parallèle est fort : comme au début du passage, le poète se livre à une « plongée marine »⁶³⁸, et qui sait si le « sein engourdi de la mer » ne recèle pas quelque « cité engloutie »⁶³⁹ ? Le « sommeil » est alors un lieu de ténèbres positives, celui notamment où adviennent les rêves, où l'homme voit des aspects de l'existence parfois cachés dans l'exercice conscient de l'intelligence : nulle surprise, ainsi, de voir le sommeil personnifié comme un adjuvant, aux « larges épaules ». En ce sens, on peut même imaginer que les rêves qui sont peut-être ce qui dans le « sommeil » est « usé » à force d'être repris chaque nuit, permettent l'accès à la lumière, même lumière d'une intelligence ouverte, débarrassée du carcan d'une rationalité exclusive, qui voit par exemple, dans l'œuvre de Georges Séféris, cohabiter dans un lieu connu son présent, sa réalité topographique, son histoire, notamment son histoire littéraire, les mythes qui y sont nés, les personnes qui l'ont habité.

De même, la « mer » garde son éventail d'interprétations possibles. Elle peut ainsi être précisément la mer, où l'on « plonge » le poète en l'aidant, par exemple, à descendre d'un quai ou d'une barque pour aller nager⁶⁴⁰, ce qui ferait de cette « plongée » exprimée au passif, non un acte subi mais un geste amical, et par extension apaiserait la métaphore de la mort. Plus largement, la

⁶³⁷ On peut lire le « au fond » du deuxième vers aussi bien au sens courant, « pour dire l'essentiel », que littéralement : « dans mes profondeurs ».

⁶³⁸ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 99.

⁶³⁹ *Loc. cit.*

⁶⁴⁰ Séféris pratiquait le plus régulièrement possible la nage, comme en témoigne son journal, mais il n'y a pas de précisions sur la plongée, elle pratiquée par Lorand Gaspar. Cela dit, lors du séjour à Poros de l'automne 1946, Séféris décrit assez longuement un scaphandrier, venu sur l'île pour une opération de renflouage, âgé, fumant calmement au milieu de l'effervescence du reste de l'équipage : « Il trônait là, type parfait d'un Neptune contemporain » (Georges Séféris, *Journal 1945-1951*, *op. cit.*, p. 70-71, 71 pour la citation).

mer est aussi cette force ambivalente de “création, destruction, recréation”, qui est une des figures du phénomène de l'existence, dans les œuvres aussi bien de Georges Sféris que de Lorand Gaspar. Dès lors, les profondeurs de la mer sont aussi la métaphore de l'existence comme un « noir », que nous évoquions plus faut, où peuvent se trouver aussi bien une mémoire à faire revivre, comme la « cité engloutie », qu'une vérité atteinte à force d'obstination et de disponibilité à l'inconnu. Ce travail mené dans le « sein » de la mer réactive aussi l'image du poète orphique, celle d'un Sféris qui, au début des pages qui lui sont consacrées, pouvait voir un « horizon » que le narrateur « ne connaît pas ».

En revanche, entre le premier portrait de Georges Sféris et ce poème, existent aussi des différences importantes, surtout avec les trois derniers vers. En effet, le locuteur second ne remonte pas des profondeurs pour parler à son ami : l'impératif de l'amitié ne suffit plus pour le faire revenir vers l'autre, et pour cause si l'on considère le « sommeil » et la « mer » comme des images de la mort. Autre différence, quand dans le premier portrait de Sféris, on pouvait observer une mise en tension, d'un discret et tendre comique, entre la fluidité, l'acuité, de la vision du poète et la lourdeur de son apparence, la recherche menée dans le poème est dénuée de pesanteur, en manque même : le poète doit s' « appuyer » sur le sommeil, et ne descend dans la mer que parce qu'on l'y a « plongé ». On peut donc lire cette descente dans les profondeurs, et la « fouille » qu'elle induit, à nouveau comme image de la mort : le corps n'est plus là pour peser. Ainsi, la différence la plus importante, le non-retour du poète vers l'autre, n'est pas un défaut d'attitude, une négligence de l'autre, mais se trouve justifiée : cette quête est la dernière, et elle est menée non pour être partagée, mais pour collecter un fruit cette fois valable pour un seul être.

L'objet de la quête, enfin, n'est plus la mémoire, ni le savoir, ni la lumière en tant que corps de vérité à atteindre comme au terme d'une initiation, mais bien l'outil d'une illumination qui se situe non dans l'intelligence mais dans le « cœur », qu'on doit « ouvrir à la lumière ». Si la lumière reste ainsi une image de vie et de sens, elle n'est plus liée à la compréhension, mais à la chair, au muscle qui pompe le sang, et représente aussi la vie affective. L'outil de cette illumination est paradoxal, il s'agit d'une arme, une « lance », que le poète doit tourner contre lui-même ou contre laquelle il doit se jeter. Il s'agit dans les deux cas d'un suicide, mais on peut à nouveau considérer la mort comme un acte d'acceptation, et même de désir⁶⁴¹, plutôt que comme une contrainte. Enfin, cette mort est elle aussi paradoxale, puisqu'elle amène à enfin recevoir la lumière si longtemps cherchée. Il y a bel et bien mort et résurrection simultanément : le thème est religieux, l'expression proche de la mystique. Pourtant, les représentations communes sont à nouveau détournées : ainsi, l'itinéraire dont les éléments de la catabase suivie de la sortie du monde des morts sont communs à Orphée et au Christ, n'est pas mené au terme, à la résurrection, qui serait dans le poème un acte de foi.

⁶⁴¹ Désir de se livrer à une expérience neuve, à la manière de Sikélianos. Nous entendons « désir » comme désir de charité, au contraire du désir de convoitise, au sens de vouloir positif, orienté vers la vie et le partage, donc comme un *agapé* plus qu'un *eros* – ceci étant dit pour éviter toute confusion avec un symbolisme psychanalytique de bazar, auquel pourrait inciter l'image de la lance.

La catabase se termine donc dans la profondeur, sans mouvement compensatoire. Pourtant, c'est dans cette profondeur, silence du sens, terme de l'existence, que jaillit la vie pour celui qui y consent : accepter la pleine nuit de l'existence est aussi accepter son terme, et ces deux acceptations mènent, quoi que dans des proportions différentes, à une vie qui est vérité, et qui ne se dit pas. L'apocalypse est réelle, dans les deux sens du terme, celui, étymologique, de "révélation", et celui, culturel, de terme définitif, mais elle est intime, propre à chaque existence, et finalement promesse, et donc déjà vie. Pareille, en cela, à la pose de l'Aurige.

Enfin, afin de ne pas sombrer dans le « bricolage » spiritualiste, il faut préciser que de même que l'aurige vit dans la statue, la « lumière », la "résurrection dans l'en-bas", est surtout celle du poème. Le thème d'une parole de poésie qui redonne vie n'est plus ici précisément orphique : la seule vie est celle de la langue, les corps restent au tombeau. Mais point de tragédie. La lumière qui inonde le « cœur » ouvert du disparu annule enfin ce que cette ultime quête avait d'autotélique : cette « lumière » restera dans le poème tant qu'il y aura quelqu'un pour le lire, et désormais seuls les autres peuvent le lire – en premier lieu l'ami qui s'approprie son texte dans un geste remarquable en ce que cette appropriation mène à une lecture originale, dense, pleine d'admiration et d'amour, au bénéfice de la mémoire vive de Séféris. Cette "appropriation" qui s'annule en don, au bénéfice de l'éloge de l'autre, nous semble une constante de la poétique de la relation élaborée par Lorand Gaspar, et éclaire en particulier la pratique de la citation non-avouée. Ici, d'une certaine manière, elle résout une « question de lumière » en faisant s'animer un monde de référents divers, de sens possibles, autour de l'intertexte, grâce à cette autre lumière qui est celle d'une pleine amitié.

d. Construire ensemble une « maison près de la mer » (conclusion).

Pour conclure cette lecture des pages du « Journal de Patmos », il faut rappeler que la relation à Georges Séféris se manifeste dans des œuvres postérieures à *Égée*, en particulier *La Maison près de la mer* et « Quitter Sidi-bou-Saïd ». Ces deux textes peuvent renvoyer à l'exil, et cette question est évidemment un autre lien personnel très fort entre Lorand Gaspar et Georges Séféris, et fondamental dans leurs poésies. Il n'est pas question d'en livrer une étude approfondie, le sujet pouvant à lui seul donner lieu à un ouvrage, mais de proposer quelques pistes de réflexion.

Comme nous avons eu l'occasion de le préciser précédemment, *La Maison près de la mer* porte le même titre que la première pièce du poème *La Grive* de Séféris⁶⁴². L'exergue de « Quitter Sidi-bou-Saïd » provient du même texte :

⁶⁴² Séféris ne qualifie pas *La Grive* de recueil : « J'ai terminé le poème, son titre : *la Grive*. » (dans : Georges Séféris, *Journal 1945-1951*, *op. cit.*, p. 80).

*Les maisons que j'avais on me les a prises
Il se trouva
Que les années furent néfastes : guerres, ravages, exil.*⁶⁴³

Ces vers sont le commencement de « La maison près de la mer », la première pièce de *La Grive*, qui en compte quatre⁶⁴⁴. Comme nous l'avons aussi remarqué précédemment, le titre du poème évoque un navire coulé à proximité de Poros pendant la Seconde Guerre mondiale⁶⁴⁵, et la rédaction permet à Séféris de rompre, au-moins momentanément, avec des années difficiles⁶⁴⁶.

Ce début de la pièce, évoquant les « maisons » perdues, renvoie ainsi aux années d'exil qu'ont été, pour Georges Séféris, les années de guerre et celles qui les précèdent : le poste en Albanie de 1936 à 1938, puis le véritable exil en Égypte de 1941 à 1944, suite à l'invasion de la Grèce par l'Allemagne, auprès du gouvernement grec pour lequel il occupe plusieurs postes⁶⁴⁷. Mais au-delà de cet exil dû à la guerre, le poème évoque aussi les maisons où le poète a passé son enfance, celle de Smyrne, et surtout la résidence secondaire de Skala de Vourla, dont la perte a été plus précoce⁶⁴⁸.

⁶⁴³ Dans *Arabie heureuse*, *op. cit.*, p. 141. Le texte original se trouve dans : Georges Séféris, *Poèmes 1933-1955*, *op. cit.*, p. 143. À noter que les vers écrits dans « Quitter Sidi-bou-Saïd » diffèrent légèrement de ceux de l'anthologie de Séféris, qui y sont traduits par Égérie Mavraki et Jacques Lacarrière, et donnent : « Les maisons que j'avais, on mes les a prises. Il se trouva / Que les années furent néfastes : guerres, ravages, exil. » Une nouvelle fois, la version de Lorand Gaspar cherche la fluidité, l'ajout d'un vers intermédiaire bref permet ainsi d'éviter les rejets, et donc d'alléger la ponctuation.

⁶⁴⁴ On trouvera le texte de cette première pièce dans les annexes.

⁶⁴⁵ Séféris en raconte l'histoire dans son journal, à l'entrée du vendredi 16 août 1946, au terme d'une semaine passée à Poros, qui précède le congé de deux mois qu'il passera dans l'île à l'automne, et lors duquel il écrira le poème : « Entre l'îlot et la côte, la *Grive* coulée ; seule la cheminée émerge de quelques pouces. "On l'a coulée pour que les Allemands ne puissent pas mettre la main dessus", me dit-on. Nous avons regardé d'en haut. L'eau légèrement ridée les jeux du soleil faisaient ondoyer le navire coulé – on le voyait assez bien avec ses mâts brisés –, tel un drapeau ou une image voilée dans l'esprit. Le batelier disait : "Une fois coulé, il a été pillé par ceux qui faisaient du marché noir." » (Georges Séféris, *Journal 1945-1951*, *op. cit.*, p. 53).

⁶⁴⁶ Selon son journal, la rédaction « avec de brusques flambées et des chutes » a lieu entre le mardi 29 octobre 1946 et le jeudi 31, au soir duquel le titre est donné (pour la période de rédaction, voir : *Ibidem*, p. 79-80, p. 80 pour la citation). Les réécritures partielles continuent néanmoins pendant les jours suivants, et certains éléments des poèmes avaient émergé auparavant (voir l'entrée du 12 octobre, qui contient les deux vers qui termineront la troisième pièce de *La Grive*, intitulé « Le naufrage de la *Grive* », dans : *Ibidem*, p. 64). Enfin, le séjour à Poros, du 2 octobre au 3 décembre, est en effet une rupture, même si jusqu'à la rédaction du poème Séféris n'a toujours pas retrouvé la sérénité. Le samedi 5 octobre, il note : « Je suis arrivé mercredi dernier au terme d'un longue période de ma vie de service, huit ou neuf ans à partir de l'*Anschluss*. Le ministère m'a donné deux mois de congé, le premier congé depuis l'été 1937. », et, plus bas, « Je suis rempli de saletés dont je dois me débarrasser. » (*Ibidem*, p. 54).

⁶⁴⁷ Pendant cette période égyptienne, Séféris a aussi passé quelques mois comme attaché à la Légation de Pretoria, en Afrique du Sud, de septembre 1941 à avril 1942. Enfin, il a aussi suivi le gouvernement grec en Italie en septembre 1944, jusqu'au retour en Grèce, le 23 octobre 1944. Pour les éléments de biographie, nous renvoyons toujours à la chronologie du volume *Poèmes 1933-1955...*, *op. cit.*, p. 201-203 pour la période de la guerre.

⁶⁴⁸ Sur la fin de la Smyrne multiculturelle, on peut lire le récit de l'historien britannique Giles Milton, *Le Paradis perdu, 1922, la destruction de Smyrne la tolérante*. En dépit du "trait d'esprit" du titre, cet ouvrage présente une analyse et un récit détaillés des années 1910 jusqu'à la prise et la destruction de Smyrne par les forces turques, en septembre 1922. Ce récit appartient à un genre semble-t-il assez prisé des historiens du Royaume-Uni, dont les récits de William Dalrymple sont sans doute les plus éminents exemples, d'ouvrages de vulgarisation traités sur le mode narratif. Bien que Milton s'appuie d'abord sur les témoignages des riches « Levantins », notables smyrniotes d'origine occidentale, et privilégie le

Quant aux demeures perdues de Lorand Gaspar, il y a surtout celle de l'enfance transylvaine⁶⁴⁹, celles de Jérusalem et de Patmos, et, au début des années mille neuf cent quatre-vingt dix, celle de Sidi-bou-Saïd. Le récit qui concerne cette dernière maison, publié en 1995, oriente la réflexion sur le départ non vers l'évocation nostalgique, mais vers une analyse en profondeur des qualités qui font d'un lieu une demeure véritable⁶⁵⁰, et des raisons économiques et anthropologiques qui en empêchent la pérennité⁶⁵¹.

Mais, plus que le seul partage du sentiment de perte, plus aussi que la presque certitude qu'un nouvel exil est toujours à attendre, ce qui rapproche Lorand Gaspar et Georges Séféris, est sans doute la conviction que la demeure véritable se bâtit dans le poème.

On peut lire dans cette perspective certains passages de *La Grive*, mais aussi des *Trois poèmes secrets*, comme ce passage de la pièce H du troisième poème, « Solstice d'été » :

[...] tout ce que tu as ressenti s'écroule
si tu ne fais pas confiance à l'espace blanc.
Peut-être trouveras-tu ce que tu croyais perdu,
l'éclosion de la jeunesse
le juste naufrage des ans.

Ta vie est ce que tu as donné,
ce vide est ce que tu as donné
le papier blanc.⁶⁵²

Si le « papier blanc » est ce que le poète « a donné », peut-être peut-on penser que les signes qu'il trace sur cet « espace blanc » sont ce qu'il garde. Le poème n'est pas ce qui est donné, et le blanc qui l'entoure le mystère que seul connaît le poète, ce qu'il tait : les mots sont la seule demeure du poète, et il n'est pas certain que le lecteur puisse y vivre aussi intensément que lui, même si le partage est nécessaire. Mais le poème est aussi la manifestation du don de la « vie », assimilée à un « vide » justement parce qu'elle n'appartient pas au seul

point de vue anglo-saxon, on y trouvera, des pages 79 à 106, l'exposé des troubles qui précéderent la Première Guerre mondiale et les circonstances dans lesquelles Smyrne vécut l'entrée en guerre de l'Empire ottoman, le 2 novembre 1914, circonstances qui sont celles du départ de la famille Sfériadès pour Athènes. Voir : Giles Milton, *Le Paradis perdu, 1922, la destruction de Smyrne la tolérante* (F. Hertz, trad.), Éditions Libretto, 2013, 493 pages.

⁶⁴⁹ Comme pour Séféris retournant à Skala de Vourla, mais avec semble-t-il moins de douleur, il y a aussi, parfois, des maisons retrouvées pour Lorand Gaspar, comme celles de sa grand-mère et de ses oncles, à Gyergyóalfalu, « toujours là, identiques, seuls les crépis ont changé », qu'il évoque dans sa « petite biographie portative » de 1995. Voir : Madeleine Renouard (dir.), *Lorand Gaspar, transhumance et connaissance, op. cit.*, p. 13.

⁶⁵⁰ Il est difficile de choisir un exemple en particulier dans ce très beau texte, remarquons néanmoins ce passage qui explique comment il est possible, après avoir accepté l'idée qu'un nouvel exil puisse toujours arriver, de se sentir sédentaire : « Puis, un jour, sans y prendre garde, quelque chose dans l'air, dans les visages : les couleurs du soir et de la terre, la lumière du matin, le rire des enfants, font qu'on se sent chez soi et inopinément on se laisse pousser des racines. » (*Arabie heureuse, op. cit.*, p. 146-147).

⁶⁵¹ Par exemple, à propos des lieux de vie exceptionnels dont fait partie Sidi-bou-Saïd : « Tout se passe comme s'il n'existait pour ces lieux que trois façons possibles d'évoluer : se transformer en musée que l'on visite, devenir un enjeu économique, c'est-à-dire être livrés aux spéculateurs, enfin, vivre, si l'on peut, si les circonstances le permettent, dans l'isolement, la pauvreté et l'oubli. » (*Ibidem*, p. 145).

⁶⁵² Georges Séféris, *Poèmes 1933-1955...*, *op. cit.*, p. 183.

poète, et qu'il donne en permanence, dans les mots du poèmes, puisque même s'ils sont siens ils sont lus par d'autres et sont différents pour cet autre. En réalité, on peut même envisager que les mots du poème, le texte, ne sont qu'une partie du poème : le poème est l'existence, il est tout ce qui fait langage, dans l'esprit, dans le corps, dans les affects, en somme, tous les modes de cognition, pensées, sensations, émotions. De cet interminable et fondamentalement changeant poème de l'existence, le texte est un aspect, une mémoire que l'on garde et qui prolonge l'expérience, quand tout le reste est donné, dans le rapport aux autres, dans le passage du temps, dans le partage et l'approche de la mort. Rien d'idéaliste dans cette définition d'un poème : exister ainsi est bien un *faire*, une attitude qui exige une pratique constante, une écriture permanente. Le journal en est un mode.

Des passages de *La Maison près de la mer* peuvent renvoyer à cette idée, et à des moments partagés entre Lorand Gaspar et Georges Séféris⁶⁵³, mais c'est dans « Quitter Sidi-bou-Saïd » qu'elle se retrouve explicitement :

[...] Dans notre monde de « bruit et de fureur » il nous faut refaire sentiers et lieux en nous-mêmes. Ou dans un sourire. Dans l'écoute de l'autre. Dans un poème.⁶⁵⁴

Ainsi, le poème est l'habitation, dans le texte et dans toute l'existence qui l'entoure et s'y manifeste, lui coïncide un instant. On peut développer l'idée à partir du vocable partagé entre Séféris et Lorand Gaspar de la « maison près de la mer ». Si cette maison est en effet une maison de pierre, celle de Poros, pour Séféris⁶⁵⁵, de Patmos, de Sidi-bou-Saïd ou de Gammarth pour Lorand Gaspar, c'est aussi la maison métaphorique, près d'une mer qui l'est aussi. En revenant aux trois sens métaphoriques de la mer dégagés de l'œuvre de Lorand Gaspar, la « maison près de la mer » est ainsi successivement la maison près de la mort, la maison face à une existence apparemment dénuée de sens, et la maison où fréquenter l'absolu⁶⁵⁶.

⁶⁵³ Nous devons cette suggestion à Danièle Leclair, qu'elle en soit ici remerciée. La troisième pièce du premier ensemble, publié chez Bouchard et repris dans *Égée Judée*, mentionne par exemple une pièce de monnaie antique avec « le noble profil d'Alexandre / qui a brillé un jour sous le pas / dans le désordre des pierres ». Cette découverte aurait pu se faire lors d'une des promenades avec Séféris qui sont évoquées dans le « Journal de Patmos ». De même, la dernière pièce de cet ensemble, « il y a eu ces échanges si simples / entre un silence en nous et quelques bruits », peut représenter une communauté de sensibilité et de langage entre Lorand Gaspar et Georges Séféris. L'étude est à développer, nous ne le ferons pas ici afin de ne pas allonger encore un appareil de notes déjà important.

⁶⁵⁴ *Arabie heureuse*, *op. cit.*, p. 151.

⁶⁵⁵ Encore que Séféris se montre souvent critique à l'égard, non de la maison, mais de l'île. Ainsi, lors du court séjour de l'été 1946, il note : « Poros n'est pas "mon endroit". » (Georges Séféris, *Journal 1945-1951*, *op. cit.*, p. 49). La véritable « maison près de la mer » de Séféris reste sans doute celle, d'heureuse mémoire, de Skala de Vourla.

⁶⁵⁶ Sur l'articulation entre maison de pierre et maison du poème, nous renvoyons au bel article de Daniel Lançon sur la maison de Patmos de Lorand Gaspar, « La maison près de la mer », dans : « Lorand Gaspar » (Daniel Lançon, dir.). Nice : *NU(e)* n°17, juin 2002, 187 pages, p. 143-149. Par ailleurs, il n'est pas inintéressant de remarquer que ces trois sens métaphoriques possibles rejoignent en partie ce que Jacqueline Michel écrit du désert. Davantage peut-être que le désert, la mer est dans la poésie de Lorand Gaspar figure d'un absolu insaisissable, d'un sens qui se dérobe et renvoie l'homme à sa fragilité, soit qu'on la contemple depuis une maison, soit qu'on soit dans son sein (il n'est pas anecdotique à cet égard que les poèmes pouvant renvoyer à des plongées sous-marines sont des

La métaphore est loin d'être pauvre, et l'image du "poème-maison" comme lieu où exister, où résister, où se réjouir, est une image rigoureuse. Elle implique en effet une construction, des matériaux amassés, mots, souvenirs, expériences, et articulés logiquement, une structure solide, une architecture permettant aussi bien de protéger que de sortir, de recevoir et de donner. Ce "poème-maison" à construire avec tant de persévérance, c'est l'œuvre toute entière, et les œuvres de Lorand Gaspar comme de Georges Séféris sont littéralement des constructions, logiques, solides, parfois remises en question, mais jamais abandonnées. Dans le cas de Lorand Gaspar, on peut citer parmi ces éléments "solides" qui construisent peu à peu la maison, la cohésion d'ensemble de l'œuvre, dont la structure du « Journal de Patmos » donne un aperçu remarquable, l'élaboration d'une métaphysique immanentiste et humaniste, dans et autour des poèmes, en somme une représentation complète de l'existence, notamment éloge de la vie dans la chair, et confiance en l'efficacité de la parole de poésie comme substantielle et tournée vers l'autre. Enfin, toute solide qu'elle soit, cette maison se doit aussi d'être perméable, ouverte à l'apparition possible de sens nouveaux, prête à être transformée par la rencontre de nouvelles figures d'altérité⁶⁵⁷. Comme, à n'en pas douter, la rencontre de Séféris a transformé l'œuvre de Lorand Gaspar.

Si le poème est certes « maison », la poétique est toujours relation : avec l'exemple de l'amitié entre Lorand Gaspar et Georges Séféris, l'influence d'une figure d'altérité, basée sur une relation amicale, donne des informations précieuses pour la configuration de la poétique. La référentialité des poèmes est ainsi réaffirmée : l'autre n'est pas seulement un ensemble virtuel, ou un corps de savoir, ou une culture. Il est aussi chair et sang, il est aussi parole personnelle, qui devient parole partagée. Ce point est peut-être le plus important pour la définition de la poétique de la relation, parce que ce partage de la parole éclaire la pratique, et l'éthique, de la citation. La variété des interprétations possibles à partir de l'usage de la citation, avouée ou non, en montre toute la fécondité : effacement du locuteur devant l'irréductible altérité de son référent, assimilation du locuteur à une figure d'altérité dans un acte de révérence, renouvellement de la représentation de l'autre par l'autre lui-même, stratégie d'énonciation permettant d'évacuer la rigueur logique à un moment où elle ne convient plus.

Afin de conclure l'étude de la relation à l'autre "de chair, de sang et de parole", nous souhaitons à présent nous pencher quelque peu sur la relation à l'autre dont seule reste la parole, avec le travail de traduction mené par Lorand Gaspar sur les œuvres de David Herbert Lawrence et de Rainer Maria Rilke.

poèmes de lutte). Mer et désert sont ainsi les deux visages d'une même réalité, sur les bords de laquelle on peut vivre (la maison du poète à Jérusalem était d'ailleurs « près du désert »), mais dans laquelle on ne peut que momentanément survivre, ce qui donne tout leur prix aux expériences que l'on peut y faire. Nous renvoyons, par exemple, à ce que Jacqueline Michel écrit à propos de Jacques Dupin sur le lien « mot-mort » et la « jubilation » qui peut habiter un « scribe altéré » (encore qu'il semble qu'elle classe Lorand Gaspar davantage comme « liseur de désert » que comme « scribe ») : Jacqueline Michel, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, op. cit., p. 19.

⁶⁵⁷ Pour une approche approfondie de la question de la « maison », nous renvoyons à l'article de Adrien Montolieu, « Éloge de la maison », dans : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe* n°918, op. cit., p. 95-104.

2) Affinités littéraires : traduction et relation.

L'activité de traducteur de Lorand Gaspar est loin d'être un simple corollaire à son œuvre poétique, comme en témoigne le nombre important de textes traduits, plus de quatre-vingt poèmes, recueils, pièces de théâtre ou essais⁶⁵⁸. De 1970 à aujourd'hui, plus de vingt auteurs ont ainsi été traduits, le plus souvent en collaboration avec Sarah Clair, au premier rang desquels János Pilinszky⁶⁵⁹. D'autres grands poètes hongrois contemporains sont régulièrement traduits par Lorand Gaspar, comme Sándor Weöres, ou György Somlyó, et, sur l'ensemble, plus de la moitié des parutions sont des textes à l'origine écrits dans la langue maternelle de Lorand Gaspar⁶⁶⁰. Mais, de ces traductions du hongrois, il nous est difficile de proposer une analyse⁶⁶¹.

En revanche, plus accessibles sont d'autres traductions. En effet, Lorand Gaspar, dont on connaît l'intérêt pour l'apprentissage des langues, a traduit de l'arabe, du grec, de l'italien, du russe, de l'allemand, et plus souvent de l'anglais, avec des œuvres de Peter Riley, et surtout David Herbert Lawrence. Il est certes exclu pour nous de traiter la question des traductions d'une manière qui en représente tous les aspects, car elle implique des compétences qui ne sont pas les nôtres, et demanderait en elle-même un travail de l'ampleur d'une thèse, chaque langue, et sans doute chaque auteur, supposant une configuration différente de la poétique de la traduction. Force nous est de nous restreindre à une approche partielle. Seuls deux poètes seront ainsi évoqués, écrivant dans des langues qui nous sont accessibles, et dont existent d'autres traductions que celles de Lorand Gaspar.

Nous avons ainsi décidé d'aborder les traductions de D. H. Lawrence. Trois raisons sont à l'origine de ce choix : le fait que Lorand Gaspar a publié régulièrement des traductions du poète anglais, qui témoigne d'un long compagnonnage⁶⁶², une certaine proximité métaphysique, et, enfin, des

⁶⁵⁸ Sur la seule période 1970-2004, on compte quatre-vingt-une traductions, publiées en volumes ou en revues. Le décompte est effectué à partir de la bibliographie contenue dans le « Cahier seize » de référence : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar, op. cit.*, p. 386-394 pour les traductions. Hormis des réimpressions, nous n'avons pas identifié de nouvelles traductions publiées ces dernières années.

⁶⁵⁹ Dans une proportion significative : sur les quatre-vingt-une traductions publiées, près de trente titres soit contiennent des poèmes de Pilinszky, soit, c'est le plus fréquent, leur sont réservés. Jean-Yves Debreuille signale que c'est en 1973 que Lorand Gaspar « renoue avec la poésie hongroise », voir : Jean-Yves Debreuille, *Lorand Gaspar, op. cit.*, p. 23.

⁶⁶⁰ Quarante-huit sur quatre-vingt-une.

⁶⁶¹ C'est un euphémisme : il faudrait pour cela posséder au-moins des rudiments de cette langue, et pouvoir consulter les œuvres traitées par d'autres traducteurs. Or, nous ne savons rien du hongrois, et Lorand Gaspar s'est semble-t-il donné pour mot d'ordre, d'ailleurs tout à son honneur, de traduire des poètes inconnus en France. Cela dit, des études existent déjà, dont la plus récente est la communication de Dorottya Szávai au colloque de 2015 à l'IMEC, « Lorand Gaspar et János Pilinszky en dialogue : correspondances, traductions et réécritures », qui a renouvelé le champ notamment grâce au bilinguisme de son auteur. Il faut également signaler le bel article de Christine Andreucci, « Lorand Gaspar et János Pilinszky "Une blessure faite à la splendeur" » (dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar, « Cahier seize », op. cit.*, p. 313), et le passage consacré à la question par Marie-Antoinette Laffont-Bissay dans *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie, op. cit.*, p. 154-160.

⁶⁶² Lorand Gaspar publie une traduction du poème « Amandiers nus » dès 1981, puis, outre quelques parutions en revue, trois volumes complets, avec Sarah Clair : *34 poèmes*, en 1985 chez Obsidiane, *Sous l'étoile du chien*, en 1989 chez Orphée/La Différence, et *Poèmes*, dans la collection « Poésie » de Gallimard, en 1996, édition augmentée en 2007. Dans la préface à ce dernier volume, Lorand Gaspar

différences notables dans la poétique, permettant une approche comparatiste ne posant pas de difficultés insurmontables.

Nous avons aussi choisi la traduction qu'a donnée Lorand Gaspar des *Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke, en 1972, pour le deuxième volume des œuvres complètes du poète autrichien aux éditions du Seuil. La relation à la poésie de Rilke semble très différente : bien qu'il le lise depuis longtemps⁶⁶³, Lorand Gaspar n'a plus publié d'autre traduction de ce poète, ni d'aucun autre de langue allemande avant 2002⁶⁶⁴, et si l'on peut trouver des points de concordance entre leurs œuvres, l'imaginaire et le lyrisme de Rilke semblent très éloignés du travail de Lorand Gaspar. Néanmoins, il est important de s'arrêter sur les *Élégies* ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'une des seules traductions pour laquelle Lorand Gaspar n'est pas un précurseur⁶⁶⁵. Il s'agit donc d'un texte déjà traduit, et qui plus est fort célèbre, ce qui renforce les exigences pesant sur le traducteur et en fait, selon nous, un objet particulièrement propice à l'étude⁶⁶⁶.

L'entrée la plus simple dans ces textes est la comparaison entre différentes traductions. La question n'est pas difficile pour Lawrence, dans la mesure où avant les travaux de Lorand Gaspar, il n'existait qu'une seule anthologie française⁶⁶⁷. Les sources offrent davantage de diversité pour Rilke, mais nous avons décidé de privilégier la traduction donnée par Philippe Jaccottet⁶⁶⁸.

note : « Ses poèmes font partie de ceux que je garde à portée de la main. » (dans : D. H. Lawrence, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 7).

⁶⁶³ D'après Jean-Yves Debreuille, la lecture « assidue » de Heine et de Rilke accompagnait les débuts poétiques (en hongrois) de Lorand Gaspar durant son adolescence. Voir : Jean-Yves Debreuille, *Lorand Gaspar*, *op. cit.*, p. 14. Marie-Antoinette Laffont-Bissay, citant Laurent Margantin, date la « rencontre » de Lorand Gaspar avec Rilke de l'arrivée à Paris à la fin de la Seconde Guerre mondiale (voir : Marie-Antoinette Laffont-Bissay, *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie*, *op. cit.*, p. 103).

⁶⁶⁴ Avec les poèmes d'« Alexandrie. Un cycle » de Joachim Sartorius, suivis en 2003 d'extraits de « Personne ne gèle différemment », du même auteur.

⁶⁶⁵ Même pour l'œuvre de Sэфeris, poète pourtant loin d'être obscur, Lorand Gaspar intègre rapidement la première génération des traducteurs.

⁶⁶⁶ Cela dit, les traductions existant avant celle de Lorand Gaspar sont relativement peu nombreuses. On peut remarquer la première, par Joseph-François Angelloz en 1936, et celle, en 1958, d'Armelle Guerne. Dans le deuxième volume des *Œuvres* de Rilke publiées au Seuil en 1972, deux traductions des *Élégies* sont présentes : celle d'Armelle Guerne et celle de Lorand Gaspar. Dans la postface à sa propre traduction, Philippe Jaccottet signale, en 2008, « sauf erreur, douze versions des *Élégies de Duino* » pour la plupart « postérieures à 1970 ». Sans être un « découvreur », Lorand Gaspar serait donc, malgré toute la renommée de Rilke, un des premiers à le traduire, ou, plus précisément, un des premiers à proposer une autre traduction que celle d'Angelloz, universitaire éminent et premier spécialiste français de Rilke. Pour la citation de Philippe Jaccottet : Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino* (Philippe Jaccottet, trad.). Genève, La Dogana éditeur, 2008, 118 pages, p. 114.

⁶⁶⁷ Une anthologie établie et publiée en 1976 par Jean-Jacques Mayoux, alors tout juste professeur émérite de la Sorbonne où il enseignait la littérature anglaise. Son introduction à cette anthologie, longue d'une centaine de pages, est une des rares références françaises concernant la poésie de Lawrence, la critique privilégiant invariablement les romans.

⁶⁶⁸ En réalité, aucune version ne s'impose d'elle-même. Nous avons choisi pour référence la traduction récemment donnée par Philippe Jaccottet, d'abord parce que ce traducteur, outre sa compétence et sa rigueur indiscutables, a en commun avec Lorand Gaspar d'être un grand poète. Qui plus est, si la publication est récente, elle est l'aboutissement d'un travail de plusieurs décennies, ce qui à nos yeux en appuie la légitimité, par rapport à d'autres plus conventionnelles ou « techniques ». Ainsi, dans sa postface aux *Élégies*, Philippe Jaccottet évoque sa traduction « dont un feuillet couvert de ma grande écriture d'alors, resté glissé dans mon exemplaire de l'édition Insel achetée en juillet 1941 – j'avais donc tout juste seize ans –, témoigne que les débuts remontent loin. » (dans : Rainer Maria Rilke, *Les*

Cela dit, se cantonner à des comparaisons de traductions serait assez peu significatif dans la définition d'une poétique de la relation. Nous avons donc opté pour une double comparaison, avec une autre hiérarchie : celle d'une œuvre de Lorand Gaspar avec les *Élégies* de Rilke et certains poèmes de Lawrence, ne s'appuyant sur une comparaison des versions françaises que ponctuellement. Cette approche a l'avantage de pouvoir traiter en même temps les relations à Rilke et Lawrence, selon la progression du texte de Lorand Gaspar, tout en évitant de mettre sans cesse au premier plan la comparaison des traductions, dont l'aspect philologique peut être fastidieux.

Quant au texte de Lorand Gaspar pouvant servir de creuset à la lecture de textes si profondément dissemblables que ceux de Rilke et de Lawrence, il nous a semblé que l'ensemble « Nuits » peut convenir à ce travail. En effet, la mise en relation de ce texte avec les *Élégies* est facilitée par une dimension personnelle, touchant notamment à la mémoire et l'enfance, qui retrouve plusieurs préoccupations majeures de Rilke. D'autre part, cet ensemble permet aussi un contraste remarquable avec la poétique de Lawrence, qui, s'il n'est pas moindre dans d'autres œuvres, est d'autant plus souligné par les affinités avec Rilke.

Enfin, c'est aussi l'occasion d'aborder un de ces poèmes parfois oubliés du fait qu'ils n'ont été publiés qu'en périodique ou, en volume, en addition à des ensembles plus connus. Dans le cas présent, sauf une prépublication en revue, l'ensemble « Nuits » se trouve dans *Patmos et autres poèmes*, publié en 2001. Si des poèmes comme « Monastère », ou des ensembles comme les « Poèmes d'été à Sidi-bou-Saïd », ont un caractère trop singulier pour intégrer pleinement un recueil, et un format trop court pour un volume, ce qui explique en partie leur trajectoire accidentée faite de réécritures publiées en revues et d'insertion dans des volumes où ils sont marginalisés par rapport à des ensembles importants et déjà connus, « Nuits » s'en distingue. En effet, cet ensemble ne compte pas moins de vingt-neuf pièces, nombre important, qui aurait pu donner lieu à une publication en volume. Lire « Nuits », revient, en quelque sorte, à honorer un « recueil oublié » de Lorand Gaspar.

a. Le poème contre l'ordre de la séparation.

L'ensemble « Nuits », dont une première version avait été publiée en 2000, tel qu'il se présente dans *Patmos et autres poèmes*, peut, comme beaucoup de poèmes et de recueils de Lorand Gaspar, être abordé comme un itinéraire existentiel. Il faut pour cela revenir à l'hypothèse élémentaire selon laquelle l'œuvre de Lorand Gaspar est, au-moins en partie, motivée par une revalorisation de l'expérience qui permet de vivre plus justement, et donc davantage, la condition d'homme. En ce sens, chaque poème, s'il est chaque

Élégies de Duino (Philippe Jaccottet, trad.), *op. cit.*, p. 115). Enfin, Philippe Jaccottet est aussi un critique de Rilke, sa traduction s'appuie donc sur une représentation d'ensemble de cette œuvre, assez rare en français, et fort utile pour nous qui n'en sommes pas spécialiste. Nous nous appuyons en particulier sur sa monographie, publiée en 1970, dont nous utilisons une réédition à grand tirage : Philippe Jaccottet, *Rilke*. Éditions du Seuil, collection « Points », 2006, 190 pages. Joseph-François Angelloz aurait aussi pu être évoqué pour sa traduction aussi bien que son travail de critique, nous privilégions cependant une approche plus contemporaine du travail de Lorand Gaspar.

fois « rapprendre à parler »⁶⁶⁹, est aussi, et cela n'a rien d'étonnant puisque rien ne sépare fait d'exister et langage, “rapprendre à vivre”. Dans cette perspective, nombre d'œuvres peuvent être lues comme le témoignage d'une configuration de l'existence, ce qui, naturellement, ne retranche rien à d'autres lectures possibles, notamment pour la seule beauté des textes.

La première particularité remarquable de « Nuits » est que cet ensemble ne se rattache précisément à aucun des grands lieux de l'œuvre de Lorand Gaspar, dont les trois principaux sont la Palestine, la Grèce, et la Tunisie, éventuellement en y incluant le Sahara. Au contraire, il semble que « Nuits » les dépasse tout en les évoquant occasionnellement ; cette approche originale est manifeste dès le début de la première pièce, où l'énonciation se place dans un lieu très différent de ceux auxquels nous a habitués l'œuvre : un petit village de la Sarthe.

*Un soir devant la cheminée à Saint-Rémy-du-Val.*⁶⁷⁰

Le début de l'ensemble ramène donc à une scène d'intimité, se situant dans le refuge d'un foyer. La mention du village est intéressante, non seulement pour l'information en tant que telle, mais surtout parce qu'elle s'oppose spectaculairement aux “grands lieux”, aux noms sonores et évocateurs qui habitent l'ensemble de l'œuvre. On peut en cela presque considérer Saint-Rémy-du-Val, soit dit sans mépris aucun pour ce village, comme un “non-lieu” du point de vue l'œuvre, ou plutôt comme un “hors lieu” : nulle grande histoire, nul texte littéraire ne sont évoqués par ce nom, pas de grandes interpénétrations culturelles, pas de mythes de l'origine. En ce sens, il s'agit d'un lieu privilégié pour prendre de la distance avec l'attraction des noms, le foisonnement des référents, et ainsi les ré-aborder depuis une quasi “table rase” du point de vue culturel.

Mais avant cela, il est d'abord question de ce « soir », devant une « cheminée ». Plus bas dans le poème, le feu oppose ainsi sa chaleur au froid de la neige, et sa lumière à une nuit qui est à la fois ténèbre et blancheur.

dehors la nuit est blanche,
dans l'âtre, ardents et fragiles
battements de braise de nos vies —⁶⁷¹

Rarement un poème de Lorand Gaspar s'est présenté comme la chaleur qui résiste dans un lieu aussi apparemment froid, un « dehors » figuré par une image telle qu'une nuit de neige⁶⁷². Les « vies », les existences humaines,

⁶⁶⁹ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁷⁰ *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 141. Rappelons que la pagination est identique dans le volume de 2001 dans la collection « Blanche » de Gallimard et dans celui de 2004, dans la collection « Poésie » de la même maison. Le deuxième ne se différencie du premier qu'à la fin, avec l'ajout du poème « Monastère ».

⁶⁷¹ *Loc. cit.*

⁶⁷² Elle est explicitée dans la strophe suivante, où l'on trouve des « flocons de neige ». On la retrouve aussi dans le court ensemble qui, dans *Patmos et autres poèmes*, succède à « Nuits » : « Nuits et neiges », sous-titré « Variations sur un thème d'enfance ». Constitué de trois pièces, cet ensemble rend un écho intéressant à « Nuits » : il est bref, enlevé, et renvoie à un imaginaire en partie commun, hivernal, enfantin, ce qui n'exclut pas une dimension métaphysique remarquable d'efficacité et de simplicité.

représentées par la « braise » animée de « battements », sont alors à la fois « ardent[e]s et fragiles ». Si la représentation n'est pas très étonnante dans la poésie de Lorand Gaspar, dans la mesure où elle renvoie à l'ambivalence de l'existence humaine, son intensité et sa précarité, l'image véhicule néanmoins une certaine tension : la « braise » deviendra cendre, à moins qu'on ne la ravive. L'imminence de la consommation totale alliée à son intensité présente, la braise étant l'état dans lequel le combustible dégage le plus de chaleur, pousse alors à questionner ce « dehors » où ténèbre et blancheur sont assimilées dans une neutralité ambivalente : le « blanc » est l'absence de signe, et donc l'absence apparente de sens, mais c'est aussi le lieu principal où fréquenter sans interférences le phénomène de l'existence.

Le début de l'ensemble peut donc être lu comme une invitation à renouveler la contemplation du monde, des forces qui l'animent, à revenir à ce mouvement essentiel dont chaque existence est une manifestation ou la réalisation. Ainsi, la tonalité intimiste de la première pièce est à la fois une invitation à prendre soin de l'« intérieur », à être attentif à ce « foyer » d'une existence, et à contempler son plus parfait opposé, qui pourtant le porte et le féconde. Dès lors, ce double mouvement d'une descente en soi couplée à une attention renouvelée au « dehors » peut s'exprimer de façon plus sereine, plus lumineuse aussi, comme dans la quatrième pièce.

comme si la main d'un enfant
tenait ouvert l'espace
dessinant sans relâche
une éclosion d'envols
source vive d'oiseaux
que les yeux adultes égarent –

aux longs crépuscules d'été
les jeunes martinets empruntent
des courants subtils qui montent
vers de hauts-pays inconnus
où nul regard ne peut les suivre –

tu entends un dieu sous les voûtes
marcher dans l'herbe du jardin –⁶⁷³

Il s'agit bien ici de représenter ce qui n'a pas de visage : un phénomène impersonnel, une existence infinie, ces « hauts-pays inconnus » que nul ne peut connaître sinon les oiseaux, les « jeunes martinets ». Représenter ce que nulle image ne peut parfaitement rendre revient à inventer un faisceau d'images, qui est pleinement assumé comme tel dès le début du premier vers : il faut construire une vision, en assumer la fragilité. En quelque sorte, cette pièce constitue une « fugue » d'images constituant une représentation idéalisée d'un état d'existence où la contemplation du monde se fait immédiatement, au sein du flux de création.

⁶⁷³ *Patmos et autres poèmes, op. cit.*, p. 144.

de la parole⁶⁷⁵. Pour ce qui est du style élégiaque, il correspond aussi à une tonalité plus sombre du discours, qui s'attache aux questions douloureuses de l'existence dans son ensemble, comme la mort, l'agitation dérisoire des vivants, la perte de ce et de ceux qu'on aime. On peut aussi remarquer, quant au travail de traduction, une relative liberté prise dans le traitement de la syntaxe, très rigoureuse dans le texte original avec notamment une ponctuation nettement plus présente, et dans celui des rythmes, Lorand Gaspar passant de vers courts à d'autres très longs, quand Rilke, s'il ne s'attache pas à un mètre, garde une forme de régularité et use de nombreux rejets⁶⁷⁶.

Mais, au-delà de ces différences, on peut trouver dans l'état d'enfance décrit par Rilke des concordances avec la quatrième pièce de « Neiges ». En effet, l'enfant de Rilke est à un point d'équilibre, entre « univers et jouet », peut-être le passage de l'innocence à la puissance, d'un état de connaissance intuitive à un monde de séparation où le jeu prépare aux comportements de l'âge adulte. Ce moment d'équilibre est fait « pour un événement pur » : il n'y a « point d'avenir » et le passé est davantage que lui-même, poids et vigueur de la terre, des générations. Comment cet « événement » pourrait-il être autre chose qu'ontologique ? « Pur », donc sans acteurs, sans conditions, il est pour ainsi dire sans attache dans *une* existence : il est assomption de l'être. Ainsi de l'enfant du poème de Lorand Gaspar : sans contexte, sans chronologie, puisqu'il est une image, il est placé d'emblée à la « source », support visible d'un flux permanent, en lui-même « événement pur », ce qui pourrait être une définition du Tao.

Un autre trait partagé entre les « enfants » de Rilke et de Lorand Gaspar est celui de pouvoir se situer dans un monde sans séparation⁶⁷⁷. La profonde

⁶⁷⁵ David Herbert Lawrence est quant à lui, semble-t-il, un ennemi farouche de l'élégie, exprimant plus facilement son angoisse dans un style nerveux volontiers provocateur. Pour l'élégie, on peut en voir un contre-modèle dans nombre de poèmes, en particulier de *Oiseaux, bêtes et fleurs*, comme celui de « Bébé tortue », qui commence par : « Tu sais ce que c'est que de naître seul / Bébé tortue ! ». Plus loin, le locuteur observe : « Nul ne t'a jamais entendu te plaindre ». Dans : David Herbert Lawrence, *Poèmes* (Sarah Clair, Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 117-123, pour les citations, 117 et 119.

⁶⁷⁶ À cet égard, la traduction de Philippe Jaccottet a une apparence plus proche de celle du texte allemand, usant de la même abondance de ponctuation, voire davantage, et suivant le plus souvent possible l'ordonnement interne des vers. Le début du passage cité donne ainsi :

Engel und Puppe : dann ist endlich Schauspiel.	Ange et pantin : alors enfin, il y a spectacle.
Dann kommt zusammen, was wir immerfort	Alors se recompose ce que nous dissocions
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht	sans cesse, rien qu'en étant là. Alors seulement
aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis	nos saisons peuvent engendrer le cercle entier
des ganzen Wandels. [...]	du changement. [...]

Dans : Rainer Maria Rilke, *Les Élégiés de Duino* (Philippe Jaccottet, trad.), *op. cit.*, p. 38 et 39. Pour un commentaire plus complet sur le style de la traduction de Lorand Gaspar, nous renvoyons à l'article de Marie-Claire Chatelard, « Lorand Gaspar traducteur de Rilke. Approche de la parole, approche de la traduction », dans : *Lorand Gaspar, poétique et poésie – Actes du colloque international de Pau* (Yves-Alain Favre, dir.). Pau : Université de Pau, collection « Cahiers de l'Université » n°17, 1989, 431 pages, p. 343-360, voir plus particulièrement p. 348-349 sur le début de la première élégie. Voir également le commentaire de Marie-Antoinette Laffont-Bissay, qui compare la traduction de Lorand Gaspar à pas moins de cinq autres, dans : Marie-Antoinette Laffont Bissay, *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie*, *op. cit.*, p. 137-138.

⁶⁷⁷ On pourrait aussi évoquer dans cette lecture le premier recueil de Saint-John Perse, *Éloges*, nous y renonçons au regret, faute d'espace. On peut noter, néanmoins, que dans ce recueil l'enfance est sacralisée au point de sembler presque immobile, même fantasme de permanence que celui de Rilke : « Et tout n'était que règne et confins de lueurs... » (dans « Pour fêter une enfance » : Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 26). De même, Saint-John Perse partage avec Rilke le fait de chanter

unité du mouvement universel, la « fugue » de sources et d'envols de « Nuits », est perdue par « les yeux adultes ». De même, chez Rilke, le sujet, pensant, se questionnant sur son identité, et donc, parce qu'actif dans le langage et analytique dans l'intelligence, « présent », est un séparateur. Ce « que nous séparons par notre présence », l'« ange » et le « pantin », ne peut se décrire que dans l'image de l'enfant, pris comme paradigme d'une existence de plénitude, laquelle serait désincarnée dans toute autre formulation, qui risquerait d'aboutir à une approche mystique.

Dans le cas de Rilke, ce “monde sans séparation” correspond à une aspiration fondamentale, celle de ce qu'il appelle le « Weltinnenraum »⁶⁷⁸. Le terme est construit en agglutinant trois unités lexicales : l'espace, « Raum », l'intérieur, « Innere », et le monde, « Welt ». Philippe Jaccottet résume ainsi cette notion : « espace continu entre dehors et dedans »⁶⁷⁹. Dans l'œuvre de Rilke, cet « espace continu » représente l'objet même du travail ontologique et poétique. Si l'accès à cet espace est rendu difficile à la fois par les modes de fonctionnement de l'esprit humain et par l'existence d'instances transcendantes, comme les « anges », qui en sont le repoussoir, il n'en va pas de même dans l'œuvre de Lorand Gaspar, où la continuité est celle de l'immanence, qui est la seule réalité. Cela ne signifie pas un appauvrissement de ce « monde continu », mais en excluant des notions qui la marginalisent, l'existence devient toute entière lieu d'échanges, l'« intime » ou l'« intérieur » étant également celui du « monde » et du “soi”, comme l'« enfant » est image universelle, souvenir de ce que l'on a été, appel à ce qui sera peut-être. L'union dans un même « espace » de l'« intérieur » et du « monde », correspond de façon rigoureuse à une tension fondamentale de l'œuvre de Lorand Gaspar, qui est celle même de la poétique de la relation : dans la parole qui s'admet finie, le sujet, disant, transforme le monde, mais disant une expérience du monde, est transformé par lui. Cette double-circulation est une représentation anthropologique stricte : dans le langage, l'homme façonne sa perception du

l'enfance sur un mode lyrique (« Enfance, mon amour... », *ibid.* p. 37 et 38), mais en retournant l'élégie pour en faire un éloge, et pour pousser à repenser l'âge d'homme, bien que ce ne soit pas sans amertume, comme dans cette question, à la fois ironique et douloureuse : « Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus ?... » (*ibid.*, p. 25).

⁶⁷⁸ Qui nous intéresse avant tout pour son sens étymologique et ce qu'il suggère de la relation du sujet au monde que l'on peut rapporter à l'œuvre de Lorand Gaspar. En effet, le terme a engagé un débat critique d'une ampleur considérable chez les spécialistes de Rilke, aussi bien en français qu'en allemand et en anglais, notamment parce qu'il renvoie à des notions de la mystique rhénane, à maître Eckhart en particulier. Il est donc hors de question pour nous de prétendre rendre compte de cette notion autrement que par ses échos dans la poétique de Lorand Gaspar.

⁶⁷⁹ Dans sa préface au volume des poèmes en français de Rilke : Rainer Maria Rilke, *Vergers et autres poèmes français*. Gallimard, « Poésie », 1978, 188 pages, p. 11. Le terme apparaît sous la plume de Rilke dans un poème isolé et sans titre de 1914, « Toutes choses, ou presque, font signe à nos sens ». Philippe Jaccottet en a donné une traduction dans le deuxième volume des œuvres de Rilke au Seuil (Rainer Maria Rilke, *Œuvres 2, op. cit.*, p. 430). Cette traduction, ainsi que celle de tout le dossier des « poèmes épars » de ce volume, a été republiée en édition bilingue. La strophe où se trouve le terme est la suivante : « Tout est franchi par une unique espace : / l'intimité du monde. Les oiseaux calmes passent / à travers nous. Je veux grandir, je vois : / dehors, c'est l'arbre qui grandit en moi. » Le premier vers, « Durch alle Wesen reicht der eine Raum », pourrait être traduit par : « À travers toutes choses un seul espace suffit ». Le terme « Wese » est en outre riche de suggestions, puisqu'il peut signifier une « nature, une essence » et une « créature ». Voir : Rainer Maria Rilke, *Poèmes épars (1907-1926)* (Philippe Jaccottet, trad.). Éditions du Seuil, « Points poésie », 2015, 228 pages, p. 80 et 81.

monde, néanmoins conditionnée par lui, sans que cette contrainte soit nécessairement vécue comme telle⁶⁸⁰.

Cette vision d'un moment de plénitude, d'une entrée par l'image dans l'universel, appelée par Rilke, est aussi montrée par lui comme précaire : l'enfant, déjà, a « hâte parfois d'être grand », il attend, sans réaliser la perte qu'il se prépare, d'être jeté dans le mouvement de son existence personnelle, qui n'a pour issue que la mort. Cette précarité de la vision manifestée par l'enfant est aussi présente dans le poème de « Nuits ». En effet, les deux derniers vers peuvent renvoyer au livre de la Genèse : le « dieu » proche, en marche dans « l'herbe du jardin ». Si ces deux vers, avec l'imaginaire de l'Éden, renvoient d'abord à ce moment fantasmé d'une existence pleine, au contact de l'absolu, il est pourtant annonce de chute. En effet, dans le livre de la Genèse, le seul moment où le dieu « marche » dans le jardin suit immédiatement la consommation du fruit de la connaissance du bien et du mal, dont on connaît les conséquences⁶⁸¹. L'« enfant », chez Rilke comme chez Lorand Gaspar, ne peut être que momentanément une image de plénitude : sans doute celle-ci était-elle trop idéale, peut-être même spéculative, pour durer.

Comme eux, Lawrence prend acte de l'échec du fantasme des origines. Comme eux aussi, il se garde, et de la mystique désincarnée, et de la tendance à séparer les choses, à les retrancher de la vie de l'homme par une intelligence trop « catégorisante ». Un de ses *Derniers poèmes*⁶⁸², « Marchez prudemment » semble répondre à Rilke.

[...] Les anges s'éloignent, les anges du Baiser.
Ils attendent, ils laissent la voie maintenant
aux Séparateurs, [...].

Ah, nous sommes au milieu des Séparateurs
les Coupeurs qui nous coupent les uns des autres
et séparent les cœurs des cœurs, et tranchent les caresses pour toujours
avec la jubilation blanche de l'éclair, de l'extase électrique,
les Diviseurs, les Tonnants, les Rapides, aveuglés de vitesse
qui mettent dans nos bouches du sel
et dans nos membres des courants d'excitation
et de brûlure, et encore plus de croûte de sel dans nos cœurs. [...] ⁶⁸³

⁶⁸⁰ Pour une autre approche de la question du « *Weltinnenraum* » et des liens, autour de cette notion, entre l'œuvre de Rilke et la poésie de Lorand Gaspar, nous renvoyons à l'article de Colette Camelin, « "Le désir d'Ouvert" ». Dans : *Lorand Gaspar et la matière-monde, actes du colloque international de Tunis* (Marie-Antoinette Bissay, Anis Nouairi, Patrick Née), *op. cit.*, p. 143-156, plus précisément p. 144-149. De même, dans le même volume, l'article « Lorand Gaspar : une poétique de l'ouvert », de Sarra Ladjimi-Malouche, aborde la question en lien avec *Derrière le dos de Dieu* (*ibidem*, p. 157-171).

⁶⁸¹ Genèse, I, 7-9 : « Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus ; ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes. Ils entendirent le pas de Yahvé Dieu qui se promenait dans le jardin à la brise du jour, et l'homme et sa femme se cachèrent devant Yahvé Dieu parmi les arbres du jardin. Yahvé Dieu appela l'homme : "Où es-tu ?" dit-il. » (*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 19).

⁶⁸² *Last poems*, publication posthume en 1932.

⁶⁸³ David Herbert Lawrence, *Poèmes* (Sarah Clair, Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 251 et 253. Poème absent de l'anthologie de Jean-Jacques Mayoux.

Les « anges » ont cédé la place aux « séparateurs », et le contentement de l'« événement pur » rilkéen, assomption permanente d'un être entier, cède le pas au désir inassouissable, au « sel » de la soif et de la stérilité du cœur, à l'« excitation » et la « brûlure ». Dans la perspective où le « Baiser » de Lawrence est une image d'union des hommes dans et avec le monde⁶⁸⁴, ce poème est en quelque sorte l'« après » de l'élégie de Rilke, et la condition humaine prise dans son angoisse que l'image de l'« enfant » dans le poème de Lorand Gaspar tend à masquer, à compenser⁶⁸⁵.

Enfin, ce poème de Lawrence semble rendre impossible la réalisation de l'appel de Rilke, auquel au contraire le quatrième poème de « Nuits » peut constituer une réponse : « Qui nous montrera l'enfant tel qu'il est là ? » Question rhétorique, puisque Rilke s'est déjà attaché à décrire son état de perfection, mais à laquelle la pièce de « Nuits » semble donner suite. Ainsi, elle établit « les mesures de la distance entre [ses] mains » en montrant l'enfant tenant « ouvert l'espace » et pouvant sans doute saisir que les « jeunes martinets » rejoignent les « hauts-pays inconnus », à défaut de saisir ces « hauts-pays » eux-mêmes. De même, la pièce de « Nuits », avec la référence à la Genèse biblique, semble répondre, quelque peu facétieusement, au souhait de Rilke de laisser « la mort, dans la bouche ronde, comme un trognon de pomme » : si l'enfant de Rilke ne peut échapper à sa « chute », peut-être est-ce parce qu'il désire devenir adulte, comme Adam et Ève, croquant la « pomme », désiraient peut-être obscurément être davantage que des créatures. Lawrence, en plaçant dans les « bouches » du « sel », donne un tableau plus dur de cette chute, non pas émancipation, ni simple renvoi à la condition humaine, mais épreuve de manque et de douleur, annonce, aussi, d'un combat.

b. L'épreuve d'un «monde ouvert».

Rilke donne à l'impossibilité de l'enfance comme temps de plénitude une dimension dramatique, peut-être même tragique. Chez Lorand Gaspar, celle-ci est surtout la marque d'une limite à la représentation : le fantasme d'une origine rêvée, à la fois personnelle et universelle, ne peut être l'issue du questionnement existentiel. La pièce suivante, la cinquième, revient ainsi à une approche de cette question dépouillée des fastes trompeurs du mythe.

⁶⁸⁴ On peut naturellement en faire au-moins une autre lecture – sans doute plus évidente en regard des romans de Lawrence –, moins métaphysique, celle d'un poème contestataire qui verrait dans les « séparateurs » les censeurs, les représentants de la morale puritaine, ennemis des joies de la chair si ardemment défendues par Lawrence, dont les « anges » représenteraient l'innocence répudiée.

⁶⁸⁵ Un autre poème de Lawrence rend un écho remarquable aux *Élégies* de Rilke, notamment dans l'idée partagée par les deux poètes que seuls les hommes peuvent être retranchés de l'absolu, contrairement aux « anges », mais surtout aux « bêtes » et aux « choses ». Il s'agit de « Seulement l'homme », dans les *Derniers poèmes*, en voici un extrait : « Seulement l'homme peut tomber de Dieu / Seulement l'homme. / Aucun animal, aucune bête ni chose rampante / aucun cobra, ou hyène, ou scorpion ou hideuse fourmi blanche / ne peut glisser des mains de dieu / dans le gouffre de la connaissance de soi, / connaissance de soi-séparé-de-dieu. » (David Herbert Lawrence, *Poèmes* (Sarah Clair, Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 243). Ce poème est absent de l'anthologie de Jean-Jacques Mayoux.

quoi résonne sous les arches du vol
qu'on ne peut entendre, ni voir ?
le désir, peut-être, d'y être uni –

comprendre vraiment ce qu'est être ici
nuage, martinet, homme ou caillou –

c'est ainsi dans les moments les plus simples
que le dire s'enracine en son vivre –

puisse la saveur du jour dans la gorge
portée par l'ouverture trouvée,
pour d'autres parmi les herbes renaître –⁶⁸⁶

L'image des « arches du vol »⁶⁸⁷ peut à nouveau évoquer le Tao, « vol » continu dont le “tö”, la puissance de réalisation, pose les « arches ». L'appel à l'unité, le « désir », est toujours celui de la plénitude de l'être, de l'effacement des distances séparant l'homme, conscient de lui-même, et la motion universelle. Mais ce principe on ne peut ni l' « entendre », ni le « voir », et le recours au tiret long semble éluder le désir pour ramener le sujet à sa présence, à ce qui est de sa capacité : « comprendre vraiment ce qu'est être ici ».

L'énumération des “choses” qui constituent l' « être ici » est intéressante en ce qu'elle renvoie notamment à une forme de typologie du vivant dans l'œuvre de Lorand Gaspar : le « nuage » évoque la lumière voilée, l'espace en mouvement qui se donne une forme, le « martinet » peut renvoyer aussi bien à l'espèce elle-même qu'à toutes les “créatures” que l'on peut nommer, végétaux et animaux, telles qu'elles se présentent par exemple dans *Sol absolu*, le « caillou » à cette vie du minéral qui supporte si souvent la vie de l'homme, comme un socle à sa parole. Dans cette liste, il n'y a pas de hiérarchie, sinon, peut-être, celle d'un regard descendant – revenant vers le tangible. Quoi qu'il en soit, l' « homme » n'est ni supérieur, ni inférieur à ces “choses”. De cela, on peut faire une double lecture : que toute chose sans exclusion est l' « être ici », mais aussi que chacune de ces choses, et non seulement l'homme, fort de sa conscience et de sa parole, a un même « être ici », en somme, que l'existence n'est pas anthropocentrée – ce qui peut être une autre réponse à la Genèse biblique telle qu'elle a longtemps été comprise. Enfin, cette courte liste peut aussi correspondre à la verbalisation de l' « être ici » : nommant les choses, on se fait présent à elles, rejoignant en cela, à nouveau, la Genèse biblique, de façon positive cette fois. En cela, le « vivre » s' « enracine » autant dans le « dire » que l'inverse.

L'idée d'un « dire » qui soit, non seulement celui de l'homme, mais celui du « vivre », soit d'un langage actif qui se formule par les choses et pour elles au-moins autant que pour l'homme, réaffirme le lien substantiel entre langage

⁶⁸⁶ *Patmos et autres poèmes*, op. cit., p. 145.

⁶⁸⁷ On peut à nouveau évoquer Saint-John Perse, qui écrit dans *Oiseaux* : « d'un bord à l'autre de l'océan céleste, cet arc immense d'ailes peintes qui nous assiste et qui nous cerne ». (*Œuvres complètes*, op. cit., p. 418).

et matière, fondamental dans la poétique de Lorand Gaspar⁶⁸⁸. En cela, ce poème est aussi très proche de Rilke⁶⁸⁹, notamment d'un moment de la neuvième élégie.

[...] Plus tard, pourtant, sous les étoiles...
à quoi bon : mieux vaut qu'elles soient indicibles.
Pourtant des pentes abruptes de la montagne le voyageur
ne rapporte pas seulement une poignée de terre
inconnue à tous dans la vallée, mais aussi
une parole éclatante, la gentiane jaune et bleue.
Peut-être sommes-nous *ici* pour dire : maison,
fontaine, pont, cruche, porte, verger, fenêtre, –
tout au plus : colonne, clocher...
mais les dire, comprends-le, oh ! les dire de telle sorte,
que jamais au fond d'elles-mêmes ces choses
ne pussent se douter d'être cela. [...] ⁶⁹⁰

Le lyrisme de Rilke recourt parfois à un vocabulaire dont la relative grandiloquence est étrangère à la poésie de Lorand Gaspar, l'« indicible » en est ici un exemple. La notion n'est certes pas absente de l'œuvre de Lorand Gaspar, mais le terme implique une forme d'impuissance tragique face à un impénétrable destin par trop postromantique. Rilke lui-même semble d'ailleurs s'en jouer, en suggérant que les « étoiles » pourraient n'être pas « indicibles », tout en réaffirmant, contre les poésies de l'objectivité et du positivisme⁶⁹¹, qu'il est bon de préserver au monde une part de son mystère.

De cet « indicible » clairement assumé, on peut trouver une forme dans le poème de Lorand Gaspar : après tout, ce qui « résonne sous les arches du vol » pourrait être nommé, “dieu immanent et impersonnel”, ou “Tao”, ou toute autre formulation renvoyant à des notions métaphysiques. Mais s'il faut déjà se garder en nommant les choses d'établir un contrôle sur elles, nommer les idées reviendrait à stériliser les signes, à empêcher la fluidité du sens, essentielle dans la poétique de Lorand Gaspar. De cela, au contraire, Lawrence

⁶⁸⁸ Nous renvoyons à Maxime Del Fiol, qui met en lumière la distance prise par Lorand Gaspar à l'égard de la théorie saussurienne de la gratuité du signe, et expose ainsi la relation entre langage et réalité construite par le poète. Dans : Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence*, *op. cit.*, voir notamment les pages 287-292.

⁶⁸⁹ Ce qui n'a rien de surprenant, même si contrairement à Lorand Gaspar le substrat scientifique est nettement moins présent dans la représentation du langage chez Rilke, un poète ayant dédié des poèmes à Orphée ne pouvant guère douter de la légitimité du verbe – sans néanmoins nier la valeur de l'« *unsäglich* », littéralement l'« indicible ».

⁶⁹⁰ Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino* (Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 81.

⁶⁹¹ Qui constituent l'essentiel de l'avant-garde littéraire, et plus largement artistique, dans le monde de langue allemande quand Rilke écrit cette dernière élégie, en 1922. Nous pensons par exemple, pour le “positivisme” aux littératures marxistes qui fleurissent dans “Vienne la rouge”, ou la houleuse République de Weimar, dont le représentant le plus connu de nos jours est Bertolt Brecht. Nous pensons aussi à la « *Nene Sachlichkeit* », « nouvelle objectivité », héritée de l'expressionnisme et nettement orientée, elle aussi, vers la revendication sociale, encore que sur le plan formel ses liens avec le surréalisme tempèrent ce que la dimension politique de son propos pourrait avoir d'hostile à l'imaginaire.

ne se prive pas, sa poésie étant souvent polémique il est fréquent que les images soient accompagnées d'un exposé d'idées explicite⁶⁹².

À cet égard, l'approche rilkéenne de la nomination est particulièrement proche de celle de Lorand Gaspar : tous deux listent en les nommant des "choses" bien réelles, mais les nommer pour ce qu'elles sont dans des langues, le français et l'allemand, ne doit pas les enfermer dans ce nom. Peut-être est-ce là le sens des trois derniers vers du passage de Rilke que nous citons plus haut : que le nom ne donne pas aux choses une limite, ne définisse pas leur identité. Ce nom imparfait permet ainsi, dans le cas de Rilke, de laisser intacte l'actualité des symboles construits autour de ces choses⁶⁹³, dans le cas de Lorand Gaspar, de suggérer que ces noms sont d'abord liés à ces « moments les plus simples » qui permettent à la poésie de restituer à la fois la « saveur » des choses et d'entrer par elles dans l'« ouverture » – une présence attentive à un absolu fluide, inséparable, sinon sur le plan conceptuel qui n'est pas celui du poème, des "choses" dans lesquelles il se manifeste.

Dans « Nuits », l'épure progressive de la relation aux "choses", peu à peu dépouillée des mythes, notamment de la Genèse biblique, ne se limite néanmoins pas à un rapport épiphanique, à une contemplation lumineuse. L'évacuation relative de la mémoire culturelle, à laquelle est substituée une fraternité avec d'autres poètes, même si elle est critique, invite aussi un retour de la mémoire personnelle⁶⁹⁴. Le travail ne peut être seulement sur le plan des idées et de la langue, il doit impliquer tout l'homme.

on pense toucher le fond
mais la nuit n'a pas de fond
ni toit ni murs ni fenêtres –

⁶⁹² Pour illustrer cet aspect explicite des poèmes métaphysiques de Lawrence, on peut garder le même registre, une représentation de l'absolu immanent comme un « vol », un « oiseau », en lisant par exemple le poème « Flamme en spirale », issu du recueil *Pensées* (« Pansies »). Le poème conclut d'abord à la mort des dieux et de Dieu : « Il y a eu tant de dieux / que maintenant il n'y en a plus. Quand le Dieu unique en a fait un monopole / Il nous a lassés et maintenant nous sommes sans dieu et sans croyance. » Plus loin, il postule néanmoins : « Pourtant, Ô mes jeunes hommes, il y a un principe vivifiant. / Il y a une flamme comme un cygne, qui s'enroule autour du noyau de l'espace / et bat des ailes au cœur de l'atome, [...] » (dans : D. H. Lawrence, *Poèmes* (Sarah Clair, Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 155 et 157). Ce poème est absent de l'anthologie de Jean-Jacques Mayoux.

⁶⁹³ Dont Philippe Jaccottet propose une explication comme symboles d'élan vital et créateur, et d'immobilité protectrice, fréquentés directement dans les "choses". Son explication touche d'abord au *Livre d'heures* (voir Philippe Jaccottet, *Rilke, op. cit.*, p. 43), mais il l'actualise dans sa postface aux *Élégies* en parlant des choses comme de « modèles d'être », avec, par exemple, la fontaine comme « figure de mouvement comme immobile, modèle d'expansion sans aucune perte et de circulation comme préservée du temps ». (Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino* (Philippe Jaccottet, trad.), *op. cit.*, p. 101).

⁶⁹⁴ Qui a son tour peut réactiver la mémoire culturelle. Le modèle de la Genèse biblique ayant été écarté, on pouvait considérer libre le champ de l'invention, partagé avec d'autres novateurs, comme Rilke et Lawrence. L'irruption de la mémoire personnelle engage néanmoins nécessairement un retour de la mémoire culturelle, non celle de la Genèse, mais des Tragiques grecs. La onzième pièce de « Nuits » commence ainsi par une citation des *Euménides* d'Eschyle : « Ô Mère, ô nuit ma mère qui m'enfantas. » (*Patmos et autres poèmes, op. cit.*, p. 152). Signe de l'importance que revêt aux yeux de Lorand Gaspar l'enfantement par la nuit, qui rencontre bien le thème de l'approche du vivant par les ténèbres, cette citation, le vers 321 de la tragédie d'Eschyle, est déjà utilisée dans le poème « Îles » (dans *Égée suivi de Judée, op. cit.*, p. 65). Dès la pièce précédente, l'*adhan*, l'appel à la prière musulmane, était évoqué (*Patmos et autres poèmes, op. cit.*, p. 151). La réactivation de la mémoire culturelle est donc simultanée à celle de la mémoire du poète, et de son œuvre : descendre en soi interdit d'en exclure aucun aspect.

(N'est-il pas vrai cependant que le peu
de clarté que l'esprit peut entrevoir
est nécessaire pour connaître l'obscur ?)

Et je me rappelle ces nuits lointaines
(qu'une fois de plus embrasait la guerre)
sous la fragile clarté d'une lampe
trois femmes et un homme
cherchant à recoudre des corps
que d'autres au dehors sans relâche déchiraient –⁶⁹⁵

Cette huitième pièce de « Nuits » détourne remarquablement l'itinéraire existentiel tel qu'il se présente dans le début de l'ensemble. Si jusque là les poèmes semblaient vouloir simplifier l'approche de l'existence, dans une démarche d'éloge, fréquenter, au-delà des représentations culturelles, le « fond » des choses, celui-ci prend, à la faveur d'une polysémie, la valeur d'un point d'enfouissement, de paroxysme de la détresse. Comme dans les récits de voyage, on ne peut mentir à la mémoire, et le mouvement de montée vers une parole de vie colorée, pleine à l'image de la « gentiane » de Rilke⁶⁹⁶, est également un mouvement de descente dans la mémoire. Ce que la parole tendait à réconcilier, la mémoire le remet à l'épreuve.

Ainsi de l'« indicible » : « nuit » heureuse d'un verbe qui se sait fini, il ne peut suffire à construire une représentation viable du monde – une « maison près de la mer ». Là où l'obscurité environnante, ces « nuits » qui donnent leur nom à l'ensemble, que l'on peut aussi lire comme une suite de poèmes d'insomnie, motivaient une parole de mouvement, de couleur et de substance, rien ne peut finalement être établi qui soit à la fois solide et ouvert, « ni toit ni murs ni fenêtres ». Cet effort est néanmoins nécessaire : c'est le « peu de clarté » qui permet de connaître l'adversaire. Rien en cela d'abstrait : du point de vue de la poésie, là où le sens se dérobe, là où la connaissance périlite, il faut continuer à dire, à user des noms, même insuffisants, pour continuer la genèse permanente dont chaque être est un agent. Et cela signifie un engagement constant, le même que celui de Séféris : les notes, les recherches, les attentes.

⁶⁹⁵ *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁹⁶ Représentation par ailleurs hautement idéalisée : la « gentiane » descend des hauteurs, de la « montagne », à la rencontre des hommes. Comme si les « martinets » rapportaient une parole de vérité et de vie des « hauts-pays inconnus » qu'ils sont seuls à fréquenter. Cette représentation du poète, orphique, ou plutôt prométhéenne puisqu'il s'agit de dérober un verbe de vie aux hauteurs, est soulignée par Philippe Jaccottet, qui donne, au lieu de la « parole éclatante » de la traduction de Lorand Gaspar : « une parole conquise, un mot pur ». La traduction de Lorand Gaspar prend d'ailleurs la liberté de traduire par « parole éclatante » l'expression : « *ein erworbenes Wort, reines* » : « une parole acquise, pure ». Si Lorand Gaspar amoindrit ainsi l'aspect prométhéen du geste pour préférer au mythe la vivacité de la parole, Philippe Jaccottet le renforce, le terme « *erworbenes* », du verbe *erwerben*, ayant un sens littéral moins agressif que « conquise ». (voir : Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino* (Philippe Jaccottet, trad.), *op. cit.*, p. 81, pour l'allemand, p. 80). Quant à Armelle Guerne, sa traduction paraphrase le « *erworbenes* » et tend à esthétiser l'idéal poétique représenté par la « gentiane », en évitant ce que l'« éclat » a d'intensité, et le « conquise » de prométhéen : « un mot formé qu'il y cueillit, un mot pur » (Rainer Maria Rilke, *Œuvres 2, poésie* (Paul de Man, dir.). Éditions du Seuil, 1972, 541 pages, p. 338).

La dernière strophe donne une autre urgence à ce constat : en faisant appel à un souvenir, le locuteur met en évidence que ce qui en poésie est une attitude et un choix littéraire, est aussi une éthique dans l'existence personnelle, liée à une société, à des personnes, à une histoire. Ce souvenir est sans doute celui d'une nuit de la Guerre des Six-jours⁶⁹⁷, pendant laquelle le poète opère alors que la bataille fait rage autour de l'hôpital de Sheikh Jarrah : combat de médecin pour que vivent les hommes malgré leur folie meurtrière, combat de poète pour que continue la parole dans un monde qui la met au défi de faire sens.

Cette irruption de la mémoire personnelle dans l'itinéraire existentiel de « Nuits » a des conséquences importantes : en portant la crise au plus intime, il faut à nouveau remettre en question l'usage même de la parole. Cette interrogation radicale s'écarte alors sensiblement de Rilke, pour s'approcher davantage de Lawrence, qui dénonce dans certains poèmes la sacralisation du signe⁶⁹⁸. La quatorzième pièce de « Nuits » en est une formulation lapidaire.

Éteins la parole
éteins la pensée
et va ! vole ! tombe !
sans haut ni bas
aspiré, foulé
dans les failles de l'air
entre courbures d'une mélodie
que personne ne joue —⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ Ce que peut sous-entendre « qu'une fois de plus embrasait la guerre » : dans la biographie du poète, la Guerre des Six-jours est la deuxième.

⁶⁹⁸ En particulier dans le poème de *Oiseaux, bêtes et fleurs*, « Saint Jean », qui dénonce de manière satirique l'idée d'un langage omnipotent, et d'une intelligence ordonnatrice, en invitant à « mettre du sel sur la queue / de l'oiseau rusé de Jean », plus loin appelé « pauvre vieil aigle doré de l'esprit emplumé de mots ». C'est toute la puissance du Logos qui est niée comme une invention de Jean, alors que Jésus, le « Verbe incarné » est dépouillé de sa divinité : « Quant à l'innocent Jésus / Il était, pas de doute, un phénomène de la nature ». Cette idée même est présentée ironiquement en jouant sur le sens d' « extravagance » que peut prendre le terme « phénomène », davantage sensible dans le texte anglais : « As for innocent Jesus / He was one of Nature's phenomenon, no doubt ». La majuscule suggère ainsi que la Nature, seule véritable intelligence, a voulu se jouer des hommes en créant Jésus, quand la position finale de l'expression « no doubt », renvoie à une tournure populaire visant à insister sur la proposition préalable, quelque chose comme le « pour sûr » de certaines campagnes françaises. Lawrence a d'ailleurs écrit quelques poèmes de jeunesse en dialecte du Nottinghamshire. Pour « Saint Jean », voir : David Herbert Lawrence, *Poèmes* (Sarah Clair, Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 101-107. Pour les poèmes de jeunesse, voir la préface de Jean-Jacques Mayoux : David Herbert Lawrence, *Poèmes* (Jean-Jacques Mayoux, trad.). Éditions Aubier Montaigne, 1976, 420 pages, p. 69-70. Il est à remarquer que cette fois encore, le poème traduit par Lorand Gaspar est absent de l'anthologie établie par Jean-Jacques Mayoux. Il est fort probable que Lorand Gaspar, sans s'interdire de proposer d'autres traductions à certaines pièces, a aussi pris soin de donner des poèmes jamais traduits lorsqu'il a conçu, avec Sarah Clair, l'anthologie publiée chez Gallimard en 1996, et augmentée en 2007. Le cas des animaux du Tétramorphe évangélique de *Oiseaux, bêtes et fleurs* est révélateur : Jean-Jacques Mayoux donne une traduction de « Saint Matthieu » et « Saint Luc », Lorand Gaspar de « Saint Marc » et « Saint Jean ». La coordination n'était pas encore faite en 1989, puisqu'alors Lorand Gaspar et Sarah Clair traduisaient les mêmes deux poèmes que Jean-Jacques Mayoux (voir : David Herbert Lawrence, *Sous l'étoile du chien* (Lorand Gaspar, Sarah Clair, trad.). Orphée / La Différence, 1989, 127 pages).

⁶⁹⁹ *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 156.

Cette pièce n'est pas sans évoquer celle qui clôt le passage du « Journal de Patmos » consacré à Georges Séféris : la formulation évoque aussi un vocabulaire mystique détourné, où la montée, « vole ! », est aussi descente, « tombe ! », pour finalement évacuer les pôles stéréotypés de la quête de sens, ni ascension, ni catabase. En outre, c'est à nouveau dans la mutité que le progrès se fait. Il n'y a dans ce mouvement ni signes, la « parole » est éteinte, ni sens préétabli, la « pensée » aussi étant tue. C'est au prix de cette privation que la parole peut à nouveau fréquenter l'absolu, non pas encore dans sa plénitude, mais dans ses « failles », entre les « courbures » de la mélodie du vivant, indirigée. La suite de « Nuits » semble alors en présenter un accomplissement.

c. Approcher l'unité, se garder de l' «Un».

Après l'épreuve de la mémoire, « Nuits » semble un moment réussir à proposer une représentation quintessenciée de l'existence. En cela, certaines pièces sont à nouveau proches de Rilke, en particulier la seizième, qui, dans sa brièveté, répond à certaines aspirations des *Élégies*.

pudeur lumineuse des nuits de neige
 les pieds de l'enfant s'enfoncent sans bruit
 dans l'épaisseur du mystère de l'Un
 qui embellit un moment nos regards –⁷⁰⁰

La mémoire, et avec elle la parole, est réconciliée : les souvenirs de guerre, les intertextes bibliques et tragiques, ont finalement servi à épuiser momentanément les références pour atteindre à nouveau l' « événement pur » où Rilke situe son enfant. Pas de révélation néanmoins, pas d' « ange » soudain fréquentable à nouveau, comme l'appelait Rilke déplorant la disparition des « jours de Tobie »⁷⁰¹, ni de conquête prophétique semblable à celle du Zarathoustra descendant de sa montagne une « gentiane » à la main⁷⁰². L'illumination même est renversée, c'est à nouveau la « nuit blanche », qui

⁷⁰⁰ *Patmos et autres poèmes, op. cit.*, p. 158.

⁷⁰¹ Au début de la deuxième élégie : « Tout ange est terrible. / Pourtant, – malheur à moi – fatals oiseaux de mon âme, / je vous invoque sachant qui vous êtes. / Où sont les jours de Tobie ? / Quand l'un des plus resplendissants parmi vous se tenant / devant l'humble porte de la maison, / à peine habillé pour le voyage, n'inspirait plus d'effroi ; [...] » (Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino* (Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 19). Rilke fait référence au livre de Tobie, dans l'Ancien Testament (encore que ce livre ne soit pas accepté dans les canons hébraïque et protestant), dans lequel l'ange Raphaël, sous un déguisement, accompagne Tobie, parti recouvrer une dette pour son père aveugle, lors de la déportation en Mésopotamie. Le jeune Tobie, parti avec l'ange et son chien – la composition du groupe a sans doute fort réjoui Rilke –, finit par guérir la cécité de son père et trouver une épouse en Sarra, qu'il a délivrée d'un démon. Ce livre est relativement court, et peut être rattaché à celui de Job, comme éloge de l'endurance dans les épreuves et de la confiance en Dieu. Voir par exemple : *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 606 à 622. Pour la rencontre avec Raphaël, chapitre 5 verset 4 (p. 611). Par ailleurs, on pourrait rapprocher cet épisode à l'approche que fait Patrick Née de *Sefar*, dans sa remarquable étude « Hommes, bêtes et dieux (Lorand Gaspar, Sefar et autres lieux) » (dans : Maxime Del Fiol, Moncef Khémir (dir.), *Un poète près de la mer – Hommage à Lorand Gaspar*. Tunis (Tunisie), Bordeaux : Sud Éditions, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, 199 pages, p. 133-177). Des liens sont peut-être à découvrir dans ce versant de l'œuvre.

⁷⁰² Ce détail peut aussi évoquer la jeunesse de Rilke, alors que fraîchement affranchi du carcan des écoles militaires, âgé de 16 ans, il distribue des poèmes dans les rues de Prague, un iris à la main. Voir : Philippe Jaccottet, *Rilke, op. cit.*, p. 22-23.

autorise le rapport immédiat à l'absolu, sans bouleversement ni ostentation, mais avec « pudeur ».

L'« enfant » prend à nouveau figure rilkéenne, mais les évocations du passé de Lorand Gaspar, de même que la proximité de l'ensemble « Nuits et neiges », invite aussi à y voir une actualisation d'un souvenir d'enfance, ce qui renforce l'idée d'un apaisement, d'une détente générale. Le vocabulaire lui-même semble rescapé de la crise qui secouait précédemment le langage, puisque deux mots redoutables sont utilisés, le « mystère » et l'« Un ». Cette approche silencieuse du « mystère de l'Un », manifesté par la ténèbre lumineuse et mouvante des « nuits de neiges », semble répondre à une inquiétude formulée par Rilke dans la quatrième élégie, constatant que contrairement aux « arbres », aux « oiseaux migrateurs » et aux « lions »⁷⁰³, les hommes sont incapables d'aborder uniment l'existence.

[...] Mais pour nous, aussitôt que nous pensons entièrement l'Un,
déjà le faste de l'autre est sensible. L'inimitié,
c'est ce que nous avons de plus proche. Les amants,
ne marchent-ils pas sans cesse sur les bords l'un de l'autre
eux qui s'étaient promis le large,
la chasse et le foyer ?
Pour nous permettre de voir le dessin d'un instant, on lui prépare
laborieusement un fond de contraste ;
car on est très clair à notre égard.
Nous ne connaissons pas le contour du sensible : seulement
ce qui du dehors le façonne. [...]⁷⁰⁴

La réponse de Lorand Gaspar à Rilke, qu'elle soit voulue ou accidentelle, est à nouveau remarquable. Rilke donne pour impossible l'approche de l'« Un » par la pensée, dans la mesure où elle semble fatalement appeler la tentation de l'autre – c'est-à-dire à la fois la tentation de se détourner de l'Un, et la tentation qu'a l'autre de diriger vers lui l'attention, en étalant ses « fastes ». La tension est ici entre un absolu transcendant et l'immédiat, en somme, l'« Un » qui dépasse tout, et qui prend régulièrement sous la plume de Rilke le nom de « Dieu » ou d'« ange »⁷⁰⁵, et cet « autre » qui peut représenter le monde dans sa diversité, ou les autres hommes, ancrés dans leur temps.

⁷⁰³ Quatrième élégie : Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino* (Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 37.

⁷⁰⁴ *Loc. cit.*

⁷⁰⁵ Philippe Jaccottet, à propos des *Élégies*, remarque que Rilke avait « quelque peu abusé du mot Dieu au temps du *Livre d'heures*, [et] avait décidé d'en être plus économe [...] ». (*Les Élégies de Duino* (Philippe Jaccottet, trad.), *op. cit.*, p. 103). On peut d'ailleurs remarquer que dans l'ensemble des *Élégies*, le mot « Dieu » n'a que dix occurrences, y compris dans les dérivés construits sur la racine « gott » (comme, par exemple, l'adjectif « göttlicher », « divin », au vers 91 de la première élégie, ou « Gottheit », « divinité », au vers 12 de la deuxième élégie). En revanche, le mot « ange » l'est vingt-et-une fois, toujours sous la forme du substantif « Engel » (hormis une fois, sous la forme « Erzengel », « archange »), quand sur l'ensemble des mots construits sur la racine « gott », six sont des substantifs, dont trois seulement renvoient à l'idée d'un dieu unique, au sens de la tradition judéo-chrétienne (aux vers 73 de la deuxième élégie, et 2 et 6 de la troisième, les « dieux » renvoient à des notions mythologiques ou symboliques, comme le « Fluß-Gott des Bluts » du vers 2 de la troisième élégie, « dieu-fleuve du sang »). Sur les trois occurrences d'un dieu personnel et unique, l'une est d'ailleurs hypothétique, le « Gott in der Schwan », « Dieu dans le cygne », pouvant soit renvoyer à la mythologie du Graal avec le cygne du *Parsifal* de Wagner, soit renvoyer à l'épisode bien connu des amours de Zeus

Dès lors, dans le poème de Rilke, il semble que l' « Un » est dépouillé de sa plénitude pour n'être plus visible que comme un « instant », dont voir le « dessin » représente peut-être le seul accès possible à l' « événement pur » d'une assomption de l'être. En cela, déjà appauvri puisque ramené à une manifestation temporaire, l' « Un » est encore fragilisé par l'impossibilité d'être représenté par autre chose qu'un contraste avec les « fastes de l'autre » : l' « Un », suspecté, approché, « sensible » dans une intuition de l'être un moment réceptif à l'absolu, se voit « façonné du dehors ». Défaite de l'être « pur », puisque seul l'existant, le multiple, peut en donner une idée, elle-même indirecte. Inversement, on peut aussi lire le « sensible » comme le monde, celui des choses, des lieux, des créatures, alors comme brouillé par la présence de l' « Un », pôle d'attraction qui détourne des « fastes », cette fois positifs, d'une réalité diverse. Le monde, dès lors, devient irréel face à la puissance fatale du vouloir qui le « façonne » – à l'image de l' « ange », dont la puissance d'être, « dasein », annule l'expérience humaine⁷⁰⁶.

et de Léda, option privilégiée par Lorand Gaspar qui traduit : « tel le dieu se changeant en cygne » (*Les Élégies de Duino* (Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 55). Considérant le contexte, cette deuxième interprétation est la plus probable ; Philippe Jaccottet reste plus neutre, qui donne « comme le dieu dans le cygne », de même qu'Armelle Guerne, traduisant : « ainsi que le dieu dans le cygne » (*Les Élégies de Duino* (Philippe Jaccottet, trad.), *op. cit.*, p. 55, et Rainer Maria Rilke, *Œuvres 2, poésie, op. cit.*, p. 330). Des deux occurrences restantes d'un « Dieu » (au vers 58 de la première élégie, et au douzième de la huitième), Lorand Gaspar efface d'ailleurs la première. Le texte allemand donne « Nicht, daß du Gottes erträgest / die Stimme, bei weitem », ce que Philippe Jaccottet, plus littéral, quoique passant de la deuxième personne du singulier à la troisième, traduit par « Non qu'on puisse, de Dieu, endurer / la voix, loin s'en faut ». Lorand Gaspar, en revanche, traduit : « Non pas que toi tu puisses supporter la Voix, / et de loin » (dans les deux traductions, page 13, page 12 pour l'allemand). L'usage de la majuscule à « Voix » suppose néanmoins une superlativisation qui permet de suggérer à la fois toutes les traditions spirituelles où la divinité s'exprime, et pas seulement celle du Dieu des prophètes bibliques, ce qui élargit le sens du vers de Rilke, mais n'en reste pas moins une liberté. Le phénomène inverse est observable pour la deuxième occurrence, où Lorand Gaspar donne « Dieu », quand Philippe Jaccottet ne met pas de majuscule au mot, ce qui, vu le contexte, donne au vers une tournure insolite : « [...] la bête libre / a son déclin toujours derrière elle / et devant elle, dieu ; [...] » (*Les Élégies de Duino* (Philippe Jaccottet, trad.), *op. cit.*, p. 71). Cela dit, il faut signaler que l'usage allemand de mettre une majuscule aux noms communs comme aux noms propres laisse une large place à l'interprétation. Le derniers cas cité, dans lequel Lorand Gaspar traduit « Dieu » quand Philippe Jaccottet donne « dieu », relativise il nous semble les observations de Marie-Claire Chatelard et Marie-Antoinette Laffon-Bissay, qui y voient, pour la première au moins une audace, pour la seconde le refus de Lorand Gaspar d'un « lien avec toute transcendance ». Voir : Marie-Claire Chatelard, « Lorand Gaspar traducteur de Rilke. Approche de la parole, approche de la traduction », dans *Lorand Gaspar, poétique et poésie – Actes du colloque international de Pau, op. cit.*, p. 354, et : Marie-Antoinette Laffont-Bissay, *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie, op. cit.*, p. 139-140.

⁷⁰⁶ Nous renvoyons au début de la première élégie : « Qui donc dans les ordres des anges / m'entendrait si je criais ? / Et même si l'un d'eux soudain / me prenait sur son cœur : / de son existence plus forte je périrais. » L'expression « son existence plus forte » rend l'allemand « seinem stärkeren Dasein ». Philippe Jaccottet souligne la dimension intrusive du « Dasein » de l'ange, en traduisant : « son trop de présence ». Le terme « Dasein », signifiant littéralement « ici-être » sans parler de son importance chez Heidegger, est en effet propice à des traductions différentes, selon que l'on veuille insister sur la « présence » de l'ange comme invasion de l'existant par l'être, ou sur l' « existence » de l'ange comme excluant toute autre réalité que la sienne : dans les deux cas, il faut se défendre de l'absolu, inventer d'autres façons de l'approcher que la confrontation directe. Pour les deux traductions : *Les Élégies de Duino*, p. 9, pour l'allemand, page 8. Enfin, le dernier vers du passage de la quatrième élégie que nous avons cité plus haut, « ce qui du dehors le façonne », a naturellement des correspondances nombreuses dans l'œuvre de Lorand Gaspar. Il est notamment réfuté dans *Sol absolu* : « j'ai rêvé d'une genèse. / L'univers naissait / non pas d'un ordre offert du dehors [...] » (*Sol absolu, op. cit.*, p. 17).

Dans l'un et l'autre cas, le poème de Lorand Gaspar semble à même de dépasser les clivages représentés par Rilke, peut-être victime de la surcharge sémantique de son vocabulaire, qui fait d'une approche simultanée de l'immédiat et de l'absolu, au mieux, un écartèlement. Ainsi, dans le poème de « Nuits », la limite instaurée entre le « sensible » et ce qui l'entoure, peut-être le sens, ou l'être pur, qui interdit la communion en rejetant la relation dans l'« inimitié », est gommée, parce que rien n'a de « contour » : lors d'une « nuit de neige », l'obscurité est blanche, la neige obscure, l'immobilité apparente de l'air tissu du fourmillement des flocons. Le « mystère de l'Un » se pose dès lors dans un monde sans division, où, momentanément, il n'y a plus de rupture entre « sensible » et « intelligible », ou entre « sensations » et « vérité », ni entre esprit et matière. En effet, s'il y a « mystère », celui-ci a une « épaisseur », ce qui peut signifier qu'en accord avec sa nature de mystère il n'a pas vocation à être explicitement exposé, mais en même temps qu'il est perceptible sans initiation, sans même de foi, à la manière d'une couche de neige sur le sol. Dès lors, nulle « inimitié » entre l'« enfant » et l'« Un », ni d'écrasement de l'existant par l'être pur comme dans la première élégie de Rilke, où le « beau n'est que le commencement du terrible »⁷⁰⁷. Au contraire, ce « mystère », vérité qui ne se dit pas, présence vitale qui ne se montre pas dans une forme ni un dogme, mais dans un multiple mouvant, « embellit un moment nos regards », sans dommages, sans conflit, et sans possibilité d'être érigé en idole d'une immobilité mortifère, puisqu'il n'est visible ainsi que momentanément, et qu'il faut donc sans cesse réapprendre à le voir⁷⁰⁸.

Tout comme dans la quatrième pièce de « Nuits », il semble que Lorand Gaspar accomplit ce que Rilke appelle tout en le présentant comme impossible. Mais contrairement à ce que Rilke imaginait peut-être comme pouvant réduire la fracture ontologique, ce n'est pas par la puissance d'une parole magique, qu'elle soit révélée ou « conquise » de haute lutte, ou d'une vision illuminatrice, que Lorand Gaspar propose une approche pacifiée de l'« Un » : c'est en montrant la *normalité* de celui-ci. Quiconque, pareil à un enfant excité par la neige, est sorti dans la nuit, peut ainsi jouir de sa présence, parce que le « sensible » est tout à la fois la nuit, la neige, le sol, le froid, et le mouvement qui par tout cela s'exprime. Il est dans les « contours » et autour d'eux.

Il s'agit bien là de la « genèse » constamment explorée par la poésie de Lorand Gaspar : celle d'une naissance perpétuelle, qui est à la fois au commencement et au présent, en somme, d'une éternité interne au temps et à la matière – ce qui n'est un paradoxe que si l'on raisonne avec les catégories usuelles que Lorand Gaspar remet constamment en cause. Dans « Nuits », cette nouvelle représentation de la genèse est aussi l'occasion, pour le locuteur,

⁷⁰⁷ *Les Élégies de Duino* (Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 9. La traduction de Philippe Jaccottet est très proche.

⁷⁰⁸ Philippe Jaccottet signale que pour Rilke mouvement et immobilité ont tous deux un aspect négatif et un positif. « La mauvaise immobilité, c'est le figement des définitions, des doctrines, des dogmes (par quoi le Divin se corrompt) ; le mauvais mouvement, c'est la hâte, l'agitation vaine, la dispersion qui égarent loin de son centre l'homme moderne. La bonne immobilité, c'est la patience, l'attente, l'ouverture, le bon mouvement, ou le mouvement *pur*, c'est l'élan désintéressé, sans but (Rilke dira plus tard le *risque*) qui met en rapport le proche et le lointain. » (Philippe Jaccottet, *Rilke, op. cit.*, p. 38).

d'une nouvelle naissance plus personnelle, qui est en même temps proposée comme modèle collectif. On peut en voir un exemple dès la pièce suivante, la dix-septième, qui, tout en restant fidèle au style propre à Lorand Gaspar, fait dans sa première strophe admirablement se rencontrer le lyrisme rilkéen et l'iconoclasme de Lawrence.

et l'eau du baptême jaillit
des jardins nocturnes de nos corps
syllabes de vers décousus – [...] ⁷⁰⁹

Sans aller trop avant dans l'étude de ce fragment, on peut y remarquer trois éléments importants : le « baptême », sacrement lors duquel une personne est lavée du péché originel et entre dans la communauté, est à la fois réduit à son support matériel, l'« eau », et par là même étendu à toute l'humanité, dans la mesure où il jaillit de « nos corps », sans, donc, supposer d'adhésion à un rite ou une dénomination religieuse. Le deuxième élément signifant est que cette « eau » de réconciliation entre l'homme et l'absolu, sourd non seulement des « corps », mais des « jardins nocturnes » de ceux-ci : dans la chair est un Éden inversé, où ne luit pas la lumière d'un Dieu ni celle du glaive de son ange, et ce « jardin », délivré du « diktat » d'une lumière trop franche, est alors rendu à sa pluralité, il est, ainsi, de l'Éden en tous et partout. Enfin, les « syllabes de vers décousus » peuvent renvoyer aussi bien au jaillissement de l'« eau du baptême » qu'aux « jardins nocturnes » ou aux « corps » : la souplesse de l'image insiste à nouveau sur la relation qui lie tout, l'unité de ce tout, mais refuse un propos systématique, un cadre logique fermé.

En outre, cette strophe nous semble à nouveau évoquer, pour ce qui est de Rilke, la notion de « Weltinnenraum », dans la mesure où cette nouvelle genèse est à la fois celle du sujet et de tous les hommes, et placée dans le présent actuel et perpétuel du poème. Elle retrouve surtout une façon d'inverser les valeurs qui est proche de celle de Lawrence, en ce notamment qu'elle réutilise des notions appartenant à une culture ou un dogme particulier pour les déplacer vers un propos autre. L'un des *Derniers poèmes* de Lawrence peut ainsi lui être comparé, « La prière du Seigneur ».

Car le royaume est à toi,
la puissance et la gloire.

Béni soit donc ton nom,
Toi qui n'as pas de nom – [...]

Comme le royaume du rossignol au crépuscule
dont j'ai senti et entendu souvent la puissance et la gloire. [...]

Et moi, un homme nu, criant,
criant vers toi pour ma manne,
mon royaume, ma puissance et ma gloire. ⁷¹⁰

⁷⁰⁹ *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 159.

⁷¹⁰ David Herbert Lawrence, *Poèmes* (Sarah Clair, Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 247 et 249.

Ce poème est une réécriture de la doxologie du *Notre Père*, généralement appelé « Lord's Prayer » en anglais – le premier distique en est d'ailleurs une citation littérale⁷¹¹. Comme souvent chez Lawrence, la transgression va droit à son propos, ici une louange ironique à travers l'utilisation et la déformation progressive d'une prière connue, repoussant le modèle du Dieu biblique pour lui substituer un dieu « sans nom ». Si la doxologie est une prière de louange, Lawrence la fait passer d'abord par celui de la plénitude immédiate, ici celle du « rossignol », et un appel à revenir, en tant qu'homme, à ce même état premier qui n'est perdu qu'en imagination, un état intact de chute, de grâce, et de volonté divine, qui est celui du « rossignol » et, plus loin dans le poème, du « renard » et de l' « oie »⁷¹². La fin du poème est un ultime retournement de la prière chrétienne contre elle-même : si le titre anglais veut bien dire « la prière du Seigneur », le fait que c'est l' « homme nu » qui élève sa prière fait de lui le « Seigneur ». Face à un dieu « sans nom », sans peut-être d'autre existence que celle des « rossignols », des « renards » et des « oies », c'est peut-être à l'*idée* d'un dieu personnel que s'adresse le locuteur, exigeant d'elle qu'elle rende le pouvoir dont elle a privé l'homme⁷¹³.

Si le procédé utilisé par Lawrence est plus explicite et nettement plus polémique que celui du poème de « Nuits » tous deux recourent à une

⁷¹¹ Dans la version du *Book of Common Prayer* (« Livre de la prière commune ») de 1662, livre formant la base de la pratique liturgique de la Communion anglicane jusqu'à sa révision en 1928. Le texte de cette doxologie y est identique au premier distique de Lawrence : « For thine is the kingdom / the power, and the glory. » Le troisième vers est quant à lui une citation du début de la prière : « hallowed be thy name » (voir : *Book of common prayer, 1662 version*. Londres (Angleterre) : Everyman's Library, 1999, 632 pages, p. 71). Jean-Jacques Mayoux signale par ailleurs que la mère de Lawrence était très religieuse, sans que l'on sache à quelle confession elle appartenait, ce qui n'a pas d'importance puisque toutes les sensibilités de la Communion anglicane (des épiscopaliens aux évangéliques) utilisent le même texte, ce qui double la transgression religieuse d'une transgression familiale. La traduction de Lorand Gaspar et Sarah Clair suit littéralement le texte anglais. Un autre choix possible aurait été de donner en français le texte de la doxologie tel qu'il est utilisé dans les églises de langue française, systématiquement dans celles issues de la Réforme, et dans l'Église catholique depuis la révision du rite romain de 1969, ce qui aurait renforcé l'aspect provocateur du poème de Lawrence, immédiatement perceptible en anglais. Dans cette perspective, le poème aurait aussi pu recevoir le titre, en français, de « Notre Père ». Sur Lawrence et sa mère, nous renvoyons à Jean-Jacques Mayoux, qui présente leur relation complexe dans : David Herbert Lawrence, *Poèmes* (Jean-Jacques Mayoux, trad.), *op. cit.*, p. 12-14. Le poème est absent de cette anthologie.

⁷¹² « Comme le royaume dans la nuit du renard / jappant à son pouvoir et à sa gloire / qui est la mort de l'oie. / Comme la puissance et la gloire de l'oie dans la brume / cacardant au-dessus du lac. » (David Herbert Lawrence, *Poèmes* (Sarah Clair, Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 247).

⁷¹³ Nous sommes enclins à comprendre ainsi la dernière strophe du poème : « And I, a naked man, calling / calling to thee for my mana, / my kingdom, my power, and my glory. » (David Herbert Lawrence, *Poèmes* (Sarah Clair, Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 248). Lorand Gaspar et Sarah Clair traduisent « mana » par « manne », ce qui suppose que le locuteur du poème demande, outre une restitution de la plénitude de son statut ontologique (royaume, puissance et gloire), une forme de grâce matérielle, que le début du poème avait déjà évoquée avec une certaine ironie : « Donne moi, Oh donne-moi, / en plus de mon pain quotidien / mon royaume, ma puissance et ma gloire » (*Ibid.*, p. 247). Dans la mesure où la « manne », dès la Bible du roi Jacques, s'écrit en anglais « manna », et non « mana », nous formulons l'hypothèse que Lawrence demande littéralement son « mana », au sens de puissance spirituelle, notion polynésienne étudiée dès le XIX^e siècle par les anthropologues anglophones (et en français, un peu plus tard, par Marcel Mauss). L'irruption d'une notion exogène dans un poème construit essentiellement sur un référent biblique n'est pas impossible dans l'œuvre de Lawrence, en particulier si l'on se souvient du syncrétisme qui anime, par exemple, un roman comme *Le Serpent à plumes*.

méthode commune : inviter un référent culturel et en transformer le sens, pour faire l'éloge d'un « être ici » dépouillé de culpabilité et de peur. Ainsi, aussi bien par l'inscription dans la parole d'une sérénité première enfin retrouvée dans le rapport à l' « Un », que par une renaissance du sujet dans une constante mise à distance des ensembles culturels qui peuvent lui faire obstacle, le poème atteint une forme d'équilibre, presque une parenthèse dans le travail ontologique.

d. Les « visages du vivant » : de la douleur et de la joie.

L'état littéralement utopique d'une fréquentation directe de l' « Un », malgré toutes les précautions prises, peut constituer une tentation pour le poète, celle de figer dans une représentation ultime la recherche de toute une œuvre. Le travail poétique, celui de l'existence, ne doivent donc s'arrêter sur une « vision », laquelle doit changer puisque comme la parole qui la porte, elle change avec celui qui la dit. Dans ce retour à la dynamique existentielle, la joie comme la douleur sont présentes, rien ne pouvant être exclu. Une pièce de « Nuits », la vingt-et-unième, illustre remarquablement cette nécessité de reprendre toujours le travail.

Dieu comme l'air est doux au toucher
Comme la lumière est bonne à voir
Et comme elle m'enveloppe
Tendrement, impitoyablement
La nuit –

Non, non n'étanchez 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 respirent ensemble dedans et dehors –

et qu'y a-t-il de plus clair pour l'esprit
que de s'ouvrir sur l'inimaginable

que tout ce que j'ignore et le peu que
je comprends soient un et innombrable

que sans tous ces corps et herbes bougés
par la même montée de sèves
de vents de lueurs dans l'œil, dans la main
je n'aurai jamais rien pensé –

ni senti le jasmin dans la nuit.⁷¹⁴

Ce poème de « Nuits » constitue à lui seul un itinéraire existentiel particulièrement dense, qui résume presque tout l'ensemble. La première strophe revient à la joie d'être au monde, et commence avec un mot, « Dieu »,

⁷¹⁴ *Patmos et autres poèmes, op. cit.*, p. 163.

que l'économie de ponctuation permet de lire aussi bien comme une exclamation que comme l'être en quoi se situe cette joie : un absolu à nouveau immanent dans lequel ce qui ne peut être possédé, « l'air », est proche, sensible, tangible. La « lumière » même est désormais « bonne à voir », puisque moins qu'éclairante, elle est présente, « enveloppe » le sujet dans la « nuit », comme une protection, non comme une vérité, avec une ambivalence qui n'est pas sans évoquer Rilke⁷¹⁵ : « tendrement, impitoyablement ». Mais si cette « nuit » est douce, qui comme la « nuit de neige » a sa lumière sans qu'il soit besoin du soleil, de la source extérieure, l'immobilité, la satiété restent des dangers. La quête de connaissance ne doit cesser jamais : « n'étanchez jamais la soif ». Mais ce travail nécessaire de « porter l'obscur vers la lumière » n'est pas un travail d'explication, de conceptualisation : cette lumière vers laquelle il faut porter la masse « obscure » d'une existence dénuée de téléologie, ne peut qu'illuminer le présent, dans la chair, « voir », « toucher », « entendre ». Il ne s'agit pas de science positive, de maîtriser le « dedans » ni le « dehors », mais de laisser « ouverte la porte » où, selon une formule qui rappelle remarquablement le « Weltinnenraum » de Rilke, ils « respirent ensemble ». Lieu de passages dans des directions différentes, cette porte est peut-être celle de la langue de poésie, où l'intériorité et le monde se rencontrent, où le sujet est réconcilié avec sa mémoire, ses aspirations, et le phénomène d'une existence qu'il ne domine pas. Ce phénomène qui dépasse les topiques de l'entendement est ainsi l'« unimaginable », où ignorance et connaissance sont mêlées, entre elles, et aux choses auxquelles elles s'appliquent : « un et innombrable »⁷¹⁶.

La fin du poème revient sur la représentation désormais familière de la beauté et la précarité simultanées de l'existence : le sujet est l'aboutissement de phénomènes « sans nombre », chaque existence, dans son unicité, est, en quelque sorte, un « miracle normal ». Les « corps », les « herbes », le moindre mouvement porté par la « même montée de sève », vigueur intarissable du vivant, aboutissent à une existence : une conscience, des sensations, une voix qui se dit, « je ». Ce cheminement vertigineux qui précède une existence, ramène une nouvelle fois la plénitude à un faisceau d'éléments qui, pris isolément, sont presque dérisoires, tout en donnant l'essentiel de l'existence

⁷¹⁵ Peu après le début de la première élégie, Rilke, ayant constaté que la pure lumière des « anges » ne peut donner à vivre, énumère ce qui reste à l'homme après ce renoncement : un « arbre », la « rue d'hier », une « habitude » et la « nuit ». « Et la nuit ! ô, la nuit, / lorsque le vent chargé d'espaces nous mord le visage –, / à qui ne serait-elle, la tant désirée, / la doucement décevante, / cette part difficile des cœurs solitaires ? » (*Les Élégies de Duino* (Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 9 et 11). Le dernier vers peut ramener à la possible situation d'énonciation de « Nuits », des insomnies : cette « part difficile » du poète éveillé quand il ne devrait pas l'être, la solitude qu'elle implique, le monde « inversé » dans lequel il se meut alors, peut-être est-ce elle qui, dans tout l'ensemble, est affrontée, retournée pour apporter sa « lumière » obscure. Les mouvements pendulaires, dans « Nuits », entre poèmes de joie et de vision, et poèmes plus sombres, pourraient ainsi correspondre aux changements d'humeur qui interviennent facilement en cas d'insomnie, même s'ils ne suffisent naturellement pas à expliquer leurs manifestations poétiques.

⁷¹⁶ Expression qui évoque aussi un passage de la troisième élégie de Rilke, dans lequel il écrit qu'en amour, « ce n'était pas / un seul que nous avons aimé, ni même ce qui devait venir, / mais le bouillonnement de l'innombrable ». Dans cet acte d'amour, il y a la même tension entre l'« un » et l'« innombrable » que dans le poème de Lorand Gaspar : dans un être aimé, c'est, avec lui, la totalité qui est aimée. « Non pas un enfant isolé, mais les pères qui reposent en nos fonds, / comme des bris de montagne ; mais le lit asséché / du fleuve de nos mères d'autrefois – ; mais tout le paysage sans bruit / sous le destin nuageux ou clair – ; / tout cela, jeune fille, t'a précédée. » (*Ibid.*, p. 35).

par une image elle aussi fragile, apparemment sans “intérêt” particulier, puisqu’il y a d’autres sens, d’autres fleurs : « ni senti le jasmin dans la nuit ». Un passage de la neuvième élégie de Rilke évoque le même “miracle” précaire d’une existence finie, fragile, et pourtant pleine.

[...] Mais parce qu’être ici est beaucoup,
qu’apparemment tout ici a besoin de nous ; ces choses éphémères,
étrangement, nous concernent.
Nous, les plus éphémères.
Une fois chaque chose, seulement *une* fois.
Une fois et jamais plus. Et nous aussi
une fois. Jamais plus.
Mais ceci, avoir été *une* fois – même si ce ne fut qu’*une* fois –
avoir été *de cette terre*, cela semble irrévocable. [...] ⁷¹⁷

Ce passage de Rilke renvoie à son idée d’un rôle intermédiaire de l’homme, entre l’« ange » et les « créatures »⁷¹⁸, mais au-delà de sa mythologie personnelle, il permet surtout de constater un souci partagé avec Lorand Gaspar, celui d’accepter la finitude pour en faire une motivation à louer l’existence telle qu’elle est. La joie comme la douleur participent de ce phénomène unique d’une existence, d’être « *une* fois », au milieu de « choses éphémères ». Une autre pièce de « Nuits », la vingt-septième, approfondit le désir de se mêler intimement au phénomène de l’existence, d’y participer pleinement, que ce soit en souffrant, ou en se réjouissant.

Ma vie veux-tu laissons maintenant
tant de hâte aveugle à son néant aller
le souci de ces choses qui se comptent
ces chiffres auxquels on ajoute encore
calculs de systèmes, harmonies des sphères,
pour apprendre à vivre, à souffrir,
aimer être un visage du vivant – ⁷¹⁹

L’effort de « porter l’obscur vers la lumière » implique de se débarrasser ce qui est trop clair, et, de ce fait, inutile : « ces choses qui se comptent », toutes les spéculations qui visent à donner à l’intelligence un pouvoir sur le monde, « calculs de systèmes, harmonies des sphères ». Le but ultime du sujet, l’aboutissement de son existence, est alors de « vivre », même si cela implique de « souffrir » : être cette diversité du monde, accepter la joie comme la peine,

⁷¹⁷ *Les Élégiés de Duino* (Lorand Gaspar, trad.), *op. cit.*, p. 79 et 81.

⁷¹⁸ Dans le meilleur des cas, l’homme, qui ne peut supporter la plénitude transcendante de l’« ange », ni n’a la connaissance immédiate de sa vérité, dénuée de crainte, de la « bête », peut être celui qui les unit dans le mouvement de l’existence, et leur donne à chacun ce que seul l’homme connaît : la beauté poignante d’« être ici ». Un autre passage de la neuvième élégie décrit ce rôle, au bénéfice de l’ange : « Célèbre la terre pour l’ange et non pas l’ineffable, / devant lui tu ne saurais te vanter / de ce que tu as merveilleusement ressenti. / Dans cet univers, / où ses dons de sentir sont tellement plus vastes que les tiens, / tu n’es qu’un novice. Aussi montre-lui des choses simples, / celles, qui, façonnées d’une génération à l’autre, / vivent comme des objets qui nous appartiennent tout près de nos / mains et dans le regard. » (*Ibid.*, p. 83).

⁷¹⁹ *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 169.

c'est être un même mouvement sans discrimination, un « visage du vivant ». Cela, et c'est aussi le propos de Rilke, il faut apprendre à l' « aimer »⁷²⁰. Lawrence, dans un de ses *Derniers poèmes*, exprime aussi la nécessité, à la fois de se « laisser faire » par une existence parfois cruelle et souvent dépourvue de sens, et d'y participer, d'œuvrer dans et pour le monde⁷²¹.

e. « Être ici est magnifique » (conclusion).

L'ensemble « Nuits » est un ensemble dense, où la mémoire personnelle retrouve une forme de mémoire universelle dans des figures comme celle de l'enfant. Parallèlement à ce mouvement de retour sur soi, un renouvellement de la représentation de l'existence est sans cesse à l'œuvre, et presque chaque poème propose une image de l' « infini » du vivant qui s'exprime dans le fini. Si l'ensemble trouve peut-être son assise référentielle dans une série de nuits d'insomnie, éventuellement discontinue, cette situation précise, vécue physiquement, physiologiquement explicable, et parfois traitable médicalement, prend elle aussi figure de situation métaphysique : celle d'un sujet éveillé dans l'obscurité, cherchant à trouver, dans le noir même, la lumière – pareil, en cela, au sujet du poème de Séféris qui conclut *Égée*. Peut-

⁷²⁰ Dans cette déclaration d'intention, si simple en apparence, il n'est toujours rien d'abstrait. Un poème de « Nuits », un peu plus tôt, en témoigne, qui aborde la mort du père, son suicide : « Père, / tu t'es pendu une nuit de Noël ». (*Patmos et autres poèmes*, op. cit., p. 165). Nous ignorons dans quelle mesure ce poème est autobiographique, même s'il évoque clairement un court passage de la « Petite biographie portative » : « J'appris quelques mois plus tard que mon père était mort la veille de Noël 1945 au terme de longs mois d'humiliation. » (*Lorand Gaspar, transhumance et connaissance*, op. cit., p. 14). Quoi qu'il en soit, ce poème de deuil se termine sur une image curieusement eucharistique : « lorsque les ténèbres eurent englouti / la dernière goutte de mémoire / le pain de l'aube se mit à rougir – ». Comme si le terme d'une « vie finie », une fois effacé tout ce qu'il y avait encore d'humain (la mémoire), rejoignait la naissance perpétuelle du monde. La première strophe, qui met en concurrence la mort du père et les cantiques de Noël « qui chantent qu'est né ce jour / l'enfant qui sauvera le monde – » rend un écho singulier avec un passage de la quatrième élégie de Rilke. « Père, n'ai-je pas raison ? Toi / pour qui la vie eut un goût si amer d'avoir goûté à la mienne ; / et comme je grandissais, tu goûtais / à toutes les infusions troubles de ma nécessité ; / intrigué par la saveur d'un avenir si étranger, / tu examinais mon regard terni. / Depuis ta mort, tu connais souvent la peur au fond de mon espoir ; / pour ce peu de choses qu'est mon destin, / tu renonces au calme que seuls connaissent les morts, / des empires de calme, n'est-il pas vrai ? » (*Les Élégies de Duino* (Lorand Gaspar, trad.), op. cit., p. 39 et 41). Le père du locuteur de l'élégie, le père de celui de « Nuits », semblent partager le même recul face à l'enfant, plus ou moins volontaire, celui de Jean-Baptiste face à Jésus : « Il faut que lui grandisse et que moi je décroisse » (évangile de Jean, III, 30, dans : *La Bible de Jérusalem*, op. cit., p. 1599). Ce retrait du père face à une nouvelle vie qui vient, celle de l'enfant Jésus dans « Nuits », celle d'un poète appelé à un travail prophétique dans les *Élégies*, semble marquer dans les deux cas une carence dans l'acceptation de l'existence telle qu'elle est : génération perpétuelle. Dans le poème de « Nuits », le suicide du père est néanmoins dû moins à manquement du père, qu'à une forme d'aliénation temporaire : « Un je ne sais quel autre en toi / t'imitant à s'y méprendre / s'est emparé de tes forces / et mit fin à sa vie finie ». Le fait que cet « autre » mette fin à « sa vie finie » (nous soulignons), permet, et l'image de l' « aube » qui suit le suggère, d'espérer que l'existence véritable du père se poursuit toujours, autrement. Quoi qu'il en soit, la représentation, en particulier dans la pièce de « Nuits », d'un moment si profondément douloureux, rejoint clairement le désir d'être « un visage du vivant », quand bien même ce vivant apporte avec lui son lot de pertes, de deuils et de manques.

⁷²¹ Dans « Tenir bon ou abandonner ». Deux questions animent ce poème : « Pouvons-nous abandonner, / et laisser l'âme trouver son niveau / vers le bas, refluant, refluant jusqu'au raz de marée ? », et « Ou bien, ou bien / l'homme doit-il s'accrocher / et lever son visage et redresser son torse / et aller de l'avant pour changer le monde ? ». Le poème conclut, d'une façon proche du poème de « Nuits » : « Ou est-il possible même que nous devons faire les deux ? ». (David Herbert Lawrence, *Poèmes* (Sarah Clair, Lorand Gaspar, trad.), op. cit., p. 133-137. Pour les citations : p. 133 et 137).

être est-ce la répétition des nuits, qui donne à l'itinéraire existentiel de l'ensemble un aspect particulièrement accidenté, fait de joies subites et de retours douloureux. Toujours est-il que la dernière pièce, pareille à ce moment où les « ténèbres » ayant « englouti / la dernière goutte de mémoire » laissent « rougir » le « pain de l'aube »⁷²², conclut l'ensemble sur l'approche du matin.

La lumière approche –
son ombre se projette au bord du noir –

lentement elle imbibe et traverse la trame
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, ou comme
l'affirmation si claire ce matin
dans l'appel du troglodyte : j'existe !
Une même pulsation dans les mondes –⁷²³

Le jour venant, la « lumière » crée un effet d'optique, entre la part du ciel où déjà elle pénètre, et le « noir » qui règne sur la terre, elle renforce celui-ci de son « ombre », se projetant, comme inversée, par le contraste qu'elle instaure. Ce n'est toujours pas une lumière directe, verticale, mais une lueur, qui « imbibe » et « traverse la trame » : sans éclat, elle entre dans la matière. C'est bien le mouvement même du monde qui « prend corps », sa vérité informulée, qui ne peut « être touchée » en soi, puisqu'elle est en toute chose, « dans les corps, dans toute pensée ». La pluralité des « mondes », qui renvoie peut-être à l'esprit, à la matière, à la divinité – aux mondes des « anges » et des « bêtes » –, est « pulsation » indivise. Cette surabondante « présence inimaginable de l'infini »⁷²⁴, ne peut être représentée que parce qu'elle n'est plus une image : un témoignage, celui d'un oiseau. Le choix de cet oiseau, le « troglodyte »⁷²⁵, n'est pas anodin : il s'agit d'un des plus petits oiseaux d'Europe et du bassin méditerranéen, titre qu'il ne partage qu'avec les deux espèces de roitelets⁷²⁶. C'est donc une des plus petites créatures, vertébrée

⁷²² *Patmos et autres poèmes*, op. cit., p. 165.

⁷²³ *Ibidem*, p. 171.

⁷²⁴ À la fin de la neuvième élégie, Rilke a une intuition de cette « présence » qui dépasse la mémoire, qui déborde le fini et l'emporte : « Vois, je vis. De quoi ? Ni l'enfance, ni l'avenir / ne diminuent... Une existence surnuméraire / jaillit de mon cœur. ». Cette existence, Rilke l'appelle à nouveau « Dasein » : « Siehe, ich lebe. Woraus ? Weder Kindheit noch Zukunft / werden weniger... Überzähliges Dasein / entspringt mir im Herzen ». Il est intéressant de noter que la traduction de Lorand Gaspar rend ce « jaillissement » comme un mouvement expansif, quand la formule allemande peut le montrer dirigé vers l'intériorité. Philippe Jaccottet traduit ainsi : « Un surcroît d'existence / me jaillit dans le cœur ». En fonction de la lecture choisie, la formule peut ainsi signifier, sans qu'une option soit réellement meilleure que l'autre du point de vue linguistique : « jaillit de moi à partir du cœur », ou « jaillit en moi, dans mon cœur ». Il est significatif, du point de vue de la poétique de Lorand Gaspar, qu'il ait choisi un mouvement qui, portant le sujet dès son intime, le dirige vers le monde, vers les autres – ce que fait, finalement, Rilke lui-même, en partageant ce mouvement dans l'acte d'écriture. Pour les deux traductions : *Les Élégies de Duino*, p. 85, texte allemand p. 84.

⁷²⁵ Troglodyte mignon (*Troglodytes troglodytes*).

⁷²⁶ Le roitelet huppé (*Regulus regulus*) et le roitelet triple-bandeau (*Regulus ignicapilla*). Ces espèces, du bec à la queue, mesurent entre 8,5 et 9,5 centimètres. Etchécopar et Hüe signalent ces deux espèces

comme l'homme, mais ayant dans sa fragilité la capacité de voler, qui lance cette affirmation : « j'existe ! ». On peut renverser jusqu'à l'anthropomorphisme du comportement de l'oiseau : ce n'est pas lui qui se voit le support d'une affirmation d'homme, mais l'homme qui doit remettre à l'oiseau la capacité à se dire. Dans cette démission, nulle défaite : les “choses”, les “créatures”, dans l'unité du divers, vivent avec et pour l'homme, comme lui, pour et avec elles⁷²⁷.

Proche, en cela encore, des *Élégies* de Rilke et des poèmes de Lawrence, l'ensemble « Nuits » se conclut donc par une ouverture sur la beauté immédiate du monde, qui s'exprime y compris, et peut-être par excellence, dans le vivant le plus fragile. Au-delà des profondes différences de poétique, les trois œuvres semblent mener un travail concomitant, cherchant toutes à réaliser la réconciliation de l'homme et du monde, en étendant celui-ci à l'absolu, et en redécouvrant l'absolu dans les plus petits aspects de son existence.

Il semble ainsi que dans « Nuits » Lorand Gaspar arrive à faire cohabiter des paroles si différentes d'aspect, et cela n'est pas étranger à son travail de traducteur. Traduisant Rilke, Lorand Gaspar en atténue la structure rhétorique et, remodelant la versification, tend à lui donner un aspect plus contemporain, privilégiant une dynamique que l'alternance entre vers courts et vers longs, quasiment absente dans le texte allemand, permet de rendre sensible. En utilisant aussi un vocabulaire parfois plus simple que celui de Rilke ou d'autres traducteurs, il gomme également ce que le texte original peut avoir de “maniéré” ou de daté – de postromantique. Traduisant Lawrence, avec Sarah Clair, Lorand Gaspar a une approche relativement différente : les poèmes de Lawrence sont, toutes proportions gardées, plus “faciles” que ceux de Rilke, un vocabulaire plus simple, des tournures plus directes. Les traducteurs ont une intervention de beaucoup plus légère sur le texte, ce qui est sans doute dû en partie au fait que contrairement à l'allemand, l'anglais n'a pas une structure agglutinante, qui peut considérablement compliquer l'interprétation. Dans les deux cas, le souci du traducteur n'est pas seulement technique, il vise aussi à rendre son sens actuel, efficace – but certes partagé par tous les traducteurs aimant les textes qu'ils traduisent.

Enfin, il y a, à priori, un monde entre Rilke et Lawrence. Tous deux pourtant se soucient de donner une représentation de l'existence qui dépasse les clivages hérités de la culture aristotélicienne et judéo-chrétienne – Lawrence en la tournant le plus souvent en dérision, Rilke en l'intégrant à une mythologie personnelle. Tous deux mettent au centre de toutes considérations d'ordre métaphysique un rapport renouvelé à la beauté du monde physique.

comme « les plus petits de nos oiseaux ». Ils en donnent néanmoins pour mesure 9 centimètres, le même chiffre que pour le troglodyte. Voir : François Hüe, Robert-Daniel Etchécopar, *Les Oiseaux du Proche et du Moyen Orient, op. cit.*, p. 733 et suiv. pour les roitelets, p. 565 pour le troglodyte.

⁷²⁷ À la fin de la dixième élégie, Rilke, dans un passage que nous avons déjà cité, s'en remet également à des éléments presque anodins du monde pour dire la bonheur de l'existence, l'approche apaisée du temps : « chatons de noisetiers » et « pluie ». (*Les Élégies de Duino*, p. 95 pour la traduction de Lorand Gaspar, 97 pour celle de Philippe Jaccottet). On peut aussi lire l'ensemble des poèmes de *Oiseaux, bêtes et fleurs* de Lawrence comme une tentative de comprendre l'existence à travers les comportements des animaux, qui deviennent des modèles, apprennent à l'homme à revenir à une mode d'existence plus proche de la vérité immanente à la matière que des dogmes qui le séparent du monde.

« Nuits », comme nombre d'autres œuvres de Lorand Gaspar, fait dialoguer, que ce soit un parti pris ou incidemment, des voix dissemblables, mais servant un même désir : vivre mieux. Le travail de traduction entre alors dans un travail de relation : traduire un texte, dire avec d'autres mots ce qu'un autre avait dit d'une façon qui n'est pas "relativisable" puisqu'elle s'est formée dans l'assomption unique d'un poème unique, ne peut, au-delà de l'aspect technique, être un acte valide que parce que le texte original vit, dans sa traduction, dans son écho dans une autre poétique, celle, ici, de Lorand Gaspar. Traduire correspond alors à une relation profondément personnelle : c'est donner de son énergie créatrice à un autre poète, pour que son œuvre vive davantage, dans une autre langue. C'est aussi mettre son œuvre propre à l'épreuve de celle d'un autre, la voix de l'autre ayant un moment intégré sa voix, ne peut en être exclue dorénavant. « Nuits » donne une image remarquable, à la fois de cette inclusion des voix des autres, et de leur dépassement, par une lecture critique, menée, au-moins implicitement, dans le cheminement même de l'œuvre.

Une communauté d'efforts (conclusion du chapitre).

L'étude des manifestations textuelles des relations personnelles de Lorand Gaspar, qu'elles soient directes, avec un contemporain, ou avec des auteurs avec qui il se reconnaît des liens, permet de constater dans ce type de relations la même polyvocité que dans celles à d'autres arts, aux sciences, à d'autres genres littéraires que la poésie. Moins encore que ces autres relations, l'amitié n'est une idée abstraite : elle s'ancre dans des gestes, des paroles, des moments partagés, y compris pour ce qui est des poètes du passé, dont la lecture accompagne Lorand Gaspar. Ces amitiés très réelles sont aussi des amitiés métaphysiques, et le poème, lorsqu'il s'attache à parler d'un ami, ou fait siens les préoccupations d'autres poètes, développe aussi un réseau de notions partagées, modulées.

La relation, ainsi, est multiple. Elle est éloge de l'autre dans son individualité, comme dans les pages du « Journal de Patmos » consacrées à Georges Sféris, ou dans les préfaces de Lorand Gaspar à des recueils ou des anthologies de poètes, amis personnels ou littéraires. De cette individualité, outre les qualités propres à chacun, un trait semble partagé par tous – Sféris comme Lawrence, Perros, Michaux, Saint-John Perse, Rilke ou Norge – : la permanence du travail poétique, non séparé du fait de vivre. Sur le plan poétique, au-delà des différences de style, semble aussi partagée la certitude que, quelles que soient ses imperfections, le langage se doit d'être référentiel, efficace, attaché aux “choses”, dans un continuum de l'objet au sens, par le signe – quand bien même ce signe est soumis à des crises, voire, comme chez Michaux, est “en guerre”. Ce *continuum* qui interdit l'abstraction pure, implique nécessairement de constamment questionner le langage dans l'approche de l'absolu, et tous ces poètes, quand bien même il ne lui donnent pas le même nom, ne la définissent pas identiquement, ont en commun de ne concevoir une quelconque “divinité” que proche des choses et des êtres.

Au-delà des figures de “modèles”, qui toutes ont leurs limites, ces traits partagés ont une influence concrète dans la poétique de Lorand Gaspar. Dans la mesure où l'autre est inassimilable au soi, mais que, malgré cette différence fondamentale dont la sauvegarde est un impératif éthique, il participe à l'évolution de la langue et de l'œuvre du poète, il faut en situer le rôle. L'aspect le plus important de ce rôle est probablement celui de la citation. Davantage encore que les corpus de la Bible ou des Tragiques grecs, la parole d'un autre, identifié personnellement, pose la question de la pratique de Lorand Gaspar. Nous avons vu que celle-ci n'est pas homogène : la citation peut être explicite, la source identifiée en note, elle peut être signalée par la typographie sans que la référence ne soit donnée, ou être incorporée au texte du poème sans s'en distinguer, voire être sous-jacente, reformulée. Il est ainsi remarquable que, rien que dans *Égée*, mais cela n'est pas moins vrai dans *Sol absolu* notamment, la pratique de la citation dans l'œuvre de Lorand Gaspar recouvre l'ensemble de typologies proposées pour cette pratique, et les dépasse par sa dimension éthique⁷²⁸.

⁷²⁸ La typologie de l'intertextualité telle que définie par Genette, fondée sur la « coprésence », peut être appliquée à de nombreux cas, que ce soit la citation avouée, l'allusion, la référence ou même le plagiat,

On peut ainsi, nous semble-t-il, aborder la question sous l'angle de la relation comme un double phénomène, à la fois dépossession et affirmation de soi. Chacun de ces mouvements est double à son tour : l'invitation de la parole de l'autre dans son propre poème est aussi bien dépossession de l'autre, dont on utilise le texte, mais aussi dépossession de sa propre parole, confiée un moment à l'autre, dans le geste unificateur de l'écriture qui, de toute façon, brouille les pôles identitaires. De même, recourir à la parole de l'autre permet de légitimer, de consolider un propos personnel, tout en affirmant, par un éloge plus ou moins implicite, la valeur du travail de l'autre.

Dès lors, dans cette communauté d'efforts, les modalités pratiques de telle citation, ou de telle référence, se situent d'abord dans l'éthique d'une relation multiple, complexe à l'image d'une amitié même la plus proche, plutôt que dans une "déontologie textuelle" strictement entendue, qui n'a pas de sens dans l'acte littéraire lorsqu'il est sincère – c'est-à-dire lorsqu'il engage tout entier celui qui s'y livre, et c'est indéniablement le cas de la poésie de Lorand Gaspar, inlassablement réinventée, avec les risques existentiels que cela comporte. En outre, il ne faut surtout pas oublier la dimension très personnelle de ces relations à la fois littéraires et amicales : les correspondances de notions, les citations explicites ou cachées, sont aussi autant de signes, plus ou moins confidentiels, d'intimité, des formes de "clins d'œil", si l'on peut dire, destinés à l'ami évoqué ou mis à contribution, mais aussi au lecteur qui saura les décrypter pour, une fois de plus, l'inviter à aller lui-même vers ces autres poètes.

dans le cas des citations d'Aldo Starker Leopold, si on l'entend sans connotation morale. La citation entendue comme « relation » à la façon d'Antoine Compagnon, soit la relation de texte à texte, d'auteur à auteur, d'auteur à texte, est aussi appliquée, particulièrement dans la relation à Séféris. Dans *Égée*, citer Séféris marque ainsi aussi bien la relation du poème de Lorand Gaspar à celui de Séféris comme étant remotivé ou relativisé par lui, la relation inverse de renvoi au poème de Séféris, que l'amitié des deux poètes, l'influence de Séféris sur Lorand Gaspar et l'hommage rendu par Lorand Gaspar à Séféris. Quel que soit l'usage de la citation, cependant, son enjeu dépasse largement ceux donnés par les théoriciens, qui les renvoient, nous semble-t-il, surtout à la relation à l'autorité – quand, notamment dans le cas de Séféris, la relation est dans l'œuvre de Lorand Gaspar paritaire, amicale, autant sinon plus que située vis-à-vis d'une autorité, même si cela existe, par exemple à l'égard de la Bible –, et à l'exercice de la parodie, du pastiche ou de la transposition d'un genre à un autre. La citation, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, est pleinement relation, elle participe du poème, le transforme, autant qu'elle renvoie à l'œuvre citée, et à son auteur. Lorand Gaspar apporte aux typologies de l'intertextualité et de la citation l'idée de communauté de parole, de partage possible, et rendu légitime, même lorsque la citation n'est pas explicite ou identifiée, par la circulation de sens qu'elle génère, l'éthique de la représentation de l'autre qui dicte son usage, et l'intensité de la relation personnelle d'auteur à auteur. Sur la typologie de l'intertexte chez Genette : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 8-10. Sur la relation dans l'acte de citation chez Compagnon, présentée selon un schéma sémiotique : Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*. Éditions du seuil, 1979, 415 pages, p. 56 et 76.

L'omniprésence de la relation, exigence poétique, exigence éthique (conclusion de la deuxième partie).

La poétique de Lorand Gaspar connaît des états divers, parfois contemporains. Si *Sol absolu* en représente le degré le plus expérimental sur le point formel, mêlant prose, vers libres, invention typographique, elle touche au minimalisme dans certains ensembles, notamment dans les « Neuropoèmes » de *Derrière le dos de Dieu*. D'autres recueils, en particulier *Égée* suivi de *Judée*, mais déjà *Le Quatrième état de la matière* et *Gisements*, forment des ensembles au cadre solide, répondant à un projet parfois herméneutique, sans que cela, en particulier pour le premier, n'empêche l'invention formelle, avec en particulier le recours à des passages de prose. D'autres encore, comme *Patmos*, *Amandiers* ou *La Maison près de la mer*, font la part belle à une poétique dépouillée où l'acte d'écriture s'appuie sur les arts visuels.

Au-delà de cette diversité, quelle que soit la configuration adoptée dans une œuvre, la poétique reste avant tout une expérimentation permanente, prolongeant des expériences, personnelles, intellectuelles. À aucun moment l'invention littéraire n'est détachée d'une réinvention de l'existence, constituée d'une suite d'expériences déterminées par les relations, à l'environnement, physique et culturel, aux autres, artistes, écrivains, collègues, amis, famille, et à soi. Ainsi, la poétique s'appuie sur des relations, et devient elle-même, puisqu'elle-même expérience, le support à de nouvelles relations.

Cela revient à dire que la relation prend deux aspects, dans la poétique de Lorand Gaspar : une théorique, une pratique. Même si cette distinction ne fait pas toujours sens, en particulier dans l'œuvre de Lorand Gaspar, elle permet de discerner deux niveaux où intervient la relation. Le premier, théorique, correspond à la représentation d'ensemble de la poétique, comme acte tendu vers l'autre, quel qu'il soit : le monde, les autres hommes, la part de soi qui reste à connaître. C'est, en quelque sorte, l'intention de la poétique : mieux vivre, c'est-à-dire se situer dans une relation toujours perfectible avec les autres.

Sur le plan pratique, nous avons vu la variété des procédés par lesquels la poétique constitue son réseau de référents. Relation de complémentarité avec les arts visuels, tant sur le plan méta-poétique que dans le faire même ; relation tendue entre complicité, interrogation épistémologique mutuelle et jeu littéraire dans le rapport aux sciences naturelles et à la médecine ; relation dialogique, à valeur didactique, permettant de libérer la parole des codes rigides de la logique occidentale avec le recours à la mutation du genre des récits ; relation d'éloge, de transformation mutuelle, de partage existentiel, avec les amitiés personnelles et littéraires.

Il est enfin important de repréciser que la pratique et l'éthique ne sont pas en concurrence. Toujours prime la représentation, qui met en valeur, approfondit la relation et celui, œuvre, texte, lieu, personne, qui la motive. En cela, en termes de poétique, puisque tout est possible, tout est permis, mais dans la mesure où la représentation invite à d'autres relations, transforme le

locuteur et appelle le lecteur à se mettre lui-même en situation de rencontre de l'altérité, afin que le champ d'expérience soit toujours étendu⁷²⁹.

Étendre le champ d'expérience, c'est encore vivre davantage, et plus justement. Cette éthique de la représentation correspond ainsi à une éthique plus générale qui, sans être normative, propose une approche d'ensemble de l'existence, et notamment un discours sur certaines expériences humaines fondamentales – un humanisme critique.

⁷²⁹ On peut lire, sur cette question, l'article d'Évelyne Lloze, « L'Approche "poétique" de Lorand Gaspar », qui témoigne de préoccupations comparables aux nôtres. Dans : *Lorand Gaspar et la matière-monde, actes du colloque international de Tunis* (Marie-Antoinette Bissay, Anis Nouairi, Patrick Née), *op. cit.*, p. 49-58.

TROISIÈME PARTIE

Pour un humanisme critique.

Après avoir présenté un parcours existentiel dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar, puis quelques configurations de la poétique comme relation, il semble à présent possible d'en approfondir certains aspects en dégagant des propositions concernant des questions précises, dans la perspective d'une approche de l'humanisme dans l'œuvre.

En effet, la poésie de Lorand Gaspar, travaillant inlassablement aux problèmes existentiels les plus cruciaux, est toujours à la fois métaphysique et pratique. La représentation de l'existence qu'elle propose, comme évolution constante du rapport au monde, aux autres et à soi, et la mise en œuvre de correspondances multiples qui montre la grande souplesse et la rigueur éthique de toute relation, sont déjà en elles-mêmes une anthropologie.

L'œuvre propose ainsi une approche originale de l'existence, de grandes questions métaphysiques dont l'actualité est permanente. Centrée sur l'homme ouvert à ce qui lui est autre, cette poésie représente alors véritablement une "anthropologie" : un discours sur l'homme, et tout l'homme. Le cheminement de l'œuvre offre ainsi au lecteur un "vade-mecum" précieux dans ses questionnements les plus personnels, tant sur le plan des idées que de l'attitude quotidienne – acceptation de ses limites, certes, mais surtout joie d'être présent, ici, avec les autres. Celui-ci serait néanmoins incomplet si l'on n'y pouvait trouver matière à un discours sur l'homme appliqué à certaines des questions qui lui sont les plus urgentes, et souvent les plus douloureuses.

Nous souhaitons donc aborder un autre versant de ce "vade-mecum" que celui des questionnements métaphysiques, que d'autres que nous ont admirablement exposé⁷³⁰, tout en signalant déjà qu'il ne lui est de loin pas étranger et que les distinctions ne sont pas toujours évidentes. Nous proposons donc des lectures permettant de trouver dans la poésie de Lorand Gaspar des éléments de réponse à trois questions qui sont autant de défis posés à l'humanité d'aujourd'hui, et qui se manifestent régulièrement dans l'œuvre.

La première est celle de la violence historique, de la possibilité de dépasser cette violence et de lui trouver une réponse adéquate. Nous l'aborderons en proposant une lecture de *Judée*, s'appuyant à l'occasion sur des passages des *Carnets de Jérusalem* et d'autres textes, en particulier les écrits historiques et politiques de Lorand Gaspar.

Les questions de la violence et de l'histoire, qui touchent de si près l'individu, sont également des aspects problématiques de la relation interculturelle. Cette relation n'étant heureusement pas limitée à des conflits, il

⁷³⁰ Nous n'oublions pas ses précurseurs, mais nous pensons en particulier à Maxime Del Fiol.

faut en aborder le versant positif, et voir en quoi l'œuvre poétique de Lorand Gaspar construit une représentation de l'altérité culturelle qui est une méthode de dialogue, une opportunité de définir un cheminement serein et pacifique vers l'autre, qu'il soit une culture, un texte, ou plus simplement un lieu vivant, une personne rencontrée. Pour ce faire, nous nous proposons d'aborder la question sous l'angle spécifique de la relation à l'orientalisme, d'abord dans les écrits historiques et politiques, puis dans l'œuvre poétique.

Ces deux questions invitent enfin à revenir à la définition dans l'œuvre d'une position que l'on peut pour l'instant résumer par un "humanisme critique". Dans les trois relations qui ont sous-tendu notre première partie, les relations aux autres, à l'environnement et à soi, est toujours présent le problème du comportement de l'homme vis-à-vis de ces relations, comme éthique à elles appliquée. Il faut donc à y revenir pour proposer une ébauche de définition de l'humanisme, et de la pratique de l'humanisme construits par l'œuvre de Lorand Gaspar pour le lecteur du vingt-et-unième siècle, ce pour quoi nous lirons certains passages des *Feuilles d'observation*.

Enfin, l'œuvre de Lorand Gaspar étant fondamentalement ouverte, faite de retours, de changements de perspective, il faut, à titre de précaution, préciser que l'anthropologie qu'elle propose est également ouverte, et son éthique, bien que pratique, non normative. Il serait donc, de toute évidence, absurde de vouloir présenter un discours de Lorand Gaspar comme système programmatique fini. Il serait tout aussi dénué de sens de vouloir à travers lui résoudre les problèmes évoqués, ce qui serait une prétention exorbitante de notre part. Il s'agit plutôt de montrer comment son œuvre poétique contribue de façon originale, libre de préjugés, à de grands débats contemporains.

Chapitre I. La poésie et la guerre : pour un dépassement de la violence historique.

La question de la violence historique, guerres, émeutes, actes de violence physique ou psychologique exercés au nom d'idéologies politiques ou sous la pression d'événements liés à l'évolution d'une société, est, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, remarquablement complexe. À la lumière de certains éléments de la biographie de l'auteur, en particulier sa déportation dans un camp de prisonniers en Allemagne lors de la Seconde Guerre mondiale, le saccage de son appartement de Jérusalem en 1955, puis celui de sa maison pendant qu'il participe aux secours médicaux lors de la guerre des Six Jours, on aurait pu s'attendre à un plaidoyer pour la non-violence, pour l'entente entre les peuples. Or, la réflexion sur la violence historique va bien au-delà et propose en outre une réponse qui est loin d'être unie.

Avant même qu'il ne soit question de réponse, il faut noter que la présence dans l'œuvre de la violence historique est essentiellement de trois ordres. Elle est régulièrement évoquée comme composante de l'histoire personnelle, en particulier dans les *Carnets de Jérusalem*, mais aussi dans les courtes autobiographies⁷³¹, et sous forme d'allusions plus ou moins explicites dans d'autres textes⁷³². Elle est aussi, à l'opposé, représentée comme phénomène universel, intemporel, faisant partie de la soif d'exister, qui peut devenir soif de dominer voire de détruire, par exemple dans *Sol absolu*⁷³³ et *Carnets de Jérusalem*. Enfin, elle est aussi affrontée directement dans une de ses expressions contemporaines, le conflit israélo-arabe, notamment dans deux ouvrages d'histoire et de politique, *Histoire de la Palestine*, publié en 1968, et *Palestine année 0*, en 1970, auxquels il faut ajouter un ouvrage les synthétisant, *Histoire de la Palestine des origines à 1977*, et un article paru dans *Le Monde* en avril 1970, intitulé « Deux chauvinismes ».

Chacun de ces aspects est à lui seul complexe, et la multiplicité des textes concernés rend difficile une approche synthétique de la question. Un ensemble, néanmoins, permet de les aborder tous, même si c'est parfois d'une façon qui peut sembler contradictoire : *Judée*, publié en 1980 avec *Égée*, chez Gallimard.

Cet ensemble, constitué de vingt-quatre pièces, est sans doute une des œuvres les plus singulières de Lorand Gaspar. Inclus dans un volume de poésie, essentiellement rédigé en prose, il est souvent narratif. La dimension narrative elle-même allie éléments d'autobiographie et, semble-t-il, de fiction⁷³⁴. Quatre lignes thématiques forment ainsi le fond de l'ensemble : une

⁷³¹ Notamment l' « essai d'autobiographie » qui ouvre la version de 1982 de *Sol absolu*, et la « Petite autobiographie portative » présente dans le volume *Lorand Gaspar, transhumance et connaissance*.

⁷³² Comme la pièce 8 de « Nuits » que nous avons déjà évoquée (dans *Patmos et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 149). Dans « Quitter Sidi-bou-Saïd », la réflexion sur l'« enracinement », s'ouvre sur une remarque personnelle : « Je fais partie de ces millions de gens que les guerres, petits et grandes, ont chassé de chez eux – et continuent à le faire. » (*Arabie heureuse*, *op. cit.*, p. 146).

⁷³³ Comme, par exemple, dans la pièce consacrée au « silex » (*Sol absolu*, 1972, *op. cit.*, p. 24), ou dans le passage qui évoque les armées qui s'aventurèrent dans le désert (*Ibid.*, p. 67).

⁷³⁴ Néanmoins, pour des raisons de commodité, nous conservons l'appellation de « recueil » pour *Judée*, et de « poème » ou de « pièce » pour les textes qui le composent, quoi qu'ils soient régulièrement rédigés

trame narrative dans laquelle un couple se trouve progressivement impliqué dans une action de guérilla, une descente dans la mémoire de la déportation, une réflexion autour du radicalisme et du fatalisme avec les prophètes de l'Ancien Testament et les Esséniens, et une tentative de représentation apaisée du monde à travers la contemplation des paysages de la vallée du Jourdain. Passant de l'une à l'autre, les entrecroisant souvent, *Judée* adopte une forme dense, dans laquelle il n'est pas aisé de discerner les étapes d'une possible herméneutique.

Nous proposons donc de lire dans l'ordre de l'œuvre une sélection de pièces, et, au gré de la progression de l'ensemble, d'aborder les différents aspects de la question de la violence historique. Nous pouvons néanmoins proposer trois grandes étapes dans cette lecture : le début du recueil comme méditation sur l'origine et l'ébauche d'une résilience, la onzième pièce du recueil comme épreuve poétique et métaphysique, enfin, la deuxième partie du recueil comme poésie de “reportage”⁷³⁵ et discours sur la nature de l'histoire.

en prose narrative. Par ailleurs, pour ce qui est de la construction de *Judée*, nous nous intéresserons surtout à la dimension possiblement narrative, en ce qu'elle renvoie à la relation du texte avec des événements historiques et autobiographiques. Pour une approche d'ensemble, nous renvoyons à l'étude de Samia Kassab-Charfi, « “À l'ombre d'une si calme catastrophe” ou l'écriture du paradoxe dans *Judée* de Lorand Gaspar ». Dans : Maxime Del Fiol, Moncef Khémir (dir.), *Un poète près de la mer – Hommage à Lorand Gaspar*, op. cit., p. 105-122.

⁷³⁵ D'une façon comparable, toutes proportions gardées quant à la tonalité, au style et au propos, aux *Feuilles de route* de Blaise Cendrars.

1) L' "anti-genèse" et les trois chemins de la résilience.

Le début de *Judée*, ou au moins certains passages des sept premières pièces, propose à la fois un exposé des questions posées par la violence historique et une anticipation de leur résolution.

Le premier poème présente une approche d'emblée très dense. Son commencement renvoie ainsi aussi bien à une conception générale de l'histoire qu'à la dimension fictionnelle de l'œuvre.

Au commencement, – mais au commencement il y a la fin.
Le communiqué, plus gris et plus banal que la notification du prix ce
jour-là des pommes de terre au marché, annonçant la mort d'un
homme et d'une jeune femme tués dans une embuscade près du
Jourdain.⁷³⁶

La première phrase représente remarquablement les tensions contradictoires qui animent *Judée*. Pris comme essai de dépassement, par l'écriture, des traumatismes liés à la violence historique, et plus généralement, comme pratiquement toutes les œuvres poétiques de Lorand Gaspar, en tant que représentation d'une configuration de l'existence, *Judée* est dans un premier temps une nouvelle genèse, un « commencement ». La tournure biblique, « Au commencement », traduction la plus fréquente du début du premier verset du premier chapitre du livre de la Genèse⁷³⁷, souligne la résolution et l'ambition avec lesquelles ce parti est abordé. Mais la tournure biblique est aussitôt reprise, et le « commencement » génésiaque est déplacé pour évoquer une formule apocalyptique, celle de l' « alpha » et de l' « oméga » qui sont, en Dieu, simultanés⁷³⁸. La présence de la divinité est néanmoins évacuée, le poème exposant simplement la dimension cyclique de l'histoire, mais non sans que la référence ne donne déjà une tonalité dramatique à celle-ci, à la fois naissance permanente, et catastrophe continue.

⁷³⁶ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 107.

⁷³⁷ « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. » (*La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 17.) La plupart des traductions présentent ce verset de la même manière, notamment celle de Louis Segond, ou du Rabbinate français.

⁷³⁸ La formule trouve sa source en Isaïe, XLIV, 6 : « Je suis le premier et le dernier, à part moi, il n'y a pas de Dieu. » (*Ibid.*, p. 1168). Elle est reprise et élargie plusieurs fois dans l'Apocalypse, comme au chapitre 1, versets 8 et 17, et surtout au chapitre 21, verset 6, et chapitre 22, verset 13 : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le Principe et la Fin » et « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le Premier et le Dernier, le Principe et la Fin. » (*La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1837 et 1838). À noter que contrairement à leur usage (en particulier au début du livre de la Genèse et de l'évangile de Jean), les traducteurs de la Bible de Jérusalem donnent ici « Principe », et non « commencement », pour le grec « *archè* » (ἀρχή), et le latin « *princípio* » (*principium* ici), ce que font plutôt, en général, les traducteurs favorables à une lecture non historique, ou non littérale, comme Jean Grosjean (qui traduit le début de l'évangile de Jean par : « Au principe était la parole ». Voir : *La Bible, Nouveau Testament*, *op. cit.*, p. 271). Il faut revenir à des versions plus « populaires » pour trouver la formule traduite par « le commencement et la fin », celle de Segond, ou celle de la Traduction Œcuménique de la Bible (nous ne donnons toujours pas de référence pour la traduction Segond, très facilement consultable. Pour la TOB, de nombreuses éditions existent, nous utilisons en l'occurrence : *Nouveau Testament – Traduction Œcuménique de la Bible*. Société biblique française, éditions du Cerf, 1981, 830 pages. Les deux versets cités de l'Apocalypse sont page 811 et 814). Pour le latin et le grec, nous utilisons en général : *Novum Testamentum Graece et Latine* (Gianfranco Noll, éd. scient.). Cité du Vatican : Librairie éditrice du Vatican, 2001, 1348 pages. Voir pages 1336-1337 et 1342-1345.

La formule « mais au commencement il y a la fin » renvoie aussi à une annonce de la fin du recueil, et plus généralement à la dimension possiblement fictionnelle de celui-ci : « la mort d'un homme et d'une jeune femme tués dans une embuscade près du Jourdain ». Cet « homme » et cette « jeune femme » interviennent régulièrement dans le recueil, et la figure de l' « homme » prend notamment en charge une énonciation à la première personne. Une proportion importante du recueil constitue le cheminement de ces deux figures vers leur fin⁷³⁹.

Mais si l'événement de la mort des deux personnages est violent, lié à un fait de guerre ou de guérilla, une « embuscade », la dimension dramatique de son annonce est immédiatement marginalisée, « gris[e] et banal[e] », celle-ci étant mise sur le même plan que la « notification du prix ce jour-là des pommes de terre au marché ». Cet effet est remarquable, notamment parce qu'il amorce deux pistes de la réflexion menée par *Judée* sur la violence historique : d'une part, la violence est représentée comme un fait commun,

⁷³⁹ Nous adoptons comme perspective générale que ce qui dans *Judée* concerne les figures de l' « homme » et de la « jeune fille », relève de la fiction, même si certains éléments, comme les souvenirs de guerre et la visite du camp de réfugiés d'Aqabat Jaber, près de Jéricho, peuvent renvoyer à la biographie de Lorand Gaspar (dans la pièce 11, voir : *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 127 et suiv.). Pour être plus précis : les *événements* subis par les deux personnages et leurs dialogues, faute de sources, sont considérés comme de la fiction, alors qu'en revanche les méditations de la figure masculine, ses souvenirs et son activité de soignant, peuvent renvoyer à une pratique autobiographique. La dimension fictionnelle est donc profondément problématique, du fait de l'entremêlement d'éléments renvoyant clairement à la biographie de l'auteur, et d'autres dont la source n'est pas identifiable. Ainsi, nous avons cherché à savoir si l' « embuscade » renvoie à un événement réel, qui aurait éventuellement pu impliquer des personnes connues de Lorand Gaspar. La date est en partie donnée (le communiqué est daté du « 24 août », voir : *ibid.*, p. 148), nous avons donc essayé de savoir si une embuscade avait été signalée dans la vallée du Jourdain un 23 ou 24 août, entre 1966 et 1970. Ces recherches ont été vaines, notamment à cause du grand nombre d'actes de violence commis dans la vallée du Jourdain lors de cette période. Lorand Gaspar, dans un passage de *Palestine année 0*, en donne un résumé qui peut servir d'arrière-plan contextuel à *Judée* : « En Cis-Jordanie et dans la bande de Gaza, depuis la guerre de juin jusqu'au 31 décembre 1967, il y avait en moyenne 11 attentats par mois. En 1968 la moyenne est de 18 par mois. En 1969 elle est de 48 par mois. Depuis la guerre de juin il y eut en tout 788 incidents armés, sabotages ou actions terroristes dirigés contre des Israéliens militaires ou civils [...] ». (dans : Lorand Gaspar, *Palestine année 0*. Librairie François Maspéro, « Cahiers libres », 1970, 103 pages, p. 37). Il faut en outre considérer que les victimes ne sont pas uniquement israéliennes, du fait de représailles militaires ou d'expéditions punitives. Seule une exploration systématique des archives de la presse hébreophone et arabophone de l'époque, que nous n'avons pas pu mener, pourrait confirmer pleinement le caractère fictionnel de l'histoire des deux personnages. En outre, la question est compliquée notamment par la dédicace de *Judée*, « à Sarah » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 105), qui, renvoyant au pseudonyme de la seconde épouse du poète, peut aussi inviter à voir dans le couple du recueil une projection de leur couple. Cela ferait de *Judée* une tentative de créer, dans l'expérience du poème, une expérience commune de la Palestine, qui n'aurait pas encore eu lieu dans les faits (ou à peine, dans son message du 10 juin 2004 à Maxime Del Fiol tel que présent dans la thèse de ce dernier, Lorand Gaspar signalait qu'il a rencontré sa seconde épouse lors d'un voyage de celle-ci à Jérusalem en 1967, voir : Maxime Del Fiol, *La poésie à l'approche de l'absolu : immanence et transcendance chez Lorand Gaspar et Salah Stétié*. Doctorat de l'Université Paul Valéry - Montpellier III, sous la direction de Guy Dugas, 2008, 866 pages, p. 802-803), ce que la forte dimension descriptive de *Judée* et la tendresse exprimée par la figure de l' « homme » tendrait à confirmer. Cela dit, nous mentionnons cette hypothèse sans nécessairement y adhérer et, de toute façon, dans ce cas également la fin dramatique des deux personnages de *Judée* relèverait de la fiction. Un passage de la troisième pièce du recueil souligne la complexité des niveaux référentiels, entre autobiographie et fiction, et génériques, entre poésie et récit, tout en renvoyant au problème de l'identification du sujet locuteur : « Je me suis mis à écrire cette histoire – ce que je croyais être une histoire [...] ». (*Ibidem*, p. 111). Nous reviendrons le moment voulu sur la dimension fictionnelle, en particulier sur le contexte de la mort des personnages et ce qu'il implique pour l'identification des instances énonciatrices, à propos de la pièce 11.

n'ayant pas de sens particulier, et, de là, revêtant un caractère aléatoire qui la rend impossible à éviter lorsqu'elle survient ; d'autre part, cela met en évidence le peu de cas que fait la société humaine d'un événement traumatisant sur le plan personnel – ici, les deux victimes, et leurs proches éventuellement, ne semblent pouvoir compter sur aucune empathie.

La suite de la pièce décrit un état du sujet qui peut correspondre à cette solitude des victimes ou de leurs proches.

Ces jours et ces nuits, immobiles, enfermés dans un caillot noir que forment ensemble la conscience et le temps. Dehors, le rêve continue. Des hommes et des femmes s'affairent, se couchent et se lèvent, se déplacent avec un naturel suspect et blessant. Des visages pressés, des regards qui savent, ici et là un sourire incompréhensible, rebondissent sur cette paroi, distraits par des images irréelles. Tu es là, assis, essayant de comprendre, de faire que les choses soient vraies, résistantes, mais comment ? Tu ne savais pas encore qu'au cœur de la tragédie, ignoré des spectateurs et des mimes, il y a avait cette stupeur, cette maturation immobile, ce terrier où pourrit lentement la brume des visages. Des bouches te parlent, des yeux te regardent, mais rien de tout cela n'arrive jusqu'à la douleur. La pure détresse de la bête, comme elle mine les mots et les images ! [...]⁷⁴⁰

Il est possible de proposer de ce passage une lecture, toutes proportions gardées, plus neutre que celle d'un état traumatique : ce serait celle d'une solitude d'abord métaphysique. Il s'agirait alors du sentiment shakespearien, et rilkéen dans une certaine mesure, d'une brisure dans la perception : un « enfermement » dans la « conscience et le temps » tandis que « dehors, le monde continue ». La réalité est du côté du sujet, lui seul est en position d'existant, conscient, et soumis à la temporalité. Les autres, « des hommes et des femmes », se livrent à des occupations courantes mais, apparemment dénués de « conscience » et de « temps », ils sont renvoyés à une normalité qui correspond à une forme d'humanité sans véritable prise sur le réel puisque soumise à l'automatisme et à la répétition. Dès lors, leur « naturel » même devient « suspect et blessant », puisqu'ils semblent poursuivre sans même y prendre garde leur cheminement insignifiant, quand le sujet est prisonnier, derrière une « paroi », de sa « tragédie ».

De la « tragédie », le travail existentiel du sujet semble avoir la fatalité de l'échec : il cherche à « comprendre » et à faire que « les choses soient vraies, résistantes », mais ignore « comment ». Seule prévaut la « douleur », et l'impuissance du sujet le renvoie paradoxalement, lui qui était le seul à agir en humain puisque livré à la « conscience » et au « temps », à la « pure détresse de la bête ». Cet état est un double échec : échec de la communauté humaine, ramenée à des « spectateurs et des mimes », qui ignore la « tragédie » vécue par le sujet, échec, aussi, de la communication interpersonnelle. Des figures, en effet, s'adressent au sujet : « des bouches te parlent, des yeux te regardent ». Mais ces figures, représentées seulement par leurs organes d'expression, sont

⁷⁴⁰ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 107.

tronquées, séparées de leur réalité personnelle. Ainsi dénués de caractère, d'identité, ces essais de communication n'arrivent pas à percer la « paroi ». En somme, l'échec est partagé : la communauté humaine ne sait pas aller vers celui qui souffre, est même généralement inconsciente de son état, mais quand quelques individus prennent l'initiative d'aller vers le sujet, il se révèle incapable de se laisser atteindre. Dès lors, deux états cohabitent qui font la « douleur » du sujet : sa peine en tant que telle, mais aussi une incapacité, une « stupeur », « maturation immobile » de l'impuissance et de l'incompréhension.

Ainsi, davantage qu'un tableau de la solitude métaphysique du sujet pensant face à une société livrée à ses occupations machinales sans recul critique, il s'agit bien de descendre au principe même de la souffrance, à sa dimension la plus intérieure. Quelle que soit la cause du trauma, il entraîne un état à la fois actif et passif, de rejet et d'impuissance, qui, à eux deux, paralysent le sujet et nient jusqu'à son humanité pour le jeter dans la « pure détresse de la bête ».

La description de cet état est significative, en ce qu'elle permet une lecture à au-moins deux niveaux. On peut en effet d'abord la considérer comme une réflexion, assez générale, sur la relation entre sujet, environnement et altérité dans une situation d'angoisse métaphysique. Compte-tenu du contexte, on peut aussi la lire comme une analyse presque clinique d'un état psychologique dû à un traumatisme causé par la violence de l'histoire. La perte de deux êtres connus, peut-être aimés, « un homme et une jeune femme », pourrait être la cause de la situation du sujet, tout comme on peut aussi imaginer que le sujet, sans nécessairement les connaître, a été le témoin de la mort des deux personnages. Dans l'un et l'autre cas, sa situation est on ne peut plus concrète : elle est celle d'un individu à qui les médias, mais on peut imaginer d'autres intermédiaires, apprennent qu'un proche a été victime, collatérale ou non, d'un événement violent lié à l'histoire. Elle peut aussi être celle d'un témoin qui, sans pouvoir s'y attendre, assiste à un événement de ce type, « embuscade », émeute, attentat. Enfin, elle peut même, plus simplement, être celle d'une personne assistant à la dégradation progressive de la situation sécuritaire de son environnement.

Quoi qu'il en soit, dans ces positions, les occupations de la société humaine lui sont vaines, de même que les tentatives de communication, qui pourraient par ailleurs représenter les paroles de compassion exprimées, avec une sincérité plus ou moins réelle, par les messagers officiels, voire des proches ou du personnel de soutien psychologique. Au-delà de ces modalités, on peut interpréter ce passage comme l'exposé de la souffrance d'un sujet en période de deuil et de questionnement, suite à un événement violent le touchant plus ou moins directement. Dans cet état, il est d'abord fondamentalement seul, et impuissant. En somme, le poème commence avec l'état le plus grave, prostration, solitude, absence de sens.

Jamais néanmoins l'œuvre de Lorand Gaspar ne s'est arrêtée sur un échec, même si l'issue de la crise existentielle est parfois indéfinie, comme ici « minée » dans ses « mots » et « images ». *Judée* ni cette première pièce n'échappent à la règle. Ainsi, la suite du poème esquisse un élément de résilience.

[...] Puis un jour, au bout d'un long souterrain, quelque chose comme un agenouillement. Sur le mur d'en face, la confiance, la douceur inexplicables des ocres. Une légèreté dans l'air que tu croyais à jamais éteinte. Par les fentes remonte le matin. Non, tu ne trahiras pas la nuit. Les yeux de l'obscurité regardent les plis qui retombent, maladroits, de la lumière. Une fois encore la vibration traverse la rue, la cave résonne, la musique te paralyse. Et tu sais que jamais ta voix ne passera là où se brise la fraîcheur. Mais ces mots qui reviennent encore, accueille-les, si tu peux, avec humilité.⁷⁴¹

La fin de ce premier texte de *Judée* met encore en lumière l'ambivalence de tout le recueil, dont nous signalions plus haut que les propositions qu'il porte sont loin d'être simplistes ou même attendues, de la part d'un poète qui a dû à plusieurs reprises surmonter des événements difficiles liés à la violence historique. Ainsi, du fond de la « détresse », aucune déclaration positiviste, aucun volontarisme, mais « quelque chose comme un agenouillement ». L'image d'un mouvement descendant, et non d'un « relèvement » quelconque, est déjà surprenante. L'« agenouillement » lui-même est ambigu : passivité et soumission semblent le motiver. Mais il correspond aussi à une posture de prière : or, l'oraison peut être aveu d'impuissance d'un individu face à une force qui le dépasse, mais elle peut aussi être louange. Dans le poème, l'« agenouillement » est les deux à la fois. L'impuissance devient ainsi positive par un itinéraire qui n'est pas sans rappeler la figure de Georges Séféris dans *Égée* : par la descente une montée devient possible, qui ne compte sur rien d'autre qu'une nouvelle rencontre avec le monde. Ainsi, contrairement à un « *de profundis* », pas de personne, pas de dieu à qui demander de l'aide et adresser la louange, mais un humble recommencement de l'éloge du monde, de l'être ici, qui s'appuie sur des éléments d'où tout sens normatif semble exclu : un « mur » dont les « ocres » expriment la « confiance, la douceur », une qualité de l'« air », une « légèreté », qui est retrouvée. La « nuit » du sujet n'est plus absolue : la « paroi » séparant du monde et des autres est confrontée à une réalité physique, le « mur d'en face », dont la présence permet de dépasser la métaphore tout en la continuant : « par les fentes remonte le matin ».

La résilience s'amorce ainsi par un retour à la relation aux choses. Tout est sans doute encore précaire dans la relation aux autres, au monde conçu comme un ensemble, et même à soi : mais les choses, finies, dénuées de prédication, sont abordables. La première étape d'une « guérison » semble donc, avant les grandes résolutions, avant les pleines réconciliations, une forme d'acceptation qui permet de briser la logique de l'enfermement dans une perception faussée par la douleur, qui confère à tout ce qui est extérieur au sujet une valeur onirique négative. De cette acceptation, encore à peine dicible dans la mesure où elle passe par l'image d'un mouvement corporel, peut sourdre un nouveau cheminement.

Mais le poème reste poème, et non manuel de psychologie ou traité thérapeutique : ce qui amène à l'« agenouillement » n'est pas donné. Peut-être,

⁷⁴¹ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 107-108.

dans ce cas présent, est-ce seulement le temps : « au bout d'un long souterrain ». Quoi qu'il en soit, le sujet atteint une nouvelle conscience, débarrassée de l'onirisme qui entourait la stupeur de la première douleur. Là encore, rien de simple : il ne s'agit pas seulement de dire qu'il faut accepter la perte et revenir aux “choses”. L'acceptation n'est pas la négation, et le trauma, même situé, pris en compte, ne sera pas supprimé. Cette observation amène à la première résolution du sujet : « tu ne trahiras pas la nuit ».

Cette résolution est aussi une annonce du parti d'écriture qui domine *Judée* : le cheminement existentiel que le poème prend en charge ne peut être idéalisé. Davantage qu'un parti de réalisme, c'est un engagement éthique : ne pas parler de la « nuit » serait une « trahison ». Étonnamment, la douleur due à la violence elle-même mérite un traitement éthique : moment de crise particulièrement intense, elle est une expérience existentielle fondamentale, puisqu'elle questionne toute l'existence, et jusqu'à la capacité de continuer à vivre. En cela, elle est aussi source d'enseignements, même si ceux-ci ne sauraient être francs, ou heureux, ni surtout n'excusent la violence même, mais, ayant existée, elle n'a pas moins de droits dans la représentation, qui est la poursuite et l'approfondissement de l'expérience, que les moments de joie, les rencontres, les épiphanies.

Cette dimension éthique de la représentation de la douleur liée à la violence historique, sans doute, interdit de porter un propos trop positif, ou trop explicite sur le dépassement du traumatisme. Si, dans un premier mouvement de résilience, les choses donnent à nouveau leur « douceur », leur « confiance », leur « légèreté », si la « musique » à nouveau circule dans le monde, à travers la « rue », la « cave », elle n'en « paralyse » pas moins. La joie d'être au monde ne compense pas la douleur, au contraire, la douleur exige de repenser cet être au monde : « les yeux de l'obscurité regardent les plis qui retombent, maladroits, de la lumière ». Ainsi, cette expérience fondamentale a déconstruit le sujet dans ses modes de perception et de compréhension, et pose une limite désormais infranchissable : « tu sais que jamais ta voix ne passera là où se brise la fraîcheur ».

En cela, parce que la violence historique a provoqué un abattement complet des modes de sentir et de penser, elle ne peut simplement être compensée ou dépassée : elle doit être intégrée dans la logique de l'existence toute entière, comme terme absurde à tout projet de construire un discours positif clos, normatif, sur l'existence. C'est toute la différence entre le poème, où se joue la vie, et le principe même de cette vie d'un individu, dans une ouverture réinventée au monde, et les tentatives de rationalisation que peuvent représenter, dans le cas de Lorand Gaspar, les efforts déployés dans l'engagement politique pour les droits des Palestiniens. Cette différence ne signifie néanmoins pas une séparation étanche : l'engagement politique, sans doute, est nécessaire, mais il ne correspond qu'à *une* situation de violence historique, quand le poème, bien que s'appuyant sur des situations précises, tend à les prendre en charge toutes, ce en quoi il aborde la violence autant comme expérience unique lorsqu'elle arrive que comme invariant anthropologique. Si le texte engagé, historique et politique, peut aussi tendre à relier une situation particulière à des invariants anthropologiques, il pâtit de la

nécessité d'une armature logique rigide reposant sur le principe selon lequel "comparaison n'est pas raison", quand le poème, en revanche, peut s'en affranchir en partie ou au moins ne pas l'explicitier, insistant davantage sur la mobilité du sens que sa rigueur du point de vue des codes d'une discipline.

À cet égard, la quatrième pièce de *Judée* revient sur les premières expériences de la violence subies par le sujet, à priori étrangères au conflit israélo-arabe⁷⁴², tout en approfondissant les possibilités de résilience offertes par un regard renouvelé sur le monde dans sa présence la plus immédiate.

Pour commencement, le labyrinthe géographique d'un continent en guerre. Ici et là un nom furtivement lu en se hissant jusqu'au carré de ciel grillagé d'un wagon à bestiaux. Des milliers de kilomètres de nuit sur une terre en désordre, des nuits qui ne voulaient plus de la terre, une terre qui ne voulait plus de l'homme. D'autres nuits trop courtes pour le fuyard, d'autres kilomètres trop longs pour la faim. Tout cela pour aboutir à d'autres baraquements, à d'autres questionnaires, à de nouvelles attentes interminables, au même breuvage d'eau tiède de vaisselle. Plus loin, des villes baignées de lumière, des noms de lieux cernés d'un halo de rêve et d'imagination d'enfance.[...] ⁷⁴³

Le questionnement sur la violence d'un moment de l'histoire, celui, dans le cas de *Judée*, de la période englobant la guerre des Six jours, évoque nécessairement les autres épisodes liés à la violence historique que le sujet a

⁷⁴² Encore que, comme beaucoup de sympathisants de la cause palestinienne, Lorand Gaspar fait le lien, dans ses ouvrages historiques et politiques, entre le « sentiment de culpabilité né de l'holocauste nazi » et la complaisance relative des grandes puissances occidentales à l'égard du mouvement sioniste après 1945, dont la guerre des Six Jours est une conséquence assez directe (voir : *Palestine année 0*, *op. cit.*, p. 11). Dans son premier ouvrage consacré au conflit israélo-arabe, Lorand Gaspar remarquait déjà, à propos du « Livre blanc » britannique de 1937 : « Il va sans dire que cette limitation rigoureuse de l'immigration [juive], si importante pour apaiser les craintes arabes, arrivait au plus mauvais moment. Nous sommes en 1937 ; les juifs sont déjà persécutés en Allemagne et ils vont commencer cette longue marche, la plus tragique de leur histoire. Si le Foyer National avait jamais eu dans l'esprit de ses initiateurs un but humanitaire, c'était bien le moment d'ouvrir ses portes aux persécutés. Qu'on se soit servi de tant de malheur à des fins politiques et de propagande, cela montre simplement que les politiciens ne sont pas nécessairement des humanistes. » (*Histoire de la Palestine*, *op. cit.*, p. 123-124). Cette remarque, tout en soulignant les liens entre le conflit régional qui donne son cadre référentiel à *Judée* et les contradictions de la politique européenne à la veille de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que pendant et après celle-ci (l'épisode bien connu de l'Exodus en est un sombre exemple), renvoie aussi à l'éthique de la représentation. Utiliser la douleur engendrée par la violence historique pour construire un discours sur le monde, qu'il soit politique ou métaphysique, pose un problème de légitimité : si un événement a représenté pour ceux qui l'ont vécu la fin de leur compréhension du monde, ou l'ont transformée radicalement, *a fortiori* ne faut-il pas utiliser cet événement pour renforcer une idéologie, conception du monde qui n'évolue pas selon les expériences mais les intègre à un propos prédéfini. Pourtant, cet événement, ou expérience, ne doit pas être nié, aussi bien sur la scène publique que dans le for intérieur : l'engagement politique est donc nécessaire, mais doit considérer qu'il ne saurait représenter toute la vérité, équilibre évidemment difficile. Quant à ses conséquences personnelles, sur les valeurs et la représentation du monde d'un sujet, une manière de les prendre en charge, celle, en tout cas, de *Judée*, est la parole ouverte du poème, qui permet de tenir à distance l'urgence de la résolution d'une situation précise en permettant une approche fondamentale, qui peut éventuellement, comme *Judée* tente de le faire, trouver une voie médiane entre l'engagement et l'apaisement de l'être au monde.

⁷⁴³ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 112.

subis, notamment les premiers, qui sont comme l'ouverture d'une suite dont on ne peut jamais être certain qu'elle est close⁷⁴⁴.

Le « labyrinthe géographique d'un continent en guerre » est une allusion transparente à la Seconde Guerre mondiale en Europe, aucun autre continent, dans la période que l'on peut raisonnablement considérer comme l'existence du sujet locuteur, n'ayant été livré à une guerre systématique. Ce conflit, par l'expérience qu'en fait le sujet, est véritablement fondateur : c'est un « commencement ». L'expression est extraordinaire : « *Pour commencement* » (nous soulignons). Comme en écho au début du recueil, ces premiers mots de la quatrième pièce de *Judée* instituent l'expérience du conflit comme une genèse de substitution – une genèse qui s'est substituée à la genèse personnelle du sujet, mais aussi un commencement qui repousse la formule biblique et la représentation d'une origine pacifique, édénique. Non seulement la violence de l'histoire dépossède le sujet de son origine propre, encore celle qu'elle lui substitue est-elle davantage qu'une violence, un « labyrinthe » : dès le « commencement », il n'y a d'issue qu'improbable, et la formule suggère ainsi que le traumatisme premier ne fait qu'inaugurer un cycle.

Cela dit, avant d'être temporel et mémoriel, le « labyrinthe » est d'abord « géographique » : le sujet est égaré dans la guerre, littéralement. Il n'est, en outre, pas libre de choisir son itinéraire : enfermé dans un « wagon à bestiaux », il ne peut construire qu'une compréhension fragmentaire du monde où il se meut, dans un mouvement subi, « ici et là un nom furtivement lu ».

Ces noms mêmes ne font pas nécessairement sens : vu à travers un « carré de ciel grillagé », l'espace est ramené à une seule « nuit » de « plusieurs milliers de kilomètres ». « Nuit » de l'espace et du temps : obscurité principielle où engager une genèse, dans une « terre en désordre » qui n'est pas sans évoquer le « tohu-bohu » biblique. L'expérience de la guerre, sur ce point, est encore une « anti-genèse » : non content d'avoir privé le sujet de sa genèse personnelle, son histoire, les lieux de son enfance, le conflit, ses « nuits », repousse la « terre », et la « terre » elle-même « ne voulait plus de l'homme ». Genèse à rebours : l'homme qui, dans la Bible, est tiré de la terre, est par elle rejeté, et la terre qui, dans le même récit, est tirée des ténèbres, est rejetée par ces ténèbres mêmes où elle n'était encore qu'en puissance⁷⁴⁵. La guerre ressemble alors à un repentir de Dieu, un nouveau déluge.

⁷⁴⁴ Peut-être nous avançons-nous quelque peu. Cela dit, nous avons pu constater, notamment lors de l'opération « Bordure protectrice », nom donné par Israël au conflit armé qui l'a opposé au Hamas pendant l'été 2014, que le cloisonnement des événements historiques est très difficile pour ceux qui les subissent. Ainsi, des rescapés de l'Holocauste témoignaient dans les médias israéliens ne pouvoir réfréner les souvenirs du génocide perpétré par les nazis quand sonnaient les alertes aux missiles, cela accompagné d'images de personnes âgées vivant volets tirés, casque sur la tête. Les Palestiniens, quant à eux, ne pouvaient pas ne pas évoquer les conflits répétés entre Gaza et Israël – ne serait-ce, pour les plus jeunes, que depuis la deuxième Intifada (pour citer certains événements selon leurs noms israéliens, les opérations : « Pluies d'été » en 2006, « Hiver chaud » en février 2008, « Plomb durci » en décembre 2008, et surtout « Pilier de défense » en 2012). Pour les uns comme pour les autres, en faisant abstraction de tout esprit de polémique et des provocations des extrémistes de tous bords, la question centrale semblait être : « Y aura-t-il une fin ? ».

⁷⁴⁵ Dans le premier chapitre du livre de la Genèse, la terre est « vide et vague » avant l'acte de création. Le premier acte créateur est la nomination de la lumière, au verset trois. La terre est donc, avant cet acte ordonnateur, potentialité dans les ténèbres. Suite à la nomination de la lumière, intervient l'organisation de l'univers jusqu'à la création de l'homme. Dans le deuxième chapitre du livre de la

Mais il n'y a toujours pas, dans le poème, de volonté divine, et ces « ténèbres », ces « nuits », ne sont pas celles d'une destruction venue du dehors⁷⁴⁶, ni celles conséquentes à un mouvement de régulation dans l'absolu immanent où l'existence se déploie, ni même seulement celles du conflit et de la violence des hommes comme phénomène extérieur au sujet. Elles sont aussi les « nuits » intérieures, celles des hommes qui infligent la violence, et de ceux qui la subissent. Nouvelle figure d'enfermement, liée à un mouvement pendulaire : dans ces « nuits » d'hommes subissant une histoire cyclique, même les gestes libérateurs sont répétitifs et renvoient à la déportation et à l'emprisonnement. Ainsi, d' « autres nuits trop courtes pour le fuyard », évoquent l'impossible repos du déporté, tout comme d' « autres kilomètres trop longs pour la faim », aboutissant à « d'autres baraquements » et « questionnaires », et encore des « attentes », avec le même semblant de nourriture. La libération suit le même dessin que la claustration : ce qui devrait guérir a même visage que ce qui a blessé, celui du manque physique, de la privation de liberté, de tracasseries administratives, et de morne inquiétude.

Quand la répétition de la violence, avec la guerre des Six Jours, semble dans la première pièce de *Judée* interdire tout volontarisme, toute initiative, il est néanmoins encore possible, dans le contexte de cette première crise due à la violence historique, de prendre un parti. Celui-ci est implicitement donné dès l'exergue de *Judée*, issu de l'évangile de Matthieu :

Si la lumière qui est toi est ténèbre, quelle ténèbre !⁷⁴⁷

La citation s'insère dans une réflexion de Jésus concernant la façon de regarder le monde. Selon qu'elle est « saine » ou non, l'homme est empli ou de « lumière » ou de « ténèbre ». Détachée de son contexte biblique, et d'une lecture morale qui n'est d'ailleurs pas évidente, la citation invite à percevoir la « lumière » indépendamment de sa source transcendante, comme force intérieure, capacité à projeter sur le monde sa « lumière ». Celui qui veut passer au-delà de la violence historique doit donc puiser en lui-même, et, dans le poème, c'est par une réaffirmation de sa genèse propre, contre l' « anti-genèse » de la violence. Cette réaffirmation est rendue possible en substituant aux noms « éparpillés » du début du poème des noms entourés « d'un halo de rêve et d'imagination d'enfance », dans un mouvement quasiment rilkéen.

Cet effort n'est pas abstrait, encore moins idéaliste : le sujet est un « déplacé », au statut incertain, dans un camp comme celui de Mutzig qu'a

Genèse, la terre est montrée comme stérile et nue car « il n'y avait pas d'homme pour cultiver la terre » : dans la perspective du désir de Dieu s'exprimant dans la création, la terre elle-même pouvait « vouloir » l'homme, comme dans le poème avant que l'homme ne s'en rende indigne. Voir : *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 17-18.

⁷⁴⁶ Nous paraphrasons volontairement *Sol absolu* : « j'ai rêvé d'une genèse. / L'univers naissait / non pas d'un ordre offert du dehors [...] » (*Sol absolu, op. cit.*, p. 17).

⁷⁴⁷ *Égée* suivi de *Judée, op. cit.*, p. 106. La citation est du verset 23 du chapitre 6 de l'évangile de Matthieu, nous le citons avec le verset précédent : « La lampe du corps c'est l'œil. Si donc ton œil est sain, tout ton corps sera lumineux ; mais si ton œil est mauvais, tout ton corps sera ténébreux. Et si la lumière qui est en toi est ténèbre, quelle ténèbre ! ». Il s'agit de la traduction de Jean Grosjean, privilégiée dans tout *Égée* suivi de *Judée*, voir : *La Bible, Nouveau Testament, op. cit.*, p. 21.

connu Lorand Gaspar⁷⁴⁸. Au-delà du camp, les « villes baignées de lumière », images d'une vie « normale », promesses, pour le sujet, d'une vie meilleure. Pour franchir le fossé entre le statut de prisonnier, ou au moins de déplacé contraint dans ses mouvements, et celui d'homme libre, il ne suffit pas d'être affranchi du point de vue légal, il faut réinvestir l'espace de l'exil, en affirmant la puissance de sa genèse personnelle, la cohérence, ici, de ses désirs d'enfant avec la situation présente. Il faut, en somme, ré-enchanter le monde en puisant dans l'enfance, tâche difficile, dont la suite du poème montre la fragilité⁷⁴⁹, et qui n'est peut-être possible, dans ce texte, que grâce au hasard qui fait se rencontrer, dans les lieux potentiellement accessibles au sujet, des noms dont on a rêvé durant l'enfance⁷⁵⁰.

Cette forme de résilience, un « ré-enchantement » du monde qui renvoie à la capacité d'investir son lieu de vie, les êtres qui le peuplent et les choses qui le composent d'une signification intime, n'est néanmoins pas possible uniquement grâce aux ressources de l'imaginaire. Elle est profondément liée à la capacité de « territorialiser » ces ressources – de les faire passer d'un ancrage symbolique à une relation au lieu dans sa réalité. La suite de la quatrième pièce de *Judée* montre ainsi deux configurations de cette « territorialisation », un échec et un succès.

[...] Puis un jour, des portes ouvertes et la foi naïve d'être arrivé quelque part, à quelque point d'eau où la fraîcheur du puits et le monde lisiblement reflété dans le miroir qu'il forme, devaient expliquer, exempter tant d'obscurité. Certes, il y avait, pour nourrir l'espérance, le formidable appétit d'apprendre et les promenades nocturnes dans les rues désertées. Mais très vite apparaissaient les liens d'un plus profond sommeil, d'une plus subtile privation. Et un jour, dans cette opacité nouvelle, la brèche attendue : l'Orient. J'y allais comme à une soif qui gouverne les errants à la chute des saisons.⁷⁵¹

Il est naturellement possible, comme pour nombre de pièces de *Judée*, de lire ce passage dans une perspective biographique, de toute évidence légitime⁷⁵². Quoi qu'il en soit, les deux étapes qui sont celles du sujet, une première installation après l'ouverture des « portes » qui sont peut-être, tout

⁷⁴⁸ Voir la « Petite biographie portative », dans : *Lorand Gaspar, Transhumance et connaissance, op. cit.*, p. 14.

⁷⁴⁹ Notamment dans la pièce consacrée à la maison ravagée, après les combats de juin 1967, et qui se termine sur la question : « Et où sont nos enchanteurs, nos mages, nos musiciens ? » (*Égée* suivi de *Judée, op. cit.*, p. 143).

⁷⁵⁰ Dans une perspective biographique, on pourrait naturellement penser à ce que pouvait représenter Paris pour Lorand Gaspar adolescent et ce que le fait d'être en France, dans le camp de Mutzig en Alsace, pouvait signifier de la possibilité de rejoindre cette ville.

⁷⁵¹ *Égée* suivi de *Judée, op. cit.*, p. 112.

⁷⁵² Lorand Gaspar, ayant choisi de rester en France en 1946 pour y mener ses études de médecine, y fonder une famille, a ainsi, peut-être pour échapper à un « plus profond sommeil », opté pour un nouveau départ en 1954, pour l'« Orient ». La question de la « territorialisation » du ré-enchantement de l'existence est alors d'autant plus remarquable que choisissant la langue française, le poète investit ce nouveau mode de représentation du monde alors même qu'il le déplace. Nous renvoyons sur cette question à l'article de Daniel Lançon, « La naissance de l'auteur français », qui présente le « triple décalage » de Lorand Gaspar, à l'égard de la langue maternelle, du lieu d'origine et de la langue d'élection. Dans : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe* n°918, *op. cit.*, p. 69.

simplement, celles du camp, n'est pas suffisante pour maintenir vivante la « foi naïve d'être arrivé quelque part ». Il faut aussi « nourrir l'espérance », qui semble ici être à la fois celle de dépasser le trauma de la violence historique, « expliquer, exempter tant d'obscurité », et celle de concevoir son avenir dans le lieu d'asile. Le deuxième point, au moins, n'est pas rempli, puisque malgré le « formidable appétit d'apprendre », qui peut correspondre, notamment à la lumière de la biographie de Lorand Gaspar, aussi bien à l'apprentissage d'une langue, d'une culture, que d'un métier, il ne suffit pas à empêcher l'apparition d'« un plus profond sommeil ». Même les « promenades nocturnes dans les rues désertées » marquent l'ambiguïté de cette intégration dans le lieu : façon à la fois de se l'approprier et de l'éviter, le rapport intime au lieu ne se développant que lorsqu'il est vide de ses occupants, de ceux qui lui donnent son identité. Le « plus profond sommeil » d'un nouveau quotidien n'est alors que le corollaire d'une « plus subtile privation » : non plus seulement privation de l'origine personnelle, mais aussi carence des rêves de cette origine, rêves d'enfance, et, de ce fait, manque de la capacité à s'intégrer dans le lieu d'asile.

De façon très concrète, cette question de l'incapacité à élire domicile dans le lieu d'asile rejoint le drame des déplacés, des réfugiés – voire de ceux qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler les “migrants”. Dans la sixième pièce de *Judée*, le locuteur évoque un autre cas d'expatriation manquée, celle d'un Bédouin, 'Abed Abd el Fattah.

[...] Les mêmes Abou Dahouk vinrent frapper des années plus tard à ma porte. Une guerre de plus venait de balayer le désert. Ils étaient là, immobiles et silencieux dans le petit matin, juchés sur leurs chameaux. Sur l'une des montures, ligoté dans la selle, un jeune berger bédouin était affaissé sur le garrot. Ils avaient cheminé toute la nuit depuis leurs campements dispersés. 'Abed Abd el Fattah avait la moelle dorsale sectionnée par une rafale. Un an après je reçus une lettre d'un institut pour paraplégiques, dans un pays occidental : « Je suis bien maintenant. J'ai appris à lire et à écrire, c'est bien. Les gens ici sont très bons pour moi. Il y a un grand jardin, de l'eau, beaucoup et des arbres. Je sais que je ne bougerai plus mes jambes. Je roule avec ma chaise. Je vais bien. Mais dis aux miens qu'il faut que je rentre. Vous ne pouvez pas me laisser mourir ici. Que Dieu te garde. »⁷⁵³

La famille Abou Dahouk, de la tribu des bédouins Ta'âmireh, qui accueillait volontiers le locuteur lors de ses expéditions dans le désert, est à son tour frappée par la violence historique, une « guerre de plus ». Nomades, ils peuvent espérer échapper à la violence, ou au moins à ses conséquences politiques, en déplaçant leurs « campements », et font face à une situation de crise avec sobriété et dignité, « immobiles et silencieux dans le petit matin ». Mais cela ne leur permet pas de prendre en charge les leurs qui sont trop grièvement blessés, comme 'Abed Abd el Fattah, ayant « la moelle dorsale sectionnée par une rafale ». Cet homme n'a d'autre solution qu'accepter l'aide du locuteur, image probable du poète lui-même puisque médecin qu'on vient

⁷⁵³ *Ibidem*, p. 118.

consulter à cause d'une blessure, lequel a soin de le confier à un « institut pour paraplégiques, dans un pays occidental ». L'exil d'Abd el Fattah est donc un exil humanitaire et sanitaire, l'absence d'infrastructures médicales suffisantes interdisant son maintien sur sa terre d'origine.

Bien que dans une situation différente, ne serait-ce qu'à cause de son handicap, il a ceci de commun avec le locuteur de la quatrième pièce de *Judée* de bénéficier d'un lieu d'asile qui devrait pouvoir le satisfaire. Là où le jeune déporté pouvait retrouver son « imagination d'enfance » et construire son avenir, 'Abd el Fattah a aussi des perspectives, il a appris « à lire et à écrire », fréquente des « gens » qui sont « très bons », et vit dans un lieu qui par son contraste avec le désert de Judée pourrait lui donner une idée d'abondance et suffire à son bonheur, « un grand jardin, de l'eau, beaucoup et des arbres ». Ayant perdu l'usage de ses jambes, et donc devant renoncer à toute idée de retour à ce qui était autrefois son activité, celle de « berger », d'autant plus de berger nomade, une analyse rationnelle de la situation devrait conclure qu'on lui a offert la meilleure solution possible en le plaçant dans cet « institut ». Or, bien qu'Abd el Fattah, peut-être par égard pour celui qui l'a aidé, ne cesse de répéter que tout est « bien », il ne peut taire son désir de retour : impossible pour lui de finir son existence en paix dans une terre étrangère.

Du point de vue sociologique, ce passage pose naturellement la question des réfugiés, particulièrement chère à Lorand Gaspar, notamment dans ses écrits historiques et politiques⁷⁵⁴. Pour ce qui est de la résilience, en comparant la situation du locuteur de la quatrième pièce, libéré de son « camp » et celle d'Abd el Fattah, on peut constater qu'ils représentent deux possibilités, et deux échecs, liés à la question du « retour ».

⁷⁵⁴ Un passage de *Palestine année 0* évoque ce que l'idée d'une « mentalité nomade » a de chimérique lorsque le déplacement n'est pas choisi librement, à l'occasion de l'analyse d'un rapport publié par un groupe de chercheurs de l'Université américaine de Beyrouth sur le deuxième exode des Palestiniens, consécutif à la guerre de 1967 : « Les enquêteurs ont constaté que la privation la plus profondément ressentie pour la majorité d'entre [les réfugiés] était d'être séparé de cette communauté d'origine. Tous ressentaient très vivement leur déracinement, le fait qu'ils vivaient désormais en exil. Cette partie de l'enquête vise à réfuter l'hypothèse de la « mentalité nomade ». En fait, les enquêteurs ont été profondément convaincus de la réalité et de l'importance des liens qu'avaient ces familles avec leurs communautés d'origine. La solitude et la tristesse d'être coupé de ces communautés ne leur semblaient être égalée que par le désir d'y retourner. » (*Palestine année 0, op. cit.*, p. 43). Dans le cas d'un homme seul, ayant en outre à surmonter la réduction cruelle des ses capacités motrices, on imagine l'acuité du problème, d'autant plus que sa « communauté d'origine » vit peut-être encore en ses lieux, bien que les Bédouins, comme nous l'avons déjà signalé, sont soumis à des politiques restreignant de plus en plus leur possibilité de vivre selon leur nomadisme traditionnel. En outre, dans le cas d'Abd el Fattah, on peut supposer un sentiment d'isolement rendu d'autant plus pressant par le fait que sa communauté ne communique alors qu'oralement, d'où la nécessité de passer par un intermédiaire : « dis aux miens [...] ». Quant à la « mentalité nomade », sans qu'il soit nécessairement question d'un contexte historique difficile, on sait qu'il s'agit en effet, dans le cas des Bédouins, d'une « mentalité », une culture et un mode de vie, davantage que de la capacité à vivre « peu importe où ». Les tribus, les familles, ont ainsi leurs territoires attribués, fréquentés en fonction de la saison, selon la « soif qui gouverne les errants à la chute des saisons » (*Égée suivi de Judée, op. cit.*, p. 112) – comme nous l'a par ailleurs confirmé notre guide dans le désert du Ram, en nous expliquant le système régulant l'usage des points d'eau, dont la répartition est héréditaire et l'exploitation tributaire d'une rotation selon les saisons. Dans le cas d'Abd el Fattah, cela renforce le sentiment d'exil exprimé avec une pudeur si poignante dans sa lettre, les nomades eux-mêmes ayant une patrie (ce en quoi nous rejoignons, sur un autre plan, Adrien Montolieu, qui débarrasse la notion de nomadisme de la surcharge sémantique dont l'ont investie les aspirations contemporaines. Voir : Adrien Montolieu, « Éloge de la maison », dans : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe* n°918, *op. cit.*, p. 95-97).

'Abed Abd el Fattah vit ainsi son exil dans la douleur, et cet exil est lui-même la blessure la plus vive laissée par la violence historique, plus vive encore que son handicap puisque malgré celui-ci il exprime l'urgente nécessité de rentrer parmi les siens. Le poème ne dit pas ce qu'il est advenu de lui, s'il a pu retourner à son lieu d'origine, mais quelle que soit la réponse, le retour est douloureux : douloureux s'il a lieu, parce que sa situation physique l'empêcherait de vivre parmi les siens de la manière qu'il connaissait, douloureux s'il est impossible et qu'Abed Abd el Fattah doit terminer ses jours en exil. La première solution, vue de l'extérieur, peut éventuellement paraître un moindre mal, mais cela ne signifie pas qu'elle serait heureuse, et que le retour littéral, physique, permette une résilience satisfaisante – et encore faut-il qu'il soit possible⁷⁵⁵.

Pour ce qui est du locuteur de la quatrième pièce de *Judée*, le retour semble être exclu. S'il y a bien une forme de “retour” dans l'application de représentations enfantines à un nouveau lieu de vie, celui-ci est insuffisant. Peut-être est-ce même précisément la distance entre le « halo de rêve et d'imagination d'enfance » et la réalité du lieu qui empêche de garder intacte la « foi naïve d'être arrivé quelque part ». Après les « obscurités » de la guerre, le sujet fait donc l'expérience d'une « opacité nouvelle », dont le dépassement est trouvé, non dans le retour, mais dans un nouveau départ, brisant un sentiment qui rejoint, dans la métaphore, l'enfermement du début du recueil, l'« Orient » étant présenté lui-aussi comme une « brèche » – bien qu'il ne soit pas encore question d'« agenouillement », mais bien d'un acte volontaire, d'un prolongement actif à l'acceptation de la perte.

Là où le lieu rêvé dans l'enfance manque à donner au sujet une voie de résilience satisfaisante, l'« Orient », toujours dans la quatrième pièce de *Judée*, semble y parvenir.

Comme ces années furent lentes à ton impatience de savoir !
Années brûlantes, levées dans la grisaille du petit jour, dans une ruelle qui sent le pain qu'on vient de sortir. À chaque printemps la terre, doucement, patiemment interrogée, son immense faculté d'oubli violée. La tendresse de recueillir une pierre brisée par le temps, de dégager un angle de mur effondré entre les vipérines de Judée, de dénicher un gîte d'iris noir – Iris petrana – sur les hauts plateaux déserts de la Transjordanie. Reprendre d'année en année d'une main hésitante l'écriture dans le flanc des montagnes, dans la fracture d'une roche, au fond d'une cuvette d'argile asséchée. Lire dans la mémoire d'un scribe inconnu le mot qui manque. Surprendre un jour sa main à même le tressaillement d'une eau oubliée. Et la guérison si brève d'une âme d'errance où affleure un secret, de nouveau dispersée. Sur les mêmes pistes usées, seul restait dans les

⁷⁵⁵ Pour 'Abed Abd el Fattah, on ignore s'il l'a été, mais il semble improbable quand on sait que dans l'ensemble, la question du “droit au retour”, avec le statut de Jérusalem et le contrôle du Jourdain, reste une des principales pierres d'achoppement de toutes les négociations entre Israël, les Palestiniens et les pays arabes, y compris des plus récentes, entreprises par l'Administration du Président Obama, dont l'échec a progressivement mené à la guerre de l'été 2014.

couleurs du lisible, intact, l'œil grand ouvert de la nuit. Et tu repartais au matin.⁷⁵⁶

Contrairement au premier lieu d'asile, l'« Orient » propose au sujet davantage qu'une précaire restauration de l'origine personnelle perdue. Il correspond, en effet, à un déplacement de la question du retour. Il ne s'agit ainsi plus du désir de retourner au lieu de son origine, bien que cela ne signifie certes pas que ce désir est illégitime, mais d'un rapport direct aux choses, dans leur présence indéniable en tant qu'elles-mêmes, nommées, identifiées, l'odeur du « pain », un « iris noir », une « pierre ». Il s'agit ainsi d'un retour à une mémoire plus vaste que personnelle, celle de toute une civilisation, mais aussi celle de la chair en-deçà de la personnalité qui l'anime, alors mémoire au-delà du temps d'une existence, et donc non pas de ce qui est perdu, ni même seulement de ce qui est retrouvé, mais de ce qui ne devrait pouvoir être perdu – les sensations qui font que l'on se sait présent au monde.

Ainsi, le locuteur est projeté vers l'avant, animé par une « impatience de savoir » : s'il se livre à des activités proches de l'archéologie, « recueillir une pierre brisée par le temps », « dégager un angle de mur effondré », celles-ci sont orientées non vers le recouvrement de ce qui a été perdu à titre personnel, mais vers la constitution d'un corps partagé, au-delà du temps – notamment du temps de l'existence où s'inscrit la perte –, au-delà des seules limites de son identité – de ce qui a été blessé. En approchant le lieu comme un ensemble de présences, odeurs, fleurs, pierres, qui n'ont pas de lien direct avec le passé douloureux, le sujet peut alors assimiler la mémoire du lieu et de ceux qui l'ont habité comme réconciliation de sa mémoire propre : « Lire dans la mémoire d'un scribe inconnu le mot qui manque ».

Cela ne signifie pas un émerveillement naïf qui compense la douleur et la perte, mais un travail systématique, « à chaque printemps » il faut interroger la « terre », quitte à « violer » son « immense capacité d'oubli ». La « terre qui ne voulait plus de l'homme » est aussi celle qui est suffisamment durable pour absorber la trace des hommes, pour effacer leur histoire, qu'elle soit féconde ou destructrice, et il n'y a pas de résilience possible pour l'homme s'il accepte inconditionnellement cet effacement, qui signifierait l'absurdité parfaite de son expérience de l'« obscurité » – à moins de devenir un ascète ayant résolu de trouver la vérité et la paix en s'abolissant lui-même. Cela dit, il n'est pas non plus question de nier la fragilité foncière d'un devenir humain : la reprise, « d'année en année », d'un travail qui est la fois lecture et écriture, « la main hésitante » pouvant aussi bien suivre comme on déchiffre que produire l'« écriture dans le flanc des montagnes », est au contraire une façon de recevoir et de confier son devenir incertain à la permanence de la terre, tout en prévenant la possibilité de s'enfouir en celle-ci.

En somme, le retour est contourné, en plaçant la résilience dans la construction d'un « foyer » constitué avant tout des choses, de la terre elle-même avec ce qu'elle supporte, avec son histoire, ses plantes, ses hommes, au-delà des noms et des souvenirs personnels. 'Abed Abd el Fattah reconnaissait la plénitude du « jardin », de l'« eau », des « arbres », mais ce n'était pas chez

⁷⁵⁶ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 113.

lui. En prolongeant l'exil d'un départ volontaire, le sujet du poème peut en revanche transformer le retour en construction d'un "chez soi" qui n'est pas limité géographiquement ni temporellement, est d'abord mouvement sur les « pistes usées », une histoire partagée, universelle, qui pousse à « repartir au matin ».

Mais jusqu'à ce parti semble insuffisant. Dans la quatrième pièce du recueil, ayant, au terme de son itinéraire vers la « guérison », noté que « Le chant du sirli atterrit au pied d'un buisson épineux »⁷⁵⁷, comme pour marquer la simplicité et la plénitude de la présence au monde, le locuteur laisse en effet, à nouveau, s'exprimer la mémoire de la violence, évocation qui se termine par le souvenir de la mort d'un homme⁷⁵⁸. "Re-territorialiser" la mémoire en adoptant comme foyer le lieu dans sa puissance, qu'il s'impose en lui-même comme un émerveillement et non seulement comme un artifice de la mémoire enfantine, n'apparaît alors qu'un évitement du passé douloureux, efficace momentanément seulement. Dépasser les limites de l'identité pour renouer avec une origine plus vaste, un rapport au monde épiphanique, ne permet pas de s'affranchir du sentiment de précarité. Accepter celui-ci, le tourner en motivation positive de la parole, est sans doute le plus grand défi du locuteur de *Judée*.

Le renouvellement de la relation au lieu, comme présence vive, reste néanmoins, semble-t-il, la piste la plus féconde. La question est alors de savoir dans quelle mesure faire cohabiter le sentiment d'une présence qui dépasse le sujet et la mémoire personnelle, sans que l'unicité du sujet ni l'altérité du lieu dans ce qu'elle a de plus beau ne soient lésés, sans, non plus, que ces principes deviennent des abstractions⁷⁵⁹.

⁷⁵⁷ *Loc. cit.*

⁷⁵⁸ Pour la fluidité de la lecture, nous ne citons pas ce passage dans son entier. Il revient au souvenir du trajet en train, lors de la déportation, train qui est semble-t-il, à un moment, soumis à un bombardement : « Maintenant les oreilles perçoivent l'orage qui se lève au loin sous les rails [...]. Puis sans même laisser le temps au cerveau alerté de mener à leur terme les images de la peur, tout air et toute terre à l'entour déchirés dans un tintamarre assourdissant. Pentes successives de sifflements sauvages qui s'écrasent et éclatent dans un criblement féroce. [...] Un homme, là-bas, cherche désespérément à se coucher : il tient entre ses mains ensanglantées une masse bleuâtre, luisante, parcourue de mouvements de reptation. Il s'effondre. » (*Égée suivi de Judée, op. cit.*, p. 114). Il est à remarquer que ce bombardement pourrait renvoyer, sur le plan biographique, à un autre épisode que celui de la déportation, dans la mesure où Lorand Gaspar a d'abord été affecté au front russe, épisode dont il nous semble que la seule mention se trouve dans la notice biographique du quatrième de couverture de l'édition originale du *Quatrième état de la matière* : « Lorand Gaspar est né en 1925, en Hongrie. Mobilisé en 1943, il est envoyé sur le front russe, puis déporté en Allemagne lors de la "paix séparée" de 1944. [...] ». Cela dit, Lorand Gaspar signale, dans un message à Maxime Del Fiol (4 novembre 2004), que le train de la déportation vers un camp de prisonniers était « souvent attaqué par les aviations américaine et anglaises » (Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence, op. cit.*, p. 523).

⁷⁵⁹ La cinquième pièce de *Judée* met en lumière toute l'ambivalence de ce parti. Elle commence par un éloge de la puissance vitale du lieu : « Soudain, le printemps sur le pays nu. / Je ne l'avais jamais vu aussi véhément, aussi barbare. » L'intensité de la saison est néanmoins telle que ce qui devrait être image de renaissance devient image de violence : « Cavalerie d'Asie, le ventre des chevaux blanchi de sueur, harnachée de rouges, de bleus, de jaunes, [...]. Comme ils nous labourent les muscles qui ne cillent ! » Si face à cette violence vitaliste de la nature le sujet peut encore s'énoncer, parler de sa relation avec la figure féminine, il semble réduit à sa mémoire visuelle, et, finalement, vidé de sa substance identitaire : « Hier, en descendant par Quilt, j'ai vu le même lac d'anémones où tu avais couru comme désespérée de fraîcheur, l'âme essoufflée par tant de manque. / Ton nom ? Mon nom ? Illétrée lumière. » (On trouve en général « Quilt » transcrit "Qelt" ou "Quelt", il s'agit d'un oued

Avant de chercher à voir comment *Judée* affronte les possibles limites ou contradictions de ce parti, il faut remarquer que des passages de la sixième⁷⁶⁰ et de la septième pièce de *Judée* proposent ce qui peut représenter une autre voie de résilience. Ce serait la troisième, quoiqu'elle constitue aussi une modulation du “retour” au lieu, de l'absorption du sujet dans le lieu présent et vivant, telle que nous venons d'en voir quelques aspects. Le début de la septième, en particulier, met en œuvre des éléments de cette “troisième voie”, que l'on peut provisoirement qualifier comme étant celle de l'“engagement”.

L'approche du jour à Qoumrân ! L'abcès solaire mûrissait si vite dans l'épaule des monts de Moab ! Les jours dévalaient les pentes de l'ouadi Dab'r, aussi secs que les excréments de chèvres sur les sentiers de la falaise. Et chaque matin, lancé plus haut dans le bleu, faisait résonner le métal frais de la lumière. Dans le pur royaume minéral où vécurent les guerriers ivres de clarté et de sécheresse, des pousses de *r'tem* s'enhardissaient. Là-bas, à quelques kilomètres vers le sud, en direction de Sodome, les lauriers d'Aïn Fechka avaient des flammes vertes dans le contre-jour.

Les fils de la lumière ! Feu inextinguible de pureté et de haine ! L'homme de cupidité et de mensonge, l'homme de luxure et de négoce, décapé, brûlé, rendu au désert, nomade de l'Absolu.

Hommes incléments, debout avant le jour, ils déroulent encore tournés vers l'est leur tapis de verbes martelant le seuil, – comme ils soufflent sur les braises de l'incendie !

Couchés près de l'oued, ils attendent le jour du courroux pour abattre les ténèbres et les fils des ténèbres.

*Et nos cavaliers sont comme nuages,
Brouillards de rosée qui couvrent la terre... [...] ⁷⁶¹*

descendant des environs de Jérusalem à Jéricho, dans lequel est situé le monastère Saint-Georges de Choziba.) Que les sujets soient réduits à de l'« Illettrée lumière », si cela n'empêche pas la verbalisation, interdit l'écriture, et donc la durée. Les sujets sont ainsi ramenés à une manifestation infime du principe de vie qui gouverne la matière : « Et la terre, en nous, cherchant ses poumons, les paupières gonflées dans le bourdonnement du vert, tiré de la grappe d'une seule nuit ! » La tonalité proche de l'*Anabase* de Saint-John Perse, si elle exalte la vigueur du Vivant, ne masque pas néanmoins le paradoxe du retour à la terre comme dépassement de la violence historique : la violence du Vivant, se substituant à celle de l'histoire, ne la compense qu'au risque de vider le sujet de sa personnalité. (Toutes citations : *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 115).

⁷⁶⁰ Pour celle-ci, nous pensons en particulier au paragraphe dédié au monastère de Mar Saba, en plein désert de Judée, à mi-chemin de Bethléem et de la mer Morte. Dans la perspective qui est la nôtre, ce passage représente une tentative de communion à la terre, au désert dans sa plénitude de lieu principal, « demeure d'une flamme qui s'épuise dans les rochers, ce lieu où tout est déjà arrivé et encore rien. » Il est aussi un aspect de l'engagement, la vie monastique pouvant ici représenter un refus de l'histoire, et donc un refuge face à l'histoire, mais dont la radicalité est aussi un aveu d'impuissance, ne pouvant, donc, permettre une heureuse résilience – une résilience qui ne soit pas une renonciation. Les moines, en effet, sont des « Ombres qui prennent le jour par leurs os, par leur barbe, jusqu'à l'émiettement. » Le sujet ne veut pas les suivre sur cette voie d'aridité : « Et quelle musique pouvais-je entendre dans les rehauts de cette indifférence qui râpait sans fatigue les contours où brûle le blé des formes ? » (Toutes citations : *Ibidem*, p. 117).

⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 121.

Ce poème, à l'instar du cinquième, commence par ce qui semble être un éloge de la puissance du lieu. L'exclamation exprime ainsi autant la vivacité du spectacle offert par l'« approche du jour » que l'émotion du sujet, emporté, exalté par le lieu. Mais si l'on peut y voir une continuation du dépassement de la violence historique par l'établissement d'une relation enthousiaste avec le nouveau lieu de vie, celle-ci est loin d'être sans nuances.

Ainsi, la lumière prend dès le début une dimension malsaine, le soleil est un « abcès » qui « mûri[t] » trop rapidement dans les montagnes, ce qui fait implicitement de l'arrivée de la lumière un épanchement d'humeur, image à la fois violente et répugnante. La lumière est déjà négative, résultat d'une nécrose, et ainsi annonce de l'intransigeance des Esséniens, « guerriers ivres de clarté », ennemis de la chair : le corps de la terre, dont les « monts de Moab » sont l'« épaulement », doit se débarrasser d'une lumière qui lui est infection. De même, les « jours » sont privés de toute valeur de vitalité et de vérité : ils ne sont rien de plus que des « excréments de chèvre », dévalant comme eux les « sentiers de la falaise », agglomérats insignifiants, pas même susceptibles d'être utilisés tels quels en engrais, puisque « secs », roulant sur la terre sans la pénétrer. Enfin, le lieu est ramené à un « pur royaume minéral », où la lumière est un « métal » : dureté et stérilité sont sa marque.

Cette représentation peut sembler étonnante, puisque la découverte de l'« Orient », la relation intime établie avec sa terre, malgré ses insuffisances, est jusqu'à ce point du recueil la voie la plus sûre de rétablissement du sujet – de reprise d'un cheminement existentiel qui, s'il ne résout pas tout, offre de véritables perspectives et au moins une part de bonheur. Néanmoins, la dureté du lieu, l'antagonisme qui oppose la terre et la lumière, n'est pas tant le fait du lieu lui-même ni du sujet que celui d'une partie de son substrat culturel, ici, l'attitude des membres de la secte des Esséniens à l'égard de la chair et de la terre.

Dans la perspective qui est la nôtre, selon laquelle *Judée* constitue, en partie du moins, une tentative de dépassement de la violence historique par la parole poétique, les Esséniens constituent un contre-exemple de résilience. Dans ce poème, ils semblent moins fuir la violence de leur époque, bien que réelle⁷⁶², que sa corruption : au désert, ils cherchent à purifier l'« homme de cupidité et de mensonge, l'homme de luxure et de négoce ». Ils n'en incarnent pas moins une voie à prendre en compte dans la recherche de résilience : faisant partie intégrante du lieu de résilience dans ce qu'il a de plus radicalement autre, le modèle d'humanité qu'ils représentent ne peut être évacué, d'autant plus qu'il vise notamment à résister aux tribulations des temps.

⁷⁶² La période de floraison du mouvement essénien, du deuxième siècle avant notre ère aux environs de la destruction du Second Temple, en l'an 70, n'est pas avare en troubles de tous genres. De la restauration puritaine des Maccabées, émaillée de massacres et de meurtres politiques, parfois entre membres de la même famille, sur fond de luttes incessantes contre les Séleucides, jusqu'à aux conflits avec les Romains, puis la folie meurtrière d'Hérode le Grand et, enfin, la destruction du Temple par Titus suite à des révoltes millénaristes, l'époque est particulièrement torturée. Pour un tableau exhaustif, on peut lire les chapitres 8, 9, 10, 12 et 13 de l'ouvrage à succès de Simon Sebag Montefiore, *Jérusalem, biographie*, publié en traduction française chez Calmann-Lévy en 2011.

Ce modèle est de toute évidence sans issue : à la corruption et à la violence, les Esséniens opposent « pureté » et « haine ». Leur retraite n'est pas celle du contemplatif, mais préparation du combat, attente du « jour du courroux » lors duquel ils pourront faire triompher leur vision univoque de l'existence, abattant « les ténèbres et les fils des ténèbres ». Ils sont ceux qui dévoient la lumière en l'enfermant dès l'aurore dans le système clos de leur idéologie : « un tapis de verbe martelant le seuil ». Il est remarquable que leur parole, leur « verbe », la façon dont ils conçoivent et représentent le monde, est un « tapis » : un écran entre l'homme et le sol. Ce sont bien des hommes déracinés, habitant le lieu comme une malédiction du lieu. Les deux vers du *Règlement de Guerre des Fils de la Lumière* qui terminent l'extrait que nous avons cité⁷⁶³, les montrent enfin comme des éléments désincarnés, « brouillard » et « rosée » qui attendent de fondre sur la terre non pour la féconder de leur humidité bienfaisante, mais pour la soumettre, sinon l'annihiler.

Si les Esséniens représentent la voie de l'engagement, de la résistance à l'histoire, ils en sont donc aussi le mauvais usage. Se prévalant de l'« Absolu », ils se protègent en rejetant toute altérité autre que celle de leur vision de la transcendance, celle des autres hommes, qui, quelles que soient leurs idées, sont « fils des ténèbres », celle de la terre, sur laquelle ils appellent l'« incendie » qui détruira toutes les corruptions de la matière. En somme, l'engagement des Esséniens correspond à un naufrage intellectuel et spirituel qui aboutit au fanatisme : incapables de prendre en charge les souffrances et les contradictions de leur époque, ils embrassent une idéologie mortifère, exclusive et communautaire. En cela, ils sont tout autant le modèle d'humanité qui provoque la violence historique que celui qui tente de lui échapper ou de lui résister.

Il est patent que le sujet n'adhère pas à ce type de comportement : si la séparation stricte de la lumière et de la terre qu'il représente dans la description de l'aube peut renvoyer au dualisme des Esséniens, la dimension malsaine et dérisoire de la lumière repousse leur idéologie. De même, la mention des végétaux, le « *r'tem* »⁷⁶⁴ et les « lauriers d'Aïn Fechka », tend à montrer que le désert n'est stérile qu'en apparence, et que la terre, même dans ses configurations les plus rudes, est toujours lieu de vie – représentation conforme à l'ensemble de l'œuvre de Lorand Gaspar.

⁷⁶³ Dans *Judée*, une note donne la référence de cette citation : « *Règlement de Guerre des Fils de la Lumière*, XII, 9. (*Adaptation de l'auteur.*) » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 159). On peut comparer l'« adaptation » avec la traduction d'André Dupont-Sommer : « Et [nos] cavaliers sont [comme] les nuages / et comme les brouillards de rosée qui couvrent la terre [...] ». La première parution de cette traduction date de 1959. Nous utilisons la cinquième édition : André Dupont-Sommer, *Les Écrits esséniens découverts près de la mer Morte*. Éditions Payot et Rivages, collection « Histoire Payot », 1996, 468 pages. La citation est à la page 202.

⁷⁶⁴ Le nom arabe peut renvoyer à plusieurs espèces de genêt, la plus répandue en Palestine étant *Retama Raetam*, qui n'a pas de désignation fixe dans la nomenclature botanique française, mais que l'on appelle en général « genêt blanc », même si ce nom peut lui aussi renvoyer à d'autres espèces (notamment *Retama Monosperma*, au Maghreb). Le « genêt blanc » de Palestine peut croître au point de former un arbre de plusieurs mètres de haut, comme nous avons pu le constater dans l'oued Arugot, sur la réserve naturelle d'Ein Gedi au bord de la mer Morte, une quarantaine de kilomètres au sud de Qoumrân. Fernand Foureau signale que le nom arabe de « rtem » renvoie au genêt *Retama Duriaï*, qui n'a pas de nom français, à *Retama Raetam* et à « divers Retama ». Voir : Fernand Foureau, *Essai de catalogue [...]*, *op. cit.*, p. 36.

Le modèle de résilience par l'engagement pourrait donc s'entendre par contraste avec celui des Esséniens, et ses principes sont alors relativement simples, même si le comportement qu'ils doivent motiver est loin d'être facile. Ces principes seraient : le refus d'une approche de la violence ou de l'histoire par le biais d'une seule idéologie, la prise en compte de la fragilité humaine aussi bien morale que physique, la nécessité de concevoir le lien de la personne à sa terre, déjà présent dans la réflexion sur les réfugiés, la non-violence et surtout l'indépendance. Ce dernier point est important : en refusant de s'inscrire dans une collectivité définie par un programme fixe, le sujet qui cherche à dépasser le non-sens de la violence historique se doit de se remettre sans cesse en question, et, quelles que soient ses sympathies, ou ses affinités avec un mouvement, de les tenir pour relatives. Engagement difficile que celui-ci, auquel Lorand Gaspar tente par ailleurs de donner corps dans ses écrits historiques et politiques⁷⁶⁵.

⁷⁶⁵ L'engagement de Lorand Gaspar en faveur de la paix en Israël/Palestine et des droits des Palestiniens correspond nous semble-t-il à ce que nous avons décrit. On peut certes lui trouver les défauts de ses exigences. Ainsi, en particulier dans *Palestine année 0*, la rhétorique politique utilisée par Lorand Gaspar est nettement celle du marxisme révolutionnaire, ce qui peut être une limite à la neutralité de son approche, mais permet en même temps de marginaliser les “mysticismes” nationalistes en plaçant la résolution de la crise israélo-arabe d'abord sur le plan social. C'est la position du Matzpen israélien, et surtout celle du Front Démocratique Populaire pour la Libération de la Palestine de Nayef Hawatmeh, à laquelle Lorand Gaspar donne une large place dans *Palestine année 0* (voir notamment pages 83-86 et 92-97). Il s'en fait encore l'écho dans son article paru dans *Le Monde* du 6 avril 1970, où il cite les dirigeants du mouvement qu'il a pu « interroger personnellement » : « [...] toutes les forces progressistes de la région, juives et arabes, doivent se joindre en un front commun “contre le sionisme et la réaction arabe, alliés tous deux à l'impérialisme”. » (Lorand Gaspar, « Deux chauvinismes ». *Le Monde*, n°7874, 6 avril 1970). Une lecture superficielle des textes de Lorand Gaspar consacrés aux conflits israélo-arabe et israélo-palestinien pourrait par ailleurs conclure à une position anti-israélienne, mais la question n'est pas si simple. Dans *Histoire de la Palestine*, Lorand Gaspar cherche de toute évidence à montrer l'approche partielle qui est celle du sionisme : non pas à nier l'importance historique du peuple juif en Palestine, ni l'importance de la terre d'Israël pour les Juifs, mais de souligner que la présence des Palestiniens n'est pas moins légitime. La sympathie affichée pour les Palestiniens ne vise alors pas à nier le droit d'Israël à exister, mais à soutenir le parti le plus faible, ayant égale légitimité – y compris pour des motifs humanitaires. Par ailleurs, la notion même de “nation” semble répugner à Lorand Gaspar, surtout lorsqu'elle sert à opposer irréductiblement Israéliens et Palestiniens. Il décrit ainsi la genèse des seconds : « Ce peuple, les Arabes palestiniens, s'est constitué ethniquement à partir de deux sources majeures. D'abord les descendants des populations les plus antiques du pays, populations qui s'y trouvaient lorsque Josué à la tête des tribus d'Israël avait conquis le pays ; plus tard, des tribus arabes montant de la péninsule arabique [...]. Il faut noter aussi la présence parmi ces Arabes palestiniens d'un certain nombre de juifs convertis au christianisme et qui sont restés dans le pays. » (*Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 5). Quant à la question de la violence, Lorand Gaspar semble d'abord chercher à montrer que le peuple palestinien est un « oublié de l'histoire », et de ce fait, appartient aux « damnés de la terre » (*Histoire de la Palestine*, p. 148), pris en étau entre la pression sioniste et les états arabes, en particulier la Jordanie et l'Égypte. Cette absence de perspectives explique en partie la violence exercée par les Palestiniens : « Il est intéressant de remarquer que ni devant l'opinion israélienne ni encore moins devant l'opinion occidentale on n'a jamais franchement abordé la question du “pourquoi” des terroristes. [...] On ne s'est jamais demandé si ces gens-là avaient peut-être quelque chose à dire qu'il ne leur a pas été permis d'exprimer autrement. » (*Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 24). Même si ce que l'on appelle “terrorisme” a profondément évolué entre les années 1960-70 et nos jours, la position reste difficile, et repose sur une éthique à l'équilibre parfois délicat. Il semble que Lorand Gaspar a voulu prendre de la distance avec l'engagement franchement politique et idéologique, notamment en proposant du conflit une approche plus universaliste dans les *Carnets de Jérusalem*, dont la dédicace semble par ailleurs suggérer que ce sont les “hommes de bonne volonté”, et la relation personnelle, plus que l'activisme politique, qui constituent la voie de l'espoir : « [...] à mes amis palestiniens et israéliens, / à la paix. » (*Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 4). Nous revenons plus en détail sur ces questions dans le chapitre suivant.

La lecture de ces quelques passages du début de *Judée* soulignent à la fois la cohérence et la complexité de la question de la violence historique dans le recueil. Les trois voies de résilience qui se dessinent ont toutes leur légitimité et leurs limites. Le retour *stricto sensu* semble quelque peu illusoire, et restera probablement entaché par un sentiment d'insécurité et de frustration. L'implication totale dans un nouveau lieu de vie, par une relation intense à sa réalité physique, naturelle et humaine, représente aussi le risque d'une dépersonnalisation. Enfin, l'engagement, le militantisme, reste relatif et ne semble pas vouloir s'attaquer à la racine anthropologique de la violence. Enfin, aucune proposition n'est encore approfondie en termes de modalités pratiques. Toutes, néanmoins, sont explorées : dans l'expérience de la résilience comme du poème, rien n'est excédentaire. La onzième pièce de *Judée* en est le plainchant.

2) La nuit d'Aïn es-Soultane : sommet et fragilité de la résilience.

La onzième poème de *Judée* constitue sans doute le pivot du recueil. Non simplement parce qu'il est l'élément au format le plus ample, mais parce que s'y expriment d'un même mouvement toutes les tensions qui animent l'œuvre. La construction particulièrement fluide de ces huit pages, passant de la description au récit, du dialogue à la prose poétique, la diversité de leurs référents, du paysage à la relation entre sujet masculin et figure féminine, des souvenirs de guerre à la réflexion métaphysique, en font un ensemble qui non seulement se distingue du reste de *Judée*, mais correspond probablement à un sommet de l'œuvre en prose de Lorand Gaspar, poèmes et récits confondus. Il mérite pour cela un traitement particulier, c'est pourquoi nous en proposons une lecture approfondie, et, à son image, sans découpage thématique.

Pour ce qui est de son rôle de "pivot", il faut ici remarquer que dans l'agencement du recueil, cette pièce est aussi celle après laquelle se produit un basculement vers des poèmes plus brefs, au lyrisme moins expansif – poèmes de montée vers la guerre, poèmes de guerre et de deuil. En cela, autour des figures du sujet locuteur et de la jeune femme, ce texte correspond à une "veillée d'armes" : au terme de cette nuit vient le conflit qui mène à la mort des personnages⁷⁶⁶.

⁷⁶⁶ La mort des personnages n'intervient que dans la pièce 21, après la guerre que la pièce 11 prépare à affronter. S'il n'est pas aisé de reconstituer la chronologie de *Judée*, il semble que l'on peut donner la ligne suivante : une personne, le sujet locuteur, s'installe en Judée, après avoir connu les horreurs de l'Europe en guerre (pièces 1 à 8). Une instance locutrice, peut-être la même, fait la connaissance d'une femme, ensemble ils grandissent dans leur amour de la terre de Judée (pièces 9, 10, et début de la 11). Les deux personnages, tous deux médecins comme le sujet initial (la femme est sans doute médecin elle-aussi, puisqu'elle participe à la visite médicale à Aqabat Jaber : « Nous entrons dans une maison... », *Égée* suivi de *Judée*, p. 127), passent une nuit à Aïn es-Soultane, mise à l'épreuve de la résilience du sujet (fin de la pièce 11). La pièce 12 et les suivantes jusqu'au début de la 17 inclus peuvent être la montée de la guerre vue par les deux personnages, même si l'usage de la troisième personne du pluriel peut signifier une communauté plus vaste que le couple. Les pièces 17, 18, 19 et 20 sont la guerre et ses conséquences. La pièce 21, après la guerre, voit la mort des personnages lors d'une action de guérilla. Les 22, 23 et 24 semblent être le moment où, après le conflit et la mort des personnages, le premier sujet se résout à repartir, mais le 22 au moins pourrait être l'agonie du second sujet. Situer la nuit à Jéricho, dans la pièce 11, pivot de la dimension narrative, que nous supposons fictionnelle faute de plus d'éléments, est quelque peu problématique. On pourrait en effet la voir comme la première partie de la pièce 21, qui voit la mort des sujets. Si c'est le cas, et que de la pièce 12 à la 17 l'ordre chronologique est respecté, il faut considérer que le « nous » auquel recourt le sujet locuteur à partir de la pièce 12 peut être d'ordre général ou renvoyer à une communauté de sentiment avec le couple disparu plutôt qu'à une présence effective, ceux-ci ayant alors été tués durant un des nombreux incidents ayant prélué à la guerre des Six Jours, donc au mois d'août 1966. En revanche, si le « nous » des pièces 12 à 17 renvoie au couple, on pourrait considérer que les événements qualifiés plus haut de "montée de la guerre" et les poèmes renvoyant aux événements de juin 1967 se sont passés avant la pièce 11, la mort des personnages intervenant alors dans la nuit du 23 au 24 août 1967, même si peu d'éléments suggèrent que les personnages évoluent en territoire occupé. Cette hypothèse n'est pas improbable : paix factice d'une nuit d'été se terminant par un drame, suivie d'une série de pièces exposant dans quel contexte celui-ci a pu se produire, avant un retour à la solitude du premier sujet (fin du recueil). Une autre hypothèse est que la nuit de la pièce 11 et celle de la 21 sont différentes, ce que semble suggérer un passage de la pièce 21 : « Cette nuit sur la montagne. Était-ce un rêve ? » (*Ibidem*, p. 146). Dans ce cas, la nuit d'Aïn es-Soultane représente l'ultime épreuve intérieure du sujet, qui le prépare à affronter le déclenchement de la guerre. Cette hypothèse nous semble la meilleure, vu le passage de la pièce 21 que nous avons cité (« Cette nuit » signifiant sans doute "Cette autre nuit"). Elle a l'avantage de ne pas contredire ce qui nous semble être une identité partagée entre

Le début de la pièce poursuit la représentation de la Judée comme lieu auquel participer pleinement, où espérer faire corps de soi et de la terre.

Jéricho. Le voile des femmes nage dans les poussières du soir. La longue procession de l'eau dans le crépuscule d'Aïn es-Soultane : les corps qui dansent immobiles entre l'eau et la lumière.

La bruit de l'eau encore qui dévale la colline dans les canaux près de la maison sous le Mont de la Quarantaine. Couché sur le ventre tu reçois la chaleur du toit qui fume doucement dans l'extinction du jour. Odeur de paille et de boue sèche, chassée par la douceur éœurante des orangers en fleur. [...] Mystère des crépuscules de Judée. Comme si l'âme de la nuit chaque fois balbutiait sur le seuil, frissonnait. Être là, le visage poreux dans les pierres. Quelque chose comme le pollen de toutes les voix depuis toujours retombées sur la terre qui les rince et les évapore. Comme une chaleur, qui a longtemps aimé un corps, sait retrouver ses fenêtres.⁷⁶⁷

Le poème s'inscrit toujours dans la relation au lieu, d'abord dans sa plus immédiate réalité, celle, ici, d'une partie de la vallée du Jourdain. Plus précisément, le poème est situé au lieu-dit « Aïn es-Soultane », la « Source du Sultan », au nord de Jéricho et au pied du « Mont de la Quarantaine », où la tradition situe la retraite de Jésus au désert avant son ministère public⁷⁶⁸. Ce lieu est devenu, en 1948, un camp de réfugiés palestiniens, constituant ainsi, aujourd'hui encore, la banlieue nord de Jéricho.

C'est du « toit » d'une des maisons de ce camp que le sujet assiste au spectacle du crépuscule, et d'abord à la « procession de l'eau ». La description des femmes allant au puits souligne leur profonde adéquation avec leur lieu de vie : la « poussière », loin de signifier sécheresse et misère, permet aux « voiles » de « nager ». En plus de cette terre fluide, deux autres éléments mouvants, la « lumière » et l' « eau », sont en continuité avec les corps, animés d'une « danse immobile ». L'acte immémorial de ces femmes donne l'image d'un rapport au monde bien différent de celui des Esséniens, pourtant établis non loin de là : leur « lumière » n'est pas ennemie de la « poussière », ni de leurs « corps ». Peut-être cette relation harmonieuse des « femmes » à leur lieu de vie est-il aussi dû à la simplicité de leur activité : contrairement aux Esséniens, elles n'essaient pas d'investir le lieu d'une signification superlative, mais le fréquentent dans l'intimité de gestes simples, avec la capacité à s'inscrire dans ses rythmes, ses éléments.

Enfin, outre le seul éloge de la beauté de ce lieu, de ses habitantes, on peut remarquer à quel point le contraste est grand avec la ville de la quatrième

les deux sujets locuteurs (le premier et celui qui vit une relation amoureuse avec la figure féminine, en distinguant seulement le sujet du premier poème de celui des suivants).

⁷⁶⁷ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 126.

⁷⁶⁸ On y trouve le monastère grec orthodoxe de la Tentation. L'évangile de Marc résume cet épisode fameux, dont Luc et Matthieu donnent des récits plus circonstanciés, juste après le baptême de Jésus : « Et aussitôt, l'Esprit le pousse au désert. Et il était dans le désert durant quarante jours, tenté par Satan. Et il était avec les bêtes sauvages, et les anges le servaient. » (évangile de Marc, I, 12-13, dans : *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1516).

pièce, dont les rues étaient fréquentées de préférence lorsqu'elles étaient « désertées »⁷⁶⁹, qui constituait le premier lieu d'asile du sujet, encore insuffisant⁷⁷⁰.

Cette adéquation d'une communauté humaine à son environnement, toute précaire qu'elle soit dans la mesure où les « femmes » du poème sont probablement des réfugiées, indique ainsi au sujet comment progresser dans une relation harmonieuse avec le lieu, comment vivre avec bonheur sa présence en ce lieu. Un faisceau de sensations simples, lié non seulement à la grandeur du paysage mais aussi à une présence humaine, tient à distance ce que le désert peut avoir de radical, de terrifiant. Ainsi du « bruit de l'eau », apaisant après une journée de marche au désert ou de travail au dispensaire, qui provient de « canaux », de la « chaleur » se communiquant au sujet qui est celle accumulée par un « toit », et des « odeurs » du soir qui ont celles d'activités agricoles, la captation de l'eau, un jardin ou une orangerie : la « paille », la « boue sèche », et la « douceur écœurante des orangers en fleur ». La paix inspirée au sujet semble marquer une réussite de sa relation au lieu, et donc de la voie de résilience que celui-ci représente. Pas d'agenouillement », mais, « couché sur le ventre », la détente d'une passivité chaleureuse, d'un repos prometteur qui n'empêche pas la contemplation.

⁷⁶⁹ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁷⁰ Si l'on accepte l'idée que le sujet énonciateur de cette pièce est le même qu'au début du recueil. L'intervention de la « jeune femme », un peu plus bas dans le poème, incite à penser qu'il s'agit d'une autre figure, celle de l'« homme » qui est avec elle victime d'une « embuscade », dans la mesure où le sujet du premier poème est mis face à leur mort. On pourrait alors imaginer que ce second sujet est soit une projection du sujet premier, soit celle de la figure d'un proche disparu, par exemple un ami et collègue, dans la mesure où tous deux sont médecins (on se souvient que le sujet premier est implicitement désigné comme médecin dans la sixième pièce, lorsque les Bédouins viennent le voir avec 'Abd Abd el Fattah). Ce proche aurait aussi pu faire l'expérience de la guerre en Europe, nombre d'expatriés d'alors, des deux côtés de la ligne verte, l'ayant sans doute connue – dans ce cas, ce que vivrait et penserait le sujet second, dans sa proximité avec le sujet premier, tiendrait à une tentative de la part de ce dernier d'une communauté d'amitié, de sensibilité, de vitalité au-delà de la mort, soit un autre chemin de deuil et de résilience. Cela dit, la force des correspondances entre les deux sujets, incite à considérer les deux sujets comme un seul. Le second serait alors peut-être une autre figure du premier : une forme d'uchronie, ou plus simplement celui que l'on a été, qui avait su garder encore un peu d'innocence ou d'espérance. Le deuil du premier sujet au début du recueil, outre celui provoqué par la mort d'un proche ou d'une connaissance, ou par le « spectacle » de la mort d'un inconnu, pourrait alors être celui d'une part de soi, ce que l'on a été ou aurait pu être. En effet, les deux sujets sont des personnes généreuses, notamment engagées dans l'action humanitaire, mais ce qui les différencie, outre la relation amoureuse, qui n'est pas donnée pour le premier sujet, est peut-être le caractère aventureux du second, sa capacité à s'engager, malgré ses réticences, dans une résistance active, voire offensive (qui n'est explicitée que dans la pièce 21). Dans cette perspective, la « part de soi » perdue par le sujet premier à la mort de son double serait la verveur de l'engagement, une forme d'héroïsme. Du point de vue de la construction, dans *Judée*, de voies de résilience, on pourrait alors voir dans la mort du second sujet l'évacuation de la tentation de l'activisme, ou de la violence comme réponse à la violence : la perte est alors ambivalente, puisqu'elle est celle d'une part ardente de l'être, mais aussi d'une ambition possiblement mortifère. Enfin, il n'est pas impossible qu'il n'y ait purement et simplement qu'un seul sujet du début à la fin, sans dédoublement, en ce cas, les poèmes 22, 23 et 24 seraient des poèmes d'agonie ou d'entrée dans la mort, et les remarques, au premier poème du recueil et à la fin du vingt-et-unième poème, mentionnant les « communiqués » annonçant la mort des personnages (p. 107 et 148), seraient des procédés narratologiques : on pourrait distinguer, dans la première pièce, le premier paragraphe (annonçant la mort des personnages) comme intervention de l'auteur, donc procédé littéraire, et la suite du poème comme première étape du déroulement chronologique du poème, où le sujet est à l'orée de son cheminement de résilience. C'est sans doute la solution la plus simple, et peut-être la meilleure.

Dès lors, plus de mémoire blessée, ni de combat eschatologique, de révélations à chercher ou redouter, mais la douceur d'un « mystère », celui d'un « crépuscule », qui s'oppose encore à l' « inclemence » des Esséniens à l'aube. Dans le rapport à ce « mystère », rien, non plus, de prométhéen : le feu ne doit pas être volé mais reçu. Si une « âme de la nuit » semble près de se révéler, elle reste encore sur le « seuil », à « balbutier ». La seule présence certaine est celle d'un soi ouvert, détaché des clivages identitaires : « être là », certes, mais savoir son « visage poreux ». Ce que la terre pouvait avoir de terrible à la venue du printemps, dans la cinquième pièce, est réconcilié : la terre est bien ce qui « rince » et « évapore » les « voix », mais elle en reçoit le « pollen », l'élément fécondant. On peut certes entendre ces « voix » comme toutes les strates culturelles et temporelles qui constituent le lieu, mais il semble qu'elles sont aussi à la fois plus vagues et plus simples que cela : présence des hommes qui furent, peut-être aussi celle de ceux qui ont été perdus dans les violences de l'histoire. Présence qui n'est plus personnelle, une forme d' « âme » qui n'est pas liée à une définition religieuse : la « chaleur » qui, après avoir quitté un « corps », retrouve le chemin du vivant. La fluidité des notions qui constituent le « mystère du crépuscule » auquel assiste le sujet est remarquable : « mystère » qui n'est pas dogmatique, se lit partiellement parce qu'il est visible dans la matière, « âme » qui est avant tout mouvement, et non nécessairement principe personnel, tout indique un apaisement de la tension entre perte et regain d'existence. Le parti de résilience semble pleinement réussi : la formule du « visage poreux » la résume admirablement, comme équilibre entre identité personnelle et identité partagée en tant qu'élément du vivant.

Ce cheminement métaphysique, construit sur une relation sensible au monde, est certes riche de promesses, mais il lui manque néanmoins la relation directe aux autres êtres humains : si le spectacle des femmes au soir est digne d'éloge, il ne remplace pas une interaction personnelle. C'est dire, à nouveau, l'impossibilité d'une existence fondée sur une relation réduite au sujet et à son environnement : la relation est une réalité permanente, et elle implique les autres – faute de quoi elle réduit “les autres” à “l'altérité”, avec la possible dérive vers l'abstraction que cela implique. Dans la perspective d'une voie de résilience, se contenter de revenir au monde et de regarder les hommes de loin, peut même représenter un excès parallèle à celui des Esséniens, qui refusaient d'un bloc et le monde et les hommes, quoique plus emprunt cette fois de quiétisme matérialiste que d'intolérance militante : la tentation du désengagement, du retrait, ici contemplatif et heureux, certes, mais qui retranche de l'existence les échanges féconds avec d'autres sujets.

Le locuteur de la onzième pièce de *Judée*, après le tableau du crépuscule, évite le piège, et en vient à une première forme d'engagement, celle du travail humanitaire, ici, l'exercice de la médecine auprès d'une population éprouvée par les conflits et l'exil. À propos du récit de la visite médicale à Aqabat Jaber, deuxième grand camp de réfugiés de l'agglomération de Jéricho, situé au sud-ouest de la ville, au débouché de l'oued Qelt, il faut remarquer au moins deux éléments.

Le premier est l'aspect du camp lui-même : « Néo-village de torchis et de tôle, quadrillé au cordeau, comme si en bannissant du dessin le hasard on

avait voulu exorciser la nostalgie et l'amertume des habitants. »⁷⁷¹ Les camps de réfugiés palestiniens sont en effet construits en “dur”⁷⁷², et, au-delà des questions de confort, cela n'est pas la moindre ironie pour des personnes au statut censément provisoire. La « nostalgie » des habitants n'est alors pas très éloignée de celle d'Abed Abd el Fattah : un lieu d'exil apparemment accueillant et bien conçu compte tenu des circonstances, mais qui en cela même ne fait qu'entériner la perte. La remarque du locuteur, « Pourtant, quelle tendresse dans la lumière de ces murs ! »⁷⁷³, pourrait sembler une critique de l'« amertume » des réfugiés. Il nous semble qu'au contraire, elle souligne à quel point le sentiment de déracinement empêche de participer pleinement à la vie du lieu d'exil, à la manière aussi du sujet de la quatrième pièce du recueil, incapable de trouver dans la ville d'accueil un aliment suffisant pour « nourrir l'espérance »⁷⁷⁴ de façon durable.

Un deuxième point est celui de l'ajustement de la relation du sujet au lieu d'accueil et à ses habitants. Le tableau offert par les femmes allant puiser au soir, peut-être excessivement idyllique, est rectifié par la description de l'habitat miséreux des réfugiés, et de l'état de santé précaire de beaucoup d'entre eux. Donner à voir la beauté ne peut signifier une idéalisation, ou une occultation de la souffrance, application cohérente de la résolution du début du recueil : « Non, tu ne trahiras pas la nuit. »⁷⁷⁵ Ni la misère ni l'ennui ne sont évacués : « Au dispensaire, le défilé interminable de nourrissons dénutris, de vieillards bronchitiques. »⁷⁷⁶ L'engagement du sujet au service de ses semblables, devenu poème, doit s'accompagner d'un engagement pour l'éthique de leur représentation. Elle est belle lorsqu'ils sont beaux, comme ces enfants « vifs » dont les « yeux sombres brûlent dans des visages maigres », mais aussi sobrement pathétique lorsqu'on en vient à leur souffrance, à l'image de l'« homme d'une cinquantaine d'année [qui] tousse à se déchirer les bronches », semblant saisi par l'absurdité de son destin alors qu'il « regarde longuement, pensivement, comme étonné par une distance inaperçue, au fond de la boîte qui lui sert de crachoir, les stries de sang. »⁷⁷⁷

De la grâce épiphanique d'Aïn es-Soultane à la réalité difficile mais qui mérite qu'on s'y engage d'Aqabat Jaber, le début de la onzième pièce de *Judée* semble atteindre au sommet de la voie choisie par le sujet, celle d'un départ, cette fois volontaire, permettant de recommencer à vivre pleinement quand la violence historique avait substitué à sa genèse un non-commencement dévastateur. Son engagement même semble la réponse la plus adéquate à la violence qui a frappé d'autres humains : dépasser la violence subie en soulageant ceux qui ont aussi subi la violence, mais aussi choisir un camp dans le conflit en cours, sans pour autant recourir aux armes ou se consacrer à la

⁷⁷¹ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁷² Dans *Histoire de la Palestine*, Lorand Gaspar signalait déjà ce fait à propos d'Aqabat Jaber et d'Aïn es-Soultane : « Les deux grands camps de Jéricho, convertis par les soins de l'U.N.R.W.A. en véritables villages avec écoles, dispensaires, artisans [...] » (*Histoire de la Palestine*, *op. cit.*, p. 15-1). Ces camps existent toujours.

⁷⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 112.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 108.

⁷⁷⁶ *Ibidem*, p. 127.

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 128.

controverse⁷⁷⁸. La relation au lieu élu pour recommencer à vivre semble ainsi pleinement épanouie : l'éloge de la beauté du lieu s'accompagne de celui des hommes qui l'habitent, mais aussi de leur fréquentation directe, même lorsque leur situation est difficile. La capacité à s'impliquer auprès de ceux qui souffrent marque alors le dépassement de sa propre souffrance, non plus recherche de soulagement et de protection, mais de partage et de soutien mutuel.

Dans le cas du sujet de ce poème, la réussite est augmentée par la relation avec la figure féminine : le rétablissement d'un rapport heureux à la terre, d'une fréquentation harmonieuse des hommes, est couronné par la relation amoureuse. La onzième pièce de *Judée* se poursuit ainsi par le récit d'une promenade faite par le sujet et sa compagne, « près du Jourdain en crue »⁷⁷⁹. Le bonheur s'exprime alors avec précision et lyrisme, nommant les

⁷⁷⁸ Ce que *Histoire de la Palestine, Palestine année 0* et « Deux chauvinismes » prennent en charge par ailleurs. Il est intéressant d'observer que dans l'œuvre de Lorand Gaspar, les approches du conflit israélo-palestinien sont relativement compartimentées. Même si on trouve dans *Judée* des éléments renvoyant à l'engagement humanitaire de l'auteur, mais aussi à sa réflexion concernant le conflit israélo-palestinien comme problème idéologique, il s'agit avant tout d'une œuvre de poésie, approfondissement d'une expérience de la violence sur un plan esthétique et métaphysique, qui est aussi à certaines occasions une réflexion universaliste. Les écrits politiques, en revanche, ramènent à la nécessité de répondre concrètement à des questions précises, en s'engageant sur le plan des idées. Les trois textes cités correspondent à cette nécessité, notamment pour rétablir des faits qui sont occultés par d'autres. Le grand reportage d'Yves Cuau qui nous sert plus bas de texte d'appui pour les faits et la chronologie de la guerre des Six Jours à Jérusalem, bien que fiable sans doute sur les faits, est un cas typique de littérature censément objective où dans l'analyse sourdent régulièrement, plus ou moins discrètement, les thèmes habituels de la propagande israélienne de l'époque : « David contre Goliath », le « miracle agricole et technologique », la « seule démocratie du Proche-Orient », les « pionniers socialistes » qui ont fait « reflourir une terre vide », enfin, l'idée fondamentale que l'Occident n'admet le peuple Juif que faible – argument fondamental aujourd'hui encore dans les relations entre Israël et les institutions internationales. La plupart de ces arguments sont repris, dont le dernier explicitement dès son début, dans un texte qui a sans doute contribué à ce que Lorand Gaspar prenne la plume pour écrire ses ouvrages d'histoire et de politique : *Moisson de Canaan*, qui fut l'occasion d'une brouille avec son auteur qui était un ami, Claude Vigée. Ce recueil, publié dès 1967, est un cas typique de poésie idéologique. Ainsi, lorsque les textes qu'il contient ne sont pas explicitement des dithyrambes des valeurs israéliennes, habile mélange d'humanisme et de virilité, de fidélité spirituelle plurimillénaire et de libération des mœurs, ou des essais sur l'antisémitisme larvé de tous ceux qui n'ont pas applaudi à la victoire israélienne de juin 1967 – les institutions internationales, certaines puissances occidentales, l'Église catholique –, les poèmes se concentrent sur des récits d'excursions en terre d'Israël, avec force descriptions, une manière de célébrer le lien instinctif, immédiat, épiphanique, d'un Juif et de sa terre. À cet égard, la meilleure réponse de Lorand Gaspar, davantage que ses ouvrages d'histoire et de politique, est sans doute *Sol absolu* – mais les récits de randonnées au désert et la description des paysages, avec de nombreux détails géologiques et botaniques, dans *Judée*, peuvent aussi être une réponse directe aux poèmes de *Moisson de Canaan*, dont un certain nombre sont conçus de la même manière. Quoi qu'il en soit, le recueil de Claude Vigée reste un excellent témoin de la mythologie israélienne, et, à ce titre, peut aujourd'hui encore être brandi comme un étendard ou agacer prodigieusement, selon le lecteur. Voir : Claude Vigée, *Moisson de Canaan*. Flammarion, 1967, 317 pages.

⁷⁷⁹ *Loc. cit.* Le détail de la « crue » est surprenant si l'on voit dans la pièce 21 la suite de la pièce 11, puisque le décès des personnages a lieu en août, au plus fort de la saison sèche. Des orages, néanmoins, peuvent provoquer de brusques montées des eaux. Cela dit, si les pièces 11 et 21, comme il nous semble que c'est le cas, renvoient à des nuits différentes, le souvenir de la promenade au bord du Jourdain peut se situer au printemps, avant la guerre de juin 1967 et la mort des personnages en août. L'énumération des espèces de canards (« colverts, sarcelles, pilet »), par « milliers », et d'un « vol » d'« oies » ou de « tadorner » incite alors à situer cette scène lors des migrations de printemps. Néanmoins, le plus important est sans doute la dimension épiphanique de la « crue », qui permet de renforcer la représentation de ce moment comme paroxysme de bonheur, ce qui en soi justifie la présence du souvenir de la promenade au bord du Jourdain dans cette pièce de la « dernière nuit »,

espèces végétales et animales qui animent le lieu, décrivant la grandeur innocente du crépuscule encore illuminé par un soleil pareil à un « ballon rouge lancé par un enfant. »⁷⁸⁰

Au terme de cette journée, les deux personnages se disposent à passer la nuit sur le toit d'une autre maison, sur les pentes du Mont de la Quarantaine. Le cadre est à nouveau plein d'un charme bucolique, la maison « crépie de chaux » est « cachée sous deux grands eucalyptus et un jacaranda »⁷⁸¹, en contrebas se trouve la plaine fertile et les lumières de Jéricho. Le poème a atteint son plus haut de bonheur :

– Raconte-moi quelque chose.

– Voilà, tout est déjà dit là-bas... Il suffirait de lire, d'écouter.⁷⁸²

La pleine présence, au lieu et à l'autre, amène presque à l'extinction de la parole. Plus de terre qui « ne veut plus de l'homme »⁷⁸³, efface sa présence ou nie ses efforts à faire sens, mais dans la paix retrouvée la force vive d'un *Liber mundi* capable de prendre en charge le discours du sujet sans que celui-ci n'en soit frustré. Le basculement vers une vision de violence peut en sembler d'autant plus brutale.

L'étoile bleue du Chien fore lentement son puits. Cette fois je la suivrai jusqu'au fond de son éclat. Et voilà que soudain elle a mille têtes, mille bouches qui crachent leur bleu exterminateur. Puis c'est la braise d'une cigarette écrasée sur la peau d'un homme déshabillé, debout dans la neige. La framboise d'un sein allumé, et, tout autour, le pur manteau du froid où quelqu'un crie à force de ne pas crier. Des hommes en uniforme, leur mauvais rire, et encore la neige, sa paisible floraison implosée dans la nuit –, le grand tapis odorant sous l'amandier.⁷⁸⁴

renforçant l'effet du basculement vers les poèmes de guerre. Ainsi, beauté du paysage, des hommes, beauté d'être parmi eux, de les aider, d'être avec l'aimée, sont soutenues, étendues, par l'allégresse de la terre : « Des lacs et des marécages s'étendent jusqu'au terres stériles ». La formule peut d'ailleurs évoquer la jubilation de la nature dans certains psaumes et chez Isaïe. Le monde est ainsi comme transfiguré par la joie des personnages, qui trouve son expression superlative dans la « crue », qui féconde, porte des myriades d'oiseaux, voit se lever des « essaims légers d'insectes inconnus » – détail révélateur de la transfiguration du moment et du lieu, dans la mesure où des insectes qui se lèvent au crépuscule, dans la vallée du Jourdain, les plus nombreux sont les moustiques. Toutes citations : *Ibidem*, p. 128.

⁷⁸⁰ *Loc. cit.* Dans cette plénitude retrouvée, les échanges les plus simples prennent une dimension quasi-prophétique. Un dialogue entre le sujet et la figure féminine à propos de la lumière met ainsi en valeur la réconciliation de la lumière et de la terre dans ce qu'elles ont de fluide, d'apaisant jusque dans l'apparente indifférence de leurs cycles, qui prennent à présent visage de résurrections : « – Comme la lumière est chose simple... Elle va, elle vient, elle s'abîme, elle ressurgit. Sans cicatrice. / – Mais regarde ces lampes minuscules, là-bas, qui bougent entre les pierres... » (*Ibidem*, p. 128-129). Les « lampes minuscules » peuvent évoquer les reflets du couchant, ou des lucioles, mais elles peuvent aussi suggérer le mouvement d'hommes dans les rochers, peut-être les mêmes qui commettront l'« embuscade » fatale aux deux personnages.

⁷⁸¹ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁸² *Loc. cit.*

⁷⁸³ *Ibidem*, p. 112. Nous paraphrasons.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, p. 129.

Étonnamment, la transition d'un récit empreint d'une joyeuse sérénité à un souvenir de guerre procède ici, non d'une rupture, mais de l'approfondissement du bonheur même qui préside au début de ce onzième poème de *Judée*. En effet, au terme de son itinéraire de résilience, le sujet a pu reconstruire une existence pleine, dans son rapport à l'aimée, aux autres, à la terre. Cette terre, le début du poème a montré qu'elle n'est pas opposée au ciel : tout l'environnement du sujet est réconcilié, les contraires ne s'affrontent pas, mais s'interpénètrent et se fécondent, étant à une autre échelle comparables au « visage poreux »⁷⁸⁵ du sujet. Cette réconciliation générale a permis de gommer toute rupture entre discours du monde et discours du sujet, entre mémoire de la terre et mémoire d'homme.

Rien n'empêche alors que le sujet suive « jusqu'au fond de son éclat » la lumière nocturne d'une étoile, sujet et environnement étant, à ce point épiphanique du poème, réciproquement perméables. Les clivages identitaires sont bien abolis, ou, au moins, suspendus, et comme « tout est déjà dit là-bas », dans les scintillements et les parfums de la nuit judéenne, ce que le sujet peut « lire » et « écouter » dans le monde qui l'entoure, outre une forme de vérité immanentiste qui se dégagerait de la contemplation du lieu, est aussi son histoire. Le « soudain » éclatement de « l'étoile bleue du Chien », Sirius, correspond alors aussi bien à l'élargissement de la vision du sujet, réalisant que l'étoile est une parmi des centaines d'autres, qu'à une poursuite du mouvement de dispersion des pôles identitaires – ceux du sujet et du monde, et donc, dans ce cas précis, des étoiles et de la mémoire, sérénité nocturne et souvenir de la violence physique s'exprimant simultanément, dans les mêmes termes⁷⁸⁶. À ce titre, que la contemplation d'une étoile fasse surgir une vision de violence et de mort est en même temps la réussite ultime du processus de résilience et le commencement de sa défaillance. Réussite d'abord, parce que si le sujet « se tait » devant la plénitude du monde, celui-ci remplit parfaitement la tâche de prendre en charge sa parole, allant même au-delà du travail mené par le sujet, puisque ne se contentant pas de substituer à la mémoire de la violence une nouvelle représentation du monde, elle inscrit dans celle-ci la mémoire blessée qu'il fuyait. Ainsi est menée à son terme la réconciliation du sujet, non seulement avec le monde et les autres, mais également avec lui-même : la « nuit » n'a pas été « trahie », et à son tour la « nuit » ne le trahit pas, assumant sa mémoire.

Cela dit, ce retour de la violence est ambigu, et son ambiguïté ouvre la voie à l'échec du cheminement de résilience. Il faut ainsi, dans un premier temps, remarquer la profonde violence de la scène. Elle semble faire suite aux souvenirs évoqués dans la quatrième pièce du recueil, lorsque le convoi dans lequel le sujet est enfermé est soumis à un bombardement⁷⁸⁷, ce qu'évoquent

⁷⁸⁵ *Ibidem*, p. 126.

⁷⁸⁶ Sirius est « l'étoile bleue », comme l'extermination « crachée » par les « têtes », les « bouches », est un « bleu ». Ces « têtes » et ces « bouches » évoquent aussi l'étoile, qui « fore lentement son puits » et, ce faisant, se multiplie : les « têtes » peuvent en effet évoquer celles de foreuses, les « bouches », les ouvertures de « puits ». Mais les « têtes » sont aussi celles des obus, où se situe le système de percussion commandant la mise à feu des explosifs, et les « bouches », celles des canons.

⁷⁸⁷ « Maintenant les oreilles perçoivent l'orage qui se lève au loin sous les rails et roule sur la croûte qui enfle de proche en proche au fur et à mesure que gagne l'inflammation. Puis sans même laisser le

les « mille têtes, mille bouches qui crachent leur bleu exterminateur »⁷⁸⁸. Mais davantage qu'à une violence générale, contextuelle, le souvenir appelé par Sirius dans le onzième poème de *Judée* renvoie à une violence qui semble plus radicale encore, parce que plus directe, exercée qu'elle est d'homme à homme, de corps à corps : ce sont bien des « hommes » qui en torturent un autre, « déshabillé, debout dans la neige », lui écrasant sur la « peau » la « braise d'une cigarette » et lui infligeant en outre leur « mauvais rire »⁷⁸⁹.

Mais si la scène racontée est d'une profonde violence, physique et psychologique, il semble qu'à ce stade du poème la mémoire de la violence, ni la violence elle-même, ne parviennent à complètement briser l'ordre de la résilience. En effet, on peut observer quelques images, certes ambiguës, mais qui semblent néanmoins permettre de tenir à distance l'actualité, la brutalité du souvenir. Le « sein allumé » de la victime est ainsi une « framboise », et autour de sa nudité le « froid » est un « pur manteau », image remarquable qui fait d'un facteur de sa souffrance un facteur de son soulagement – le « froid » le fait souffrir parce qu'il est nu, mais l'entoure comme un vêtement bienfaisant quand l'acte de torture est de brûler sa chair. Enfin, la « neige » donnée comme une « paisible floraison », si elle renvoie à l'indifférence de la terre pour les souffrances humaines, ouvre néanmoins une issue à cette scène d'atrocité, un nouveau retour à la beauté du monde comme façon de se soustraire à la

temps au cerveau alerté de mener à leur terme les images de la peur, tout air et toute terre à l'entour déchirés dans un tintamarre assourdissant. » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 114).

⁷⁸⁸ *Ibidem*, p. 129. Cela nous semble renforcer l'hypothèse selon laquelle les deux sujets énonciateurs sont un, éventuellement sous des configurations différentes, mais pas nécessairement si l'on distingue dans la première pièce, comme nous le suggérons plus haut, l'annonce de la mort des personnages du commencement du poème porté par le sujet lui-même. Dans cette perspective, du point de vue de la construction du recueil, on peut remarquer que l'ordre chronologique est respecté dans la mémoire du sujet : l'« étoile bleue du Chien » évoque le bombardement qui termine le souvenir de la pièce quatre, dans laquelle le sujet revient à sa propre genèse bouleversée par la violence historique. Si le sujet du premier poème est à distinguer de celui du reste du recueil, la remémoration qui prend place dans la pièce onze, avant même le nouveau deuil, renverse en revanche la chronologie et constitue une amorce de la crise du sujet décrite au début du recueil, s'il est confronté à la disparition de l'« homme » et de la « jeune femme » : après ce souvenir, après cette autre perte, il faut que le sujet revienne à la perte première, et aille plus loin dans sa mémoire. L'anticipation, dans les premières pièces de *Judée*, et du nouveau deuil et du retour de la violence dans l'existence du sujet, soulignerait alors le caractère cyclique et de la violence et de la mémoire : l'illusion de la résilience est bel et bien rompue, ce qui mène le sujet, à la fin du recueil, à un nouveau départ. Dans cet ordre d'idées, l'ensemble du cheminement décrit dans *Judée* est déjà profondément nuancé dans son efficace.

⁷⁸⁹ On peut par ailleurs remarquer que la nudité de la victime solitaire, qui s'oppose aux « uniformes » des tortionnaires, fournit un élément dans la définition de l'humanisme construit par l'œuvre de Lorand Gaspar. Sans complètement assimiler les uns aux autres, on peut remarquer qu'à l'image des Esséniens, les « hommes » qui rompent le pacte du vivant sont en groupe. Plusieurs passages de *Judée* montrent le groupe ou la foule comme néfastes, par ignorance ou passion destructrice (voir p. 112, 134-135, 141-142, 143, voir aussi dans les *Carnets de Jérusalem*, le pillage de l'appartement en 1955, p. 80 et suiv., de la maison en 1967, p. 118). Il nous semble qu'un élément important de l'humanisme critique de Lorand Gaspar est celui d'une transposition, au moins partielle, dans l'ordre anthropologique de la notion de théologie morale, d'ailleurs controversée, de la « *massa damnata* » augustinienne. Quoi qu'il en soit pour ces « hommes » ou les Esséniens, leur absence de morale ou de recul critique écrase et nie le sujet solitaire, qu'il soit une victime plus ou moins accidentelle d'une flambée de barbarie ou celui qui ne pense pas comme eux, qui pense seul, sans se ranger sous aucune bannière ni revêtir aucun « uniforme ». Celui-là, dans sa sincérité, est à nu : ainsi est-il est libre, mais également vulnérable à ceux qui travestissent leur humanité en uniformité, et font de celle-ci motif à exclusion.

violence, soustraction manifestée par le tiret long, glissement, échappement vers le « grand tapis odorant sous l'amandier ».

Dans un premier temps, l' « iconostase » protectrice semble ainsi avoir fonctionné, le sujet, rompant avec la mémoire, se relève « pour allumer une cigarette »⁷⁹⁰ : à la « cigarette » des bourreaux répond celle du fumeur solitaire, dans la nuit heureuse. Mais le ver est dans le fruit, si l'on peut dire, dans la mesure où « l'étoile du Chien » ayant permis à la nuit de prendre en charge la mémoire du sujet, les cloisonnements sont désormais relatifs. Les évocations douloureuses reprennent alors sans attendre, toujours en continuité avec la contemplation du paysage, mais elles renvoient à certaines des images les plus atroces de la Seconde Guerre mondiale, des « charrois de chair humaine »⁷⁹¹. La mémoire semble bien prendre le pas sur le paysage, et rompt ainsi l'équilibre dans lequel le sujet se maintenait tant bien que mal, nul lieu, malgré toute sa beauté, n'étant capable de compenser un tel souvenir.

Dès lors, plus rien ne semble pouvoir tarir le discours mémoriel, désormais plus présent que le lieu et le temps où se situe le sujet – reléguant au loin la nuit d'Aïn es-Soultane. S'il élude les « charrois de chair humaine », il n'en revient pas moins aux souvenirs de sa déportation en train. Les images ne suffisent plus à pérenniser la résilience : à nouveau s'exprime l' « anti-genèse » de la violence.

[...] Bientôt, bercé par le train, à moitié assis, je rêve que c'est la terre qui s'en va sous mes pieds, pendant que je suis debout sur le balcon de ma chambre, la terre de l'enfance, la terre habitable, et je vois à l'horizon surgir des paysages désolés, hideux. Terrifié, j'aborde un continent inconnu. [...]

Ce que la parole construisait d'un retour à une réalité vive, pacifique et heureuse, est rejeté par un jeu de perspectives oniriques. Dans la nuit d'Aïn es-Soultane, le sujet se laisse aller à une évocation du passé, dont bientôt l'irruption du « Grand laboratoire »⁷⁹³ confirmera qu'elle glisse de la souvenance au cauchemar, et, au sein même de cet équivoque mouvement de la mémoire, le sujet est en proie à un « rêve ». Dans celui-ci, le sujet est renvoyé à une solitude absolue : il est rejeté du monde, non pas banni, mais voyant la « terre » elle-même s'éloigner de lui. Si cette « terre » est d'abord celle de l' « enfance », celle qui par excellence est « habitable », ce n'est pas seulement l'origine heureuse qui est à nouveau repoussée par l'expérience de la violence historique, mais aussi la possibilité d'imaginer un départ vers toute autre « terre habitable ». En effet, au-devant du sujet, seuls des « paysages désolés, hideux », se profilent, semblant invalider la découverte d'une autre terre dont l'apparente « désolation » était auparavant le support à une

⁷⁹⁰ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁹¹ « La terre épuisée jette ses dernières réserves de clarté. Des milliers de doigts microscopiques travaillent à la grande robe du noir. Sur la scène qu'éclairent des lambeaux de brume, un bulldozer pousse des charrois de chair humaine. » (*Loc. cit.*).

⁷⁹² *Loc. cit.*

⁷⁹³ *Loc. cit.*, voir ci-dessous.

efflorescence du vivant où recommencer soi-même à vivre : le désert, l' « Orient ».

Ainsi, non seulement le sujet est-il à nouveau dépossédé de sa genèse, mais il est aussi privé de la perspective, encore permise au début du recueil, d'aborder le « continent inconnu » autrement que « terrifié » : l' « anti-genèse » qu'est la violence prive le sujet de ses deux genèses, celle de l'enfance comme celle du renouveau qu'est un départ volontaire. L'expérience de la violence semble ainsi exclure toute téléologie : elle annule le commencement et la fin, elle stérilise le « paradis perdu » tout en interdisant d'imaginer une « terre nouvelle »⁷⁹⁴, pareille à une Apocalypse empêchée d'arriver à son terme, figée dans le cycle d'une histoire dévastatrice⁷⁹⁵.

La violence historique est alors sans issue, l'équilibre bel et bien rompu : non seulement la présence à une terre vive et heureuse est oubliée, mais jusqu'à la représentation de la violence dépasse les cadres de la mémoire personnelle pour donner lieu à un discours détaché de contexte apparent, démontrant une forme d'universalité de la violence. Deux figures prennent en charge cette représentation, un bourreau et une victime.

Le premier est un « homme en uniforme bizarre », qui plus bas « enfile une blouse blanche dont les poches sont bourrées d'électrodes »⁷⁹⁶. Ce personnage explique au sujet en quel lieu il est arrivé, lieu « désert » mais sans issue⁷⁹⁷.

[...] « C'est expérimental, m'explique-t-il, d'un ton dogmatique. Ici commencent les terrains vagues du Grand Laboratoire. Nous allons étudier l'effet de composés arbitraires sur le métabolisme de la conscience douloureuse. » [...] ⁷⁹⁸

Après les souvenirs brutaux de la déportation en train, la mémoire de la violence semble dériver vers ce qui pourrait être un cauchemar, le sujet

⁷⁹⁴ Apocalypse, XXI, 1 : « Puis je vis un ciel nouveau, une terre nouvelle – car le premier ciel et la première terre ont disparu et de mer, il n'y en a plus. » (*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1836). L'expression trouve son origine dans Isaïe, LXV, 17 : « Car voici que je vais créer des cieux nouveaux et une terre nouvelle, on ne se souviendra plus du passé, il ne reviendra plus à l'esprit. » (*Ibidem*, p. 1193).

⁷⁹⁵ En quelque sorte, la violence historique constitue une « anti-genèse » y compris au sens strictement biblique (une « anti-Genèse »), notamment en ce qu'elle est aussi une « anti-Apocalypse » (l'Apocalypse étant entendue comme « nouvelle Genèse », pour citer le père Jean Calloud, bibliste, un « livre de Création »). La violence semble ainsi démontrer par son absurdité l'absence de tout dieu personnel pouvant garantir à l'homme une issue au cycle douloureux de l'histoire. En effet, si le dieu de l'Apocalypse est « l'alpha et l'oméga », il oppose le cercle de son éternité à la ligne de l'histoire humaine, et, appelant l'homme à participer à son « royaume », brise ainsi l'enfermement de l'humanité dans les répétitions douloureuses de l'histoire. Dès lors, s'il n'y a plus d'éternité divine interrompant l'histoire humaine, celle-ci devient véritablement un cycle, « l'alpha » et « l'oméga » se rencontrant, non dans le dieu, mais dans l'histoire, sans que jamais l'un n'oppose à l'autre un terme. Ainsi, *Judée* garde de la Bible l'idée que le commencement et la fin reviennent à une même permanence, mais vidant celle-ci de la présence divine, en fait des « non-événements » : commencement et fin se retrouvent, non pour marquer les bornes d'une histoire qui ne serait qu'une manifestation de la création divine, mais pour en souligner la répétition incessante, et donc également celle de la violence.

⁷⁹⁶ *Egée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁹⁷ « Terrifié, j'aborde un continent inconnu. Mais je ne comprends pas ce mur qui s'élève dans mon dos. » (*Loc. cit.*).

⁷⁹⁸ *Loc. cit.*

pouvant être plongé dans un demi-sommeil trouble sur le toit d'Aïn es-Soultane. L'épisode raconté semble ainsi détaché de tout contexte particulier, le décor étant minimaliste, presque abstrait⁷⁹⁹, et présente une figure peut-être archétypale, non plus celles d'« hommes » se livrant à des actes de cruauté, parce que les circonstances s'y prêtent et qu'ils ont abdiqué leur sens critique, mais celle d'un savant, qui planifie des actes de torture psychologique au nom d'une science incertaine. Le jargon pseudo-scientifique auquel il recourt en fait une figure à la fois inquiétante et bouffonne : il mélange des termes de chimie pharmaceutique (les « composés »), de physiologie (le « métabolisme »), à une démarche aléatoire (les « composés » sont « arbitraires ») qui considère que la « conscience » peut être abordée comme un objet physique. Son « ton dogmatique », la ridicule emphase du « Grand Laboratoire », semblent le détacher entièrement de toute démarche raisonnable et le rejeter dans une absurdité qui pourrait faire sourire, si elle n'évoquait pas aussi bien la grandiloquence des idéologies fascistes, que les expériences menées par les scientifiques nazis sur les victimes de déportation. Ce que le face-à-face du sujet et de ce « scientifique », dans un paysage lunaire, a de caricatural, ne permet alors que peu de distanciation, sinon aucune. Le « guignol » sinistre ici représenté, bien qu'apparaissant dans un environnement flou, évoque trop fortement les atrocités nazies pour que son ridicule ne soit pas agressif, et le gommage relatif du contexte devient même l'occasion de doubler la nocuité de la figure du « scientifique » : nocif, intolérable en ce qu'il évoque du dernier conflit mondial, il est aussi insupportable parce qu'il peut suggérer davantage – renvoyer à toutes les « expériences » menées à contre-humanité par des régimes totalitaires ou des pseudo-génies, et plus largement à une forme d'invariant anthropologique.

Il semble ainsi que ce « scientifique » représente un autre dévoiement de l'humanité. Après les Esséniens, qui malgré leurs mérites poétiques et spirituels peuvent être perçus comme des extrémistes désincarnés repliés sur leurs certitudes élitistes, après les bourreaux triviaux, imbéciles et opportunistes, qui interviennent suite à l'éclatement de l'« étoile du Chien », le « scientifique » indique une autre aberration. Celle-ci est relativement simple, bien que ses effets néfastes revêtent une profondeur abyssale : le découpage de l'humanité en deux catégories, ceux qui savent et ceux qui servent, soit la capacité à réifier l'autre, la subordination de la raison et de la science à une idéologie exclusive, une recherche de connaissance qui, si elle visait à autre chose que la seule domination, serait à tout le moins faustienne, voire déjà démiurgique. Ainsi, outre qu'il n'y a plus de paysage précis, et donc de lieu à découvrir, à vivre, il ne reste même plus de l'ordre brisé de la résilience les relations aux autres, sinon comme stériles. La figure du « scientifique » a l'apparence d'un homme, parle même au sujet, mais celui-ci n'en étant pas un à ses yeux, elle n'établit pas de véritable communication : elle ne fait qu'exposer son programme, lui adresse une parole qui n'admet pas de réponse.

Enfin, quand, plus haut, les images semblaient permettre de tenir à distance la violence, l'image qui clôt l'intervention du membre du « Grand

⁷⁹⁹ Les seules indications sont qu'il s'agit d'un « continent inconnu », dont un « mur » empêche l'issue : le lieu lui-même « paraît désert », il s'agit de « terrains vagues » (*Loc. cit.*).

Laboratoire » est dérisoire : les « électrodes » qui serviront à étudier les effets du mal sur un individu, sont pareilles à des « bottes de radis ». Si l'image souligne la dimension insolite du cauchemar et l'absurde du dessein du « Grand Laboratoire », elle ne l'évacue pas, le récit se poursuivant sans retour à la nuit d'Aïn es-Soultane, pour aborder l'autre versant de la violence : celle, non plus infligée, mais subie. Ainsi, l'image qui était outil de distanciation participe alors pleinement de la représentation de la violence elle-même, en somme, la « botte de radis » peut presque suggérer une forme de « banalité du mal »⁸⁰⁰ : les « électrodes » semblent inoffensives, tout comme le « scientifique » peut paraître un savant exalté par ses recherches. Mais leur « banalité » n'est qu'interne à leur propre perspective, dénoncée par un cadre dont l'onirisme se teinte d'un grotesque acide : les unes serviront à justifier une torture que l'autre commettra, comme tant d'autres en ont commises dans les contextes que l'on sait.

La figure de victime, la « petite fille », qui intervient à la suite du « Grand Laboratoire », également située dans un décor difficile à identifier⁸⁰¹,

⁸⁰⁰ Sans nécessairement entrer dans le débat complexe qui entoure la pensée de Hannah Arendt, on peut ici considérer que ramener un outil de torture à des légumes suggère que la violence d'une part, n'a pas de forme spécifique, d'autre part peut s'exercer de façon presque anodine. Cela renvoie à l'indifférence de la terre face à la souffrance humaine, déjà exprimée dans le poème. La « banalité » ne signifie pas que la violence est acceptable, ou que ceux qui l'exercent ne sont pas coupables, mais qu'elle peut surgir n'importe où, n'importe quand, sous des formes imprévisibles. Cela dit, on pourrait aller plus loin et proposer une analyse en regard des notions développées par Hannah Arendt. La conclusion suggérée par *Judée* serait assez proche de celle de la philosophe en ce qui concerne la culpabilité individuelle, qui est réelle, mais aussi plus implacable dans la mesure où la réflexion de Lorand Gaspar ne se cloisonne pas au « cas limite » de l'extermination des Juifs. En somme, en ne cantonnant pas sa réflexion au « mal absolu » que représente le nazisme, Lorand Gaspar suggère l'omniprésence d'un « mal relatif », plus neutre moralement dans sa terminologie, mais peut-être plus inquiétant à l'échelle universelle, dans la mesure où il est présent en tout et en tous, au moins potentiellement.

⁸⁰¹ La « petite fille » est dans une « salle vide » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 130). Cette « salle » pourrait évoquer celle d'un hôpital, la figure de la fillette pouvant rappeler celle de la petite « W. » qui a également « huit ans » (dans les *Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 121). Cela dit, dans un contexte de conflit, on peine à imaginer une « salle vide » dans un hôpital – si l'on prend le cas de la guerre des Six Jours, on peut trouver des témoignages évoquant la surcharge des hôpitaux (outre celui de Lorand Gaspar dans les *Carnets de Jérusalem*, on trouve dans un reportage d'Yves Cuau : « Sur les dalles du Lithostrotos où les centurions romains jouèrent aux dés la tunique du Christ, les religieuses françaises ont installé un poste de secours, qui accueille tous ceux que l'hôpital voisin, déjà bondé, est obligé de refuser. » Il s'agit des sœurs de Notre-Dame de Sion, dans la Vieille ville de Jérusalem, et l'hôpital « bondé » pourrait être l'hospice autrichien tout proche. Dans : Yves Cuau, *Israël attaque (5 juin 1967)*. Éditions Robert Laffont, collection « Ce jour-là », 1968, 347 pages, p. 184-185, voir aussi p. 245 et 249). La « salle vide » pourrait aussi renvoyer à un hall de gare déserté, où la « petite fille » aurait été oubliée après le départ du flot des réfugiées, ou même au bureau d'un psychologue. Quoi qu'il en soit, l'important est que la « petite fille » est seule : personne ne peut soulager sa souffrance, ni même l'entendre, sauf le sujet locuteur, mais il semble impuissant. Enfin, on pourrait aussi envisager que la « petite fille » est l'objet de l'expérience du « scientifique » du « Grand Laboratoire » : rien n'indique une véritable rupture dans le récit, hormis la transformation du décor, propre au rêve. En cela, le récit de la « petite fille » est peut-être scruté, soumis aux « électrodes », sa souffrance objet d'une curiosité malsaine. À charge pour le lecteur de l'entendre au contraire comme un appel à davantage d'humanité. Quant au sujet locuteur, il est également dans un environnement qui semble détaché de tout contexte, de toute possibilité d'être ouvert à d'autres et donc relié à une réalité constituant une issue : il est sur une « plage déserte », où « apparaît une forêt de nervures, de craquelures et de rigoles électriques » dont il essaie « en vain de déchiffrer le sens ». Cette description peut d'ailleurs renvoyer à celles des arrivées en avion au-dessus du désert, dans « Ahaggar » (*Arabie heureuse*, *op. cit.*, p. 5), dans l'« Essai d'autobiographie » (*Sol absolu et autres textes*, *op. cit.*, p. 14), et dans les *Carnets de Jérusalem* (p. 64-66). Si sa brièveté interdit un parallèle rigoureux, on retrouve la fluidité du lieu minéral, son arborescence

renverse la perspective pour orienter la réflexion du mal à la souffrance, et porte quant à elle un discours beaucoup moins nébuleux que celui du pseudo-savant.

« J'ai huit ans et il me semble que toute la population du pays, hommes, femmes, enfants, vieillards, est sur les routes. Des enfants surtout, des enfants dont personne n'écoute les questions, qu'on bouscule et qui ont de grands yeux ahuris, vides de fatigue et de faim. Des femmes enceintes avec des nourrissons sur les bras, en marche ou assises, éreintées, hagardes. Des coups de fusils, des salves de mitraillettes, des explosions dans la nuit, sur les visages, la lumière inquiète d'un incendie. Ces routes n'ont pas l'air d'avoir de fin, d'aboutir quelque part. Ces colonnes de gens, de charrettes en désordre, je n'en vois pas le bout. Chacun porte quelque chose, – je me rappelle ce miroir entre les casseroles et les couvertures, qui s'allumait et s'éteignait. Sur les visages, qu'y avait-il donc sur les visages ? Et où allons-nous ? Quelqu'un doit savoir. Personne ne dit rien. Si. Tais-toi. »⁸⁰²

Ce témoignage de la « petite fille » partage avec la figure du « scientifique » une double-efficace, dans la mesure où elle-aussi renvoie à la fois à un référent relativement facile à identifier, et par le gommage du contexte propose un modèle universel de souffrance infligée par la violence historique. Sur ce dernier point, la description des « colonnes de gens, de charrettes en désordre », peut ainsi évoquer une multitude de conflits : les « charrettes » peuvent rappeler notamment l'exode de la population française en mai 1940, mais ce n'est qu'un exemple possible parmi de nombreux autres, en particulier celui des Palestiniens lors de la *Nakba* de 1948.

Dans le contexte de *Judée*, le témoignage de la « petite fille » réactive naturellement la question des réfugiés palestiniens, et son récit, notamment parce qu'il se passe « dans la nuit », peut aussi être celui de la fuite des habitants arabes face à l'avancée de Tsahal en 1967. On trouve ainsi un témoignage assez proche dans *Palestine année 0*, celui de la « jeune Naomi »⁸⁰³.

[...] Naomi, sa sœur et ses parents entendirent lundi soir (5 juin 1967) les premiers coups de feu annoncer le début des combats.

organique (une « forêt de nervures »), le réseau de « craquelures et de rigoles » pouvant évoquer les oueds et les thalwegs du désert de Judée et du Tassili. En revanche, nulle musique, nulle révélation : ce lieu ne fait pas « sens ». D'abord parce qu'il est irréel, certes, mais aussi parce qu'il est lié à une privation de liberté, que ce soit l'impuissance de qui rêve ou celle du prisonnier, quand le locuteur des récits d'arrivée au-dessus du désert est au contraire pris dans l'ouverture vive du mouvement aérien. Aux lieux épiphoniques que sont les déserts, la violence substitue le non lieu d'une stérilité du sens, poursuivant la figure de l' « anti-genèse ».

⁸⁰² *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 131.

⁸⁰³ *Palestine année 0*, *op. cit.*, p. 42. Ce passage s'appuie également sur l'enquête menée par des chercheurs de l'Université américaine de Beyrouth, publié sous le titre *River without bridges*, dont il a été question plus haut à propos de la « mentalité nomade ». Le passage de *Palestine année 0* est une traduction du témoignage de la jeune femme, publié en anglais dans : Peter Dodd, Halim Barakat, *River without bridges*. Beyrouth (Liban) : Insitute for Palestine Studies, 1968, 89 pages, p. 39. Lorand Gaspar a traduit et remis à la suite les extraits du témoignage, qui sont dans cette publication interrompus par des commentaires des enquêteurs. Il faut aussi remarquer que Naomi n'est pas une enfant, l'enquête précisant qu'elle est une « séduisante jeune femme de 23 ans » (« an attractive girl of 23 », *ibidem*, p. 22).

Voici le texte du compte rendu pris par l'enquêteur : « Ils entendirent des coups de canons. Ils purent voir du feu en dessous d'eux en direction de Jérusalem. (...) La mère mit deux couvertures sur sa tête. Ils partirent sans prendre la moindre provision ; la mère était pieds nus... Ils arrivèrent à Beit Our et virent les lumières des véhicules et des chars israéliens derrière eux. La mère a mis sa main sur la bouche des enfants quand les israéliens passèrent près d'eux. (...) Deux jours plus tard ils reprirent le chemin de leur village et y arrivèrent tard dans l'après-midi. Ils virent qu'on était en train de démolir leurs maisons. On couvrait de terre rouge les endroits où il y avait eu des maisons [...]. »⁸⁰⁴

Si le témoignage de la « petite fille » de *Judée*, contrairement à celui de Naomi, exprime clairement l'ampleur du déplacement de population, lui donnant l'apparence d'une catastrophe généralisée, d'autres points sont remarquables pour leurs concordances. Dans les deux textes, les habitants fuient à une heure tardive, dans le fracas des armes, « coups de feu » et de « canons » pour Naomi, « coups de fusils, des salves de mitraillettes, des explosions » pour la figure de *Judée*. On peut même supposer que les « explosions » entendues par cette dernière ne sont pas seulement des bruits de combats, mais anticipent ceux de la destruction des maisons, comme dans le cas de Naomi. Par ailleurs, on trouve des traits communs dans la description même des personnes déplacées. Ainsi, dans *Palestine année 0*, la « mère » emporte-t-elle « deux couvertures » : on en retrouve dans *Judée*, voisinant avec un « miroir » et des « casseroles ». Dans les deux textes encore, les déplacés sont partis avec peu ou pas de provisions, aucunes dans *Palestine année 0*, aucunes ou très peu dans *Judée*, puisque les enfants ont des « yeux [...] vides de fatigue et de faim ». Enfin, il y a un dernier trait partagé : celui du silence imposé aux enfants. Dans le récit de Naomi, la « mère » les empêche de parler, sans doute pour ne pas se faire repérer par les Israéliens, ou, s'ils leurs sont visibles, afin d'éviter que ceux-ci ne croient à une provocation⁸⁰⁵. Le témoignage de la « petite fille » de *Judée* se clôt sur ce silence, cette fois non pour la protéger – encore que cela ne soit pas exclu, puisque c'est un souvenir de la fuite –, mais parce que ses paroles sont dérangeantes : « Et où allons-nous ? Quelqu'un doit savoir. Personne ne dit rien. Si. Tais-toi. ». Dans les deux situations, les enfants sont empêchés de parler parce que cela constitue un danger : danger physique dans le cas de Naomi, danger au moins psychologique, ou même existentiel, dans le cas de la « petite fille » de *Judée*, dans la mesure où ses questions renvoient les adultes à leur impuissance, à la brutale absurdité de leur situation.

⁸⁰⁴ *Palestine année 0*, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁰⁵ Si Naomi n'est pas une enfant, en revanche, sa petite sœur 'Aisha a huit ans, comme la « petite fille » de *Judée* et la « petite W. » des *Carnets de Jérusalem*. La famille de Naomi comptait en outre les quatre jeunes enfants de son autre sœur, Amina. Voir : Peter Dodd, Halim Barakat, *River without bridges*, *op. cit.*, p. 22.

Si ces éléments semblent indiquer que le témoignage de la « petite fille » de *Judée* trouve en partie sa source dans celui de Naomi, il peut aussi évoquer la « petite W. » des *Carnets de Jérusalem*⁸⁰⁶.

La petite W. a huit ans. Quand son père nous l'a amenée avec un genou très abîmé par un éclat d'obus, la bataille faisait encore rage autour de Cheikh Jarrah. Nous avons découvert par la suite qu'un autre éclat minuscule a causé un dommage définitif dans un des nerfs optiques. Elle restera borgne. D'une petite voix grise et monocorde elle raconte comment ses quatre sœurs et sa mère ont été tuées à côté d'elles. Poitrine ouverte, tête éclatée : elle ne nous épargnait aucun détail. Après son réveil de l'anesthésie elle n'a plus ouvert la bouche sinon pour appeler, dans les premiers jours, quand elle avait mal. Ni conversation, ni sourire.

Aujourd'hui, nous avons mis à côté d'elle une autre petite fille de cinq ans qui a perdu une jambe et a vu aussi son père et ses grands-parents déchirés par les obus. Mais, par une grâce particulière elle a conservé son sourire. Et j'ai vu, joie infime au milieu de tant de malheur, la petite W. sourire et parler d'une voix colorée à la nouvelle venue.⁸⁰⁷

Le lien peut paraître plus ténu, dans la mesure où le seul élément explicitement concordant est l'âge des deux enfants, « huit ans ». En outre, la « petite fille » de *Judée* n'est semble-t-il pas blessée physiquement, et la teneur de leurs propos diffère. Néanmoins, toutes deux racontent des événements profondément durs, l'une, la fuite sous la pression des armes, l'autre le décès de membres de sa famille, la première d'une « voix incolore », la seconde d'une « petite voix grise et monocorde ». En outre, aucune d'elles n'omet « aucun détail », à la « poitrine ouverte, tête éclatée » de la « petite W. », répondent la description des enfants « ahuris », et celle des « femmes enceintes » chargées de « nourrissons », qui sont « éreintées, hagardes ». La violence n'est certes pas la même, l'horreur et l'incompréhension, en revanche, sont partagées.

La différence la plus importante, nous semble-t-il, entre les deux figures, est l'absence de perspectives pour la « petite fille » de *Judée*, quand la « petite W. » connaît une issue, même relative, à sa situation. Dans *Judée*, le poème se suspend après le témoignage, une ligne de blanc l'interrompt, avant qu'il ne reprenne sur un autre propos, comme si le sujet locuteur s'éveillait. La figure de la « petite fille » en est d'autant plus dramatique : elle disparaît dans le silence, seule demeure sa détresse. La « petite W. » aussi suspend son témoignage pour entrer dans le silence : après son opération, « ni conversation, ni sourire ». Mais il est significatif qu'elle recommence à parler lorsqu'une autre petite fille est installée à côté d'elle : la « petite fille » de *Judée* n'a pas cette

⁸⁰⁶ Il faut ajouter que si toutes deux peuvent constituer des sources, au-moins partielles, du témoignage de la « petite fille » de *Judée*, on ne peut exclure qu'il repose également sur des échanges oraux ayant eu lieu lors de visites de Lorand Gaspar dans les camps de réfugiés palestiniens. En outre, cela ferait sens également du point de vue de la construction interne du recueil, dans lequel le sujet locuteur est médecin : que la « petite fille », quelles que soient ses sources, soit ou non la victime du « Grand Laboratoire », malgré le cadre onirique du récit, son intervention est ainsi profondément cohérente dans le développement du poème.

⁸⁰⁷ *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 121-122.

chance, elle reste suspendue dans sa « salle vide », coupée des autres et du monde. Elle est ainsi appelée à garder définitivement une « voix incolore », quand la « petite W. », grâce à la présence d'une compagne, peut à nouveau « sourire » et, surtout, « parler d'une voix colorée ».

En quelque sorte, la « petite W. » des *Carnets de Jérusalem* pourrait doublement correspondre à la « petite fille » de *Judée* : enfant meurtrie par la guerre, elle peut, comme déjà les enfants du récit de Naomi, constituer l'un de ses modèles, mais enfant réelle, décrite dans un texte qui n'est ni de la poésie, ni de la fiction, elle est aussi son prolongement, et, en quelque sorte, son salut, puisque bien qu'elle doive garder définitivement les stigmates de la violence, elle semble prête à continuer à vivre. En cela, que *Judée* suspende le devenir de la « petite fille » sans lui proposer d'issue est surprenant, dans la mesure où l'on attendrait de Lorand Gaspar une parole d'espérance⁸⁰⁸, mais est révélateur de l'ambiguïté de *Judée*, qui à bien des égards représente l'œuvre la plus pessimiste du poète⁸⁰⁹.

L'intervention de la « petite fille », dans le poème, est alors importante notamment parce que, par sa proximité avec d'autres enfants victimes de la violence historique présents dans l'œuvre de Lorand Gaspar, elle représente la double dimension de la représentation à l'œuvre dans tout le recueil. Le premier niveau est ainsi un compte-rendu de violences subies, par soi, et par les autres, sans aucune concession dans la précision des détails : une partie non

⁸⁰⁸ Elles sont bel et bien présentes dans les *Carnets de Jérusalem*, ce qui nous incite à penser que le pessimisme de *Judée* est pleinement assumé en tant que discours à valeur générale. Ainsi, dans les *Carnets*, la dédicace « à la paix » est déjà un appel positif, de même, si le passage consacré à la « petite W. » s'achève sur la « joie infime » qu'est son retour à la parole, « au milieu de tant de malheur », ce n'en est pas moins une « joie ». Plus haut dans la même section des *Carnets*, « Guerre des Six Jours », lors d'une visite au couvent Saint-Étienne, le narrateur remarque : « L'humour, qu'il faut espérer être un trait plus spécifiquement humain que la violence, n'a pas abandonné les pères dominicains de l'École Biblique ». Voir : *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 4, 122 et 120.

⁸⁰⁹ Il faut cependant remarquer que si la « petite W. » peut éclairer un autre aspect de *Judée*, c'est en montrant que le «salut», ou la résilience, se situent surtout dans la parole : quand elle recommence à parler, elle recommence à vivre, à être avec les autres, et donc se prépare à reprendre le cours de son existence. La valeur thérapeutique de la parole, et plus généralement de tous les modes d'expression, est d'ailleurs communément admise. En cela, si *Judée* ne porte pas explicitement de message d'espérance, le recueil est lui-même la réalisation de cette espérance : parole libératrice qui permet de continuer l'œuvre tout en la purgeant, au-moins momentanément, de sa tristesse. On peut aller plus loin : les tentatives de rationalisation que peuvent représenter *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* sont finalement abandonnées, peut-être par principe, peut-être parce que le «septembre noir» de 1970, lors duquel le roi Hussein a chassé de son pays les mouvements palestiniens, peu de temps après la parution de *Palestine année 0*, met un terme aux espoirs qui s'y exprimaient. À cet égard, même si ces deux ouvrages donnent lieu à un troisième, *Histoire de la Palestine des origines à 1977*, il faut remarquer que celui-ci est nettement plus pessimiste, puisque les chapitres inédits soulignent notamment les divisions des Palestiniens, et que la conclusion semble appeler non plus à un effort commun des «progressistes» tant israéliens que palestiniens mais à un règlement supranational orchestré par les États-Unis (voir dans : Lorand Gaspar, *Histoire de la Palestine des origines à 1977*. Librairie François Maspéro, 1978, 259 pages, le chapitre « La résistance palestinienne », p. 203-215, et la conclusion, en particulier p. 222). De même, ce que *Judée* peut avoir de «thérapeutique» en explorant des pistes de résilience qui relèvent à la fois de la psychologie et de la métaphysique est insuffisant, puisqu'il n'y a pas de conclusion claire. Mais le poème perdure, et la parole peut continuer, d'autres œuvres être écrites. La conclusion est en réalité la même que celle de la question de la langue dans *Égée*, liée à la figure de Séféris : pour l'exilé dans la langue comme pour celui qui a subi, indirectement ou non, la violence historique, et dans l'œuvre de Lorand Gaspar, tout comme dans le cas de Séféris, ce sont les mêmes, c'est le poème qui permet de construire une « maison près de la mer ». Sur le « septembre noir », voir par exemple : Leyla Dakhli, *Histoire du Proche-Orient contemporain, op. cit.*, p. 66.

négligeable de *Judée* constitue ainsi pratiquement un reportage sur les conditions de vie et l'état psychologique des réfugiés palestiniens. La mise en relation avec le passé du sujet, en particulier sa déportation, permet aussi d'en proposer une interprétation métaphysique : l'exil doit être transformé en mouvement volontaire, pour arriver à toucher la liberté d'une conscience ouverte, sans que cet appel ne soit expurgé de ses difficultés, comme les figures d'Abed Abd el Fattah, la « petite fille », mais aussi le propre échec du locuteur le montrent.

Une autre lecture possible serait d'interpréter la figure de la « petite fille » comme représentant un modèle, un invariant anthropologique, répondant à celui du bourreau, du « scientifique » du « Grand Laboratoire ». En effet, si une approche intertextuelle du témoignage de la « petite fille » la relie clairement à de véritables enfants, liées à des lieux et à des événements précis, l'effacement des indices de contexte, dans le poème, en fait une figure « dans l'absolu », archétypale. Entendue dans un « rêve » qui est lui-même inclus dans les pensées dérivantes de ce qui est au moins un demi-sommeil du sujet locuteur, cette figure n'en est pas pour autant irréaliste : elle est au contraire dégagée de ce que son contexte pourrait avoir de réducteur, et prend alors l'ampleur d'une figure universelle. Comme pour le « scientifique », son universalité est relativement simple, mais, comme pour lui encore, la réalité qu'elle décrit est une d'une intensité, d'une urgence brûlantes : figure d'impuissance, d'innocence piétinée par la violence aveugle de l'histoire, qui est celle des hommes, la « petite fille » de *Judée* représente ainsi l'échec de toute l'humanité à prendre soin d'elle-même et de ceux qui en elle sont les plus vulnérables. En quelque sorte, les deux figures d'invariants, en tant qu'archétypes, sont l'ultime négation de la résilience : quand un souvenir précis, une mémoire personnelle, pouvait être combattue, relativisée, dépassée, admettre que des figures dont on peut assez clairement identifier le référent signifient également une réalité universelle rend vaine toute tentative de résilience. Ce qui est arrivé dans un lieu et à un moment donné se répète partout et constamment, et si chaque situation est *stricto sensu* unique, l'accepter seulement comme telle empêche une véritable réaction – une réaction non à *une* violence mais à *la* violence. Peut-être aurait-il fallu, pour briser cette logique implacable, entendre, dans le témoignage de la « petite fille », un appel à renouveler le regard porté sur les plus faibles, en accordant valeur à leur parole, en refusant de se livrer, en quelque nom que ce soit, à la violence qui les meurtrit et dans leur chair, et dans leur capacité à faire sens de leur existence.

Mais cela, le locuteur de *Judée* ne semble pas y réussir – peut-être l'idée même est-elle irréaliste. En effet, si ces deux figures d'invariants anthropologiques, ces deux modèles universels que sont le bourreau et la victime prennent dans le poème une dimension superlative, celle-ci n'est pas explicitement prise en charge. Après elles, la parole se suspend, et ne reprend, après un blanc, qu'avec le retour du sujet à la réalité qui est la sienne à ce moment du poème : la nuit d'Aïn es-Soultane. Peut-être est-ce parce que ces deux figures interviennent dans un « rêve » que le sujet les écarte, mais il n'empêche qu'en n'en tenant pas compte, il se laisse engager dans l'action qui,

dans la vingt-et-unième pièce du recueil, lui coûte la vie, ainsi qu'à sa compagne.

Cette même compagne est semble-t-il celle qui lui permet de s'évader provisoirement de la profonde violence de sa mémoire et de la vision infernale du "scientifique" et de la « petite fille ». En effet, après la ligne blanche, le poème reprend avec : « Ta voix avance lentement, rêveusement dans la nuit maintenant profonde [...]. »⁸¹⁰ Cela dit, on peut aussi entendre, dans ce tutoiement, une adresse du sujet à lui-même, comme s'il commentait la façon dont il raconte son passé douloureux à sa compagne, hypothèse d'autant plus intéressante qu'elle entérine l'échec de la résilience y compris dans ses modes d'énonciation⁸¹¹. Ainsi, quand, au début du processus mémoriel, la contemplation du monde, la perfection du lieu, permettaient au ciel étoilé, à Sirius en particulier, de prendre en charge la mémoire et le discours du sujet, dans une fécondation réciproque des pôles identitaires, l'excès de l'objet du discours semble renvoyer au silence aussi bien le sujet que son environnement. Non seulement sa « voix », à présent, n'est plus *une* avec la voix du monde, mais le silence qui clôt le passage consacré à la « petite fille » est d'autant plus aporétique que le monde lui-même n'est plus capable d'accueillir ou de faire langage : la « voix » se « dissout dans les marnes », alors que « tout autour » il n'y a plus que le « mutisme vigoureux du désert », qui est pareil à « une armée en embuscade ». Comme dans la cinquième pièce du recueil, la « vigueur » du monde, la force du vivant, est telle qu'elle est hostile, ou, au moins, indifférente : « Un souffle lointain, sans odeur, ni âge, ni poids, sur les lèvres humides d'Aïn es-Soultane, telle une respiration de Dieu. » La "vérité", le sens que pouvait apporter le monde est désormais désincarné. Tout de suite après, un dialogue des deux personnages montre que le locuteur a pris acte de cet échec⁸¹².

Convaincu par défaut, dans ce dialogue, qu'il doit agir contre la violence historique, le sujet est rejeté dans l'impossibilité d'échapper à la violence et à la mémoire, ce qui ne fait que renforcer, par un sophisme qui n'est que le reflet de l'absurdité de l'histoire, la nécessité d'une action elle-même violente. Ce retour à une forme d'impuissance se clôt sur le récit d'une anecdote qui, soulignant l'inutilité des actes de compassion, est à la fois marque de l'incapacité du sujet à répondre à l'appel porté par le témoignage de la « petite fille », et ajoute encore à la fatalité de recourir à un engagement actif, militant⁸¹³.

⁸¹⁰ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 131. Source identique pour toutes les citations du paragraphe.

⁸¹¹ Même s'il s'agit de la voix de la jeune femme, la conclusion reste négative : seule est perçue la voix, non les mots, et la relation fait donc défaut à la guérison, elle qui en était une condition essentielle.

⁸¹² On peut raisonnablement penser que c'est lui qui intervient en premier : « – Les hommes cherchent partout une appartenance, une patrie, et ne trouvent qu'exil et solitude. » Il est intéressant de noter que c'est alors sa compagne qui lui répond que l'action est nécessaire : « – Des mots... Il y a un combat à mener, des choses à changer. » Cela expliquerait en partie que le sujet, malgré ses doutes, se soit engagé dans une résistance active, et non seulement par l'action humanitaire, convaincu par sa compagne : ironiquement, la relation amoureuse qui plus haut dans le poème était comme le couronnement du chemin de résilience du sujet serait ainsi la cause de sa perte.

⁸¹³ Cette "anecdote" semble avoir pour cadre le camp de prisonnier du sujet, lors de sa déportation. « La stupéfaction de voir quelqu'un verser les rares gorgées du liquide vaguement salé d'une ration de "soupe" dans une bouche qui renonce. Et la voix à côté, dans le demi-jour. "Bougre d'imbécile !" Pourtant, ce qui monte dans le masque gris-jaune est bien un sourire. Puis un vomissement. Tu vois

La fin de la onzième pièce de *Judée*, néanmoins, n'est pas aussi tranchée que notre lecture pourrait le laisser penser. Après une nouvelle ligne de blanc, la parole semble s'apaiser en revenant à la description des amants, à la méditation sur le paysage qui les entoure.

Deux corps anonymes déposés sur les pentes, par les remous d'empires et de batailles. Pris dans la craie qui travaille dans le noir, agglutinés. Dérisoires et magnifiques. Les voix humaines qui tout à l'heure bougeaient encore le rideau de feuilles se sont tues. Dans le grand filet de mutisme se prend, ici et là, un aboiement, le zigzag duveté, en déroute, d'une chauve-souris. Comme le silence creuse ici la terre ! Les ailes labourent. Puis c'est le moment pour l'âme de se défaire de sa chaux. Et la herse du ciel racle les yeux qui ont vu l'obscurité. Les roues du char font voler la paille d'un émerveillement. Le bulldozer continue à dévider ses monceaux de corps nus, plus gris que la terre hivernale, dociles poupées grises, bras et jambes emmêlés, chant calme au-delà de tout désespoir, poussé par la lame de fer à la béance tout aussi démunie de la terre. Le noir rame dans une boue d'étoiles.⁸¹⁴

Ce passage représente le dernier retour de la parole à la réalité immédiate du sujet. Presque au terme de ce long poème qu'est la onzième pièce de *Judée*, les crises qui émaillent celle-ci n'empêchent pas la parole de poursuivre une représentation du monde et de soi qui reste, malgré tout, l'expression d'un puissant amour de vivre – ce qui est sans doute le succès le plus éclatant de *Judée*, qui arrive à embrasser toutes ses contradictions dans le flot d'une parole ardente, servie par un style qui est sans doute une des plus belles réussites de la poétique de Lorand Gaspar. Quoi qu'il en soit, si la représentation semble apaisée, cela n'est pas sans concessions.

Ainsi, dès le début du passage, les deux personnages sont ramenés à leur identité la plus minimale, « deux corps anonymes ». L'ouverture des pôles identitaires qui s'exprimait plus haut dans la prise en charge par l'environnement de la mémoire du sujet, semble suggérer, avec la disparition des noms, que l'équilibre n'est plus possible, que le « visage poreux »⁸¹⁵ est devenu « poreux » au détriment du « visage ». En d'autres termes, le monde, avec le concours de la mémoire – ce que l'élaboration de figures archétypales au sein de la mémoire personnelle suggérait déjà –, soit par sa présence trop forte, soit par sa trop criante absence de sens, mènent à une

encore le geste si simple, si tranquillement inutile de l'autre, il remonte pensivement son chemin défoncé. » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 132). Si l'on peut voir dans l'acte de bonté une de ces « joies infimes » qui sont une raison d'espérer, tout comme le « sourire » de l'agonisant, cet acte n'en est pas moins vain, hormis sur le plan du principe. Implicitement, on peut y voir un élément de l'humanisme de Lorand Gaspar : il faut faire le bien même s'il semble inutile, principe d'ailleurs loin d'être étranger à la pratique de la médecine. Mais dans la perspective de *Judée*, du devenir du sujet locuteur, il semble que le pessimisme prenne le pas sur les principes, dans la mesure où il se laisse convaincre de participer à une action qui aboutit sur l'embuscade qui lui est fatale.

⁸¹⁴ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 132-133.

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 126.

dépersonnalisation du sujet, quasiment à sa négation⁸¹⁶. En outre, non seulement les personnages sont privés d'identité autre que celle de leurs contours physiques, encore le cheminement même de leur existence est-il montré comme accidentel, un parcours subi, déterminé seulement par les « remous d'empires et de batailles ». En cela, l'histoire et sa violence sont non seulement l'origine de substitution, l' "anti-genèse" des personnages, mais également leur force motrice, la logique de leur devenir. Pourtant, ce que ce déterminisme confère à la représentation de passif et, sur le plan métaphysique, de terrible, est l'objet d'un renversement. Privés d'identité, privés de sens, les personnages sont « dérisoires », mais parce qu'au-delà de cela ils existent et le savent, ils sont « magnifiques »⁸¹⁷.

Ainsi, bien que les personnages soient impuissants, « anonymes », et « pris » dans le lieu comme dans du ciment, ils en participent encore foncièrement. En effet, ce en quoi ils sont « pris », c'est la « craie qui travaille dans le noir », image qui renvoie à la fois à une incorporation dans les forces géologiques et à un travail d'écriture au milieu de la ténèbre, en somme, une façon, encore, d'exister, puisque de dire. De même, s'ils sont fondamentalement seuls, toute communauté humaine semblant s'être éloignée avec les « voix » qui « se sont tues », aucun manque ne s'exprime. Le monde même, renvoyé au « mutisme », n'en est pas pour autant absurde : s'il semble annihiler toute manifestation d'existence, à la façon dont un « aboiement » ou une « chauve-souris » sont pris dans son « filet », ce « mutisme » même est actif. Davantage qu'un discours du monde, ou au moins du lieu, se substituant au discours insuffisant du sujet, l'illusion d'une vérité immanente explicitement logique, celle du "*Liber mundi*" ayant volé en éclats, c'est par son silence que le monde donne à faire sens. Pareil à une charrue, le « silence creuse ici la terre » et les « ailes labourent ». Image certes d'écorchement, mais aussi de fécondation, qui renverse ainsi ce que l'« anonymat » pouvait avoir de rédhibitoire : le nom, l'enveloppe identitaire, doit être supprimée pour dégager l'essentiel.

Alors, comme le « silence » fouaille la « terre », peut-être aussi pour la débarrasser de tout discours, de toute interprétation trop normative, la mémoire peut à nouveau être mise à nu par la présence insensée du monde : « c'est le moment pour l'âme de se défaire de sa chaux ». Les multiples épreuves de ce onzième poème de *Judée*, jusqu'à une apparente dépersonnalisation totale, trouvent enfin leur ordre dans une parole cathartique. Par un mouvement relativement fréquent dans l'œuvre de Lorand Gaspar, c'est par le dénudement absolu, la catabase la plus douloureuse, que s'esquissent les chemins de recommencement. Mouvement douloureux en

⁸¹⁶ Ce n'est d'ailleurs pas sans rappeler la crainte fondamentale qui s'exprime au début de la première élégie de Rilke : « Et même si l'un d'eux [des anges] soudain / me prenait sur son cœur : / de son existence plus forte je périrais. » (Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino*, L. Gaspar (trad.), *op. cit.*, p. 9). Dans l'œuvre de Lorand Gaspar, point d'« anges » : la seule figure de l'absolu est le monde. La crainte reste cependant la même : être incapable de trouver sa place entre une force universelle écrasante, et ce que l'existence a d'infime.

⁸¹⁷ Cette conclusion est également rilkéenne dans une certaine mesure. Dans les *Élégies de Duino*, tout attaché qu'il soit à sonder les apories de l'existence, la difficulté à faire sens et à exister comme une force de rassemblement de l'absolu au plus relatif, le locuteur en arrive à constater, dans la septième élégie : « Être ici est magnifique. » (*Ibidem*, p. 63).

vérité : l'arrachement de la « chaux », de ce que l'« âme » a de corrosif, ne peut se faire sans douleur, et la contemplation du ciel nocturne est encore écorchement, la « herse du ciel racle les yeux qui ont vu l'obscurité ». L'expression évoque le phénomène que nous pouvions observer dès le début de *Judée* : un commencement de résilience par un dégagement du regard, sans qu'il ne signifie renier la « nuit » ou, ici, l'« obscurité ». La première relation, la première configuration existentielle est à l'œuvre : restaurer la présence du sujet au monde. Mais pour que cela soit possible, il faut affronter pleinement la « chaux », et accepter une nouvelle blessure, celle qu'impose une mémoire inacceptable, qu'il faut pourtant dire. Le retour, alors, du « bulldozer » poussant des « monceaux de corps nus », vision paroxysmique de la violence et de l'horreur, doit être non seulement dit, mais approfondi.

Ainsi, le souvenir n'est pas seulement exposé, mais la parole poétique en propose un prolongement métaphysique. Parce qu'il y a une communauté dans l'impuissance et la négation de leur humanité entre le sujet qui a subi la déportation, et ces corps qui l'ont subie jusqu'à la mort, « poupées grises », il y a aussi une possibilité pour le sujet de trouver par eux, par les images qu'ils font naître, une issue à sa propre crise. Ainsi, la « béance » de la terre est « toute aussi démunie » que les victimes de la violence : réifiés, ils ne sont pas rejetés par la « terre », ils ne sont pas le jouet d'une obscure fatalité dont elle serait l'indifférente expression. En établissant une communauté de pauvreté et d'impuissance entre la terre et les victimes de violence, le poème trouve déjà une façon d'approcher à nouveau le monde non comme une force hostile ou absurde, mais comme partageant une même identité. La deuxième image, celle du « noir » qui « rame dans une boue d'étoiles » est également positive : faisant suite à la « lame de fer » du « bulldozer », on peut voir dans le « noir » une image de celle-ci, agent et allégorie de la violence, ce qui ramène les corps des victimes à une « boue d'étoiles ». Si la « boue » peut avoir une connotation péjorative, qui ici exprime la fragilité, l'absence de sens des hommes annihilés par la violence, elle est aussi clairement positive : les « étoiles », lumières éclatantes et hors du temps, au moins du point de vue d'une existence humaine, se mêlent à la terre et à l'eau pour être « boue », et il nous semble que si l'on peut y voir une image de déchéance absolue, puisque partagée par les hommes et l'univers, on peut aussi l'entendre comme promesse. Promesse d'avenir, déjà : la boue permet de préparer le torchis, qui participe à la construction d'un lieu habitable. Promesse aussi de poursuivre l'existence, au-delà du deuil et de l'absurdité, dans une présence simultanée et partagée entre l'homme et le monde, une interpénétration féconde, qui restaure dans son efficace beauté le « visage poreux » un moment vidé de sa substance.

De façon significative, le poème peut alors revenir définitivement à la description de la beauté du lieu, et redire le sujet dans sa relation vive à ce lieu.

Le filet d'eau d'une langue nostalgique s'infiltré dans le plancher du désert. [...] Je peux toucher dans le noir la gorge rauque de son lit charnel. Toute cette terre n'est qu'un seul et même chant, dévasté, rejailli au hasard de sa course. Son eau est âpre, rencognée dans les

pierres, fidèle à la lèvre assoiffée. Et nos corps révélant, annulant l'un l'autre, pris dans la trame de la mélodie.⁸¹⁸

Avec la beauté du lieu revient l'expression du sujet, comme présent et agissant, « je peux ». Au-delà de l'obscurité, du « noir », il trouve la chaleur de l'origine d'une « langue », à la manière dont on palpe un corps, dont on suit le dessin d'une veine. Pas de parole, encore moins de vérité, mais une « langue », un phénomène vivant, mouvant, qui permet de se dire. Que cette « langue » soit « nostalgique » pourrait même suggérer la langue maternelle, dans une forme de restauration de la genèse détruite par la violence. Mais, plus large aussi que la langue du sujet, elle exprime également la présence vive du lieu, et, en cela, la validité de l'expérience humaine du monde, qui n'est pas responsable de l'absurdité de son destin soumis à la violence. S'il n'y a pas de sens dans la « course » de la « terre », soumise au « hasard », si alors il n'y a toujours pas de vérité à attendre de cette « terre », au sens d'une explication qui donnerait une signification à la souffrance humaine, il y a néanmoins, dans le « chant », à la fois présence et beauté. Non pas substitution de la « terre » à l'individualité blessée du sujet, mais capacité à dépasser d'un même mouvement les blessures de l'homme que la terre partage et parfois soulage, « fidèle ». Ultime réconciliation, les « corps », et l'on peut ici entendre les corps des amants comme ceux du sujet et de la terre, manifestent le mouvement pendulaire de l'existence et la fluidité des identités, se « révélant » et s' « annulant » mutuellement et simultanément, sont « pris » non dans une fixation mortifère, mais dans la mouvance essentielle d'une « mélodie ».

Le poème s'achève sur une image qui, sans cacher les manques de cette réconciliation, manque notamment de sens explicite, met en perspective l'immensité gratuite de l'univers comme pouvant, parfois, s'attarder sur une manifestation unique, aux contours définis.

La grande roue libre de la nuit patine sur les pierres de l'été.⁸¹⁹

La fin au moins en partie heureuse de la onzième pièce de *Judée* n'exclut pas les problèmes à venir. Après ce texte, une série d'autres poèmes s'attache au récit de la guerre des Six Jours et des crises qui la précèdent. Mais le long itinéraire existentiel de la onzième pièce, qui est tour à tour résolution de la crise première, nouvelle crise et résolution de celle-ci, sans évacuer d'ailleurs certaines contradictions, comme l'implication progressive du sujet dans l'événement qui lui sera fatal, a au moins permis une libération de la parole encore jamais atteinte.

La réconciliation finale de la figure des amants avec la terre ne suffit néanmoins pas à compenser les paradoxes de la résilience, en particulier le fait que c'est la réussite complète de la résilience telle qu'elle se construisait depuis le début du recueil qui provoque la nouvelle crise. Elle n'explique pas non plus que cette nouvelle crise pose le problème de l'universalité de la violence sans le résoudre de façon satisfaisante – mais cela aussi, selon nous, correspond à

⁸¹⁸ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 133.

⁸¹⁹ *Loc. cit.*

l' "éthique de la nuit" telle qu'elle était annoncée au début de *Judée*, de ne pas construire un discours normatif sur une expérience qui annihile les modes de penser et de représenter, sinon pour soi, au moins par égard pour les autres hommes qui ont été victimes de la violence. La fin de ce onzième poème de *Judée*, en quelque sorte, ne représente une forme de résilience qui n'est que provisoire, et peut-être davantage qu'une résilience une acceptation de la violence, et donc de l'engagement du sujet qui lui est une réponse, peut-être la seule possible.

Si le poème n'a ainsi pas de conclusion normative, au sens d'un énoncé de principes éthiques, il correspond néanmoins à une expérience ambitieuse, qui donne dans le même texte un premier modèle anthropologique, une configuration heureuse de l'existence malgré les traumas de la violence, en son début, et un deuxième, négatif en revanche, en exposant les comportements mortifères de l'homme et la profondeur de la souffrance des victimes, qui repose sur une représentation pessimiste de l'histoire comme répétition inlassable de la violence. En dernier lieu, il semble que tout est ouvert, et que seul le hasard peut détruire un chemin de résilience arrivé à son terme, en imposant au sujet une nouvelle expérience de la guerre. Ce qu'il y a dans ce constat de fataliste est aussi un appel d'une grande vigueur à l'amour du vivre et des autres. Si le sujet locuteur de ce poème n'arrive pas à dépasser ses contradictions, la parole du poème, en revanche, a traversé une épreuve assez radicale pour avoir à présent les outils adéquats pour représenter la violence, non seulement celle que l'on a subie, celle dont on se souvient, mais celle qui revient, et dont on est, immédiatement, témoin.

3) Une poésie de guerre : les contradictions d'une position mesurée.

Le onzième poème de *Judée* correspond selon nous, non seulement au plus haut point d'intensité du recueil, mais aussi à un basculement. Jusqu'à lui, les poèmes, de la profondeur de la détresse, montaient à un paroxysme de bonheur ; ce bonheur transmué en épreuve provisoirement surmontée, les poèmes retrouvent après lui un détachement apparent, qui progressivement retourne à la détresse – avec, dans le vingt-et-unième, la mort des personnages, et dans les trois derniers ou une entrée du sujet dans la mort, ou la résolution à un nouveau départ, sans enthousiasme cette fois. Le onzième poème correspond aussi à un dense entremêlement de faits historiques, de souvenirs personnels et de visions rêvées, empreints d'un lyrisme qui tantôt leur confère une beauté nostalgique, tantôt en souligne l'irréelle cruauté. Après cet autre paroxysme, stylistique celui-là, la parole retrouve une forme de distance, avec des descriptions apparemment plus objectives, et des réflexions qui semblent se méfier des amples épanchements lyriques. Peut-être a-t-elle également, à l'image du sujet, été purgée de ses excès

Le douzième poème de *Judée* adopte ainsi un ton plus neutre, et place le locuteur d'abord en position d'observateur et de commentateur.

Du toit en terrasse nous regardons la vieille ville sagement accroupie dans les ocres des gradins autour de l'esplanade du Noble Sanctuaire. La lumière atteint, ici l'or, là des cendres. Sur la scène, les acteurs changent parfois ; un geste ou deux par siècle de la même tragédie.⁸²⁰

Nous supposons que cette scène se situe encore avant la guerre⁸²¹. Quoi qu'il soit, les personnages, si l'on entend la troisième personne du pluriel comme renvoyant au couple, sont à Jérusalem. La contemplation du paysage, depuis un autre « toit en terrasse », est sobre. Le relatif dépouillement du style permet peut-être au sujet de tenir une position distanciée, qui analyse avec un

⁸²⁰ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 134.

⁸²¹ Donner à l'Esplanade des Mosquées, le « Mont du Temple » des Juifs, son nom arabe (*Haram ash-Sharif*), pourrait être un indice de ce que la ville, à ce moment du recueil, est encore sous contrôle jordanien – cela dit, cela peut témoigner d'une réticence du sujet à reconnaître l'occupation israélienne, ou, plus simplement, être un choix accidentel. Le fait que la « lumière » touche « ici l'or, là des cendres », pourrait au contraire suggérer que la guerre a déjà eu lieu, mais nous n'avons pas trouvé de trace d'une émeute pareille à celle qui a lieu plus bas dans le poème, après la conquête israélienne. Même en l'absence de traces, il est très improbable qu'elle ait pu avoir lieu dans une ville soumise à un strict contrôle militaire. Les « cendres » peuvent alors renvoyer à celles de brûlis dans un vallon du Cédron encore agricole, ou à la dévastation du *no man's land*, ou être une allégorie. Nous penchons pour l'option d'un poème se situant avant la guerre des Six Jours, dans la mesure où ce poème et les suivants proposent assez nettement une cheminement vers l'éclatement de la guerre, explicite dans la pièce 17. Ce poème initierait aussi la montée progressive du dégoût du sujet pour le conflit qui l'entoure, expliquant finalement sa résolution à agir de façon plus directe, et en cela, la nuit d'Aïn es-Soultane correspondrait aux dernières convulsions de sa réticence à agir ainsi – à l'échec de sa tentative de rester détaché du conflit en cours, malgré ses principes, malgré même sa propre mémoire. Dans cette perspective, les trois derniers poèmes du recueil peuvent toujours correspondre à deux situations : ou la poursuite du récit, et ce serait alors une forme de testament du sujet, déjà entré dans la mort ou cheminant vers elle, ou la fin du « rêve » du sujet, faisant alors le deuil de son « double », des désirs de vie, d'amour et de justice qu'il représentait.

certain détachement le spectacle d'une ville qui n'a cessé, au long de son histoire, de déclencher les passions.

Ainsi, la ville ne paraît que médiocrement mériter d'être l'objet de ces passions : « sagement accroupie », elle ne semble pas éveiller un quelconque sentiment de grandeur. Seule la dénomination musulmane du « Noble Sanctuaire » permet de rappeler qu'elle signifie pour certains davantage qu'une simple ville. Mais rien, dans le spectacle qu'elle offre, ne lui donne l'apparence d'un lieu béni, élu : la « lumière », indistinctement, touche « or » et « cendres » – les « ors » des monuments, ceux du Dôme du Rocher et du monastère russe de Sainte-Marie-Madeleine, les « cendres » de quelque foyer, brûlis ou déchets, en somme, sublime et trivial⁸²².

La fin du paragraphe ramène la ville à un simple décor de théâtre, ce qui semble importer, davantage que le lieu, et même que les « acteurs », est la « tragédie » qui s'y joue. Avec une certaine indifférence, presque un soupçon de cynisme, le sujet semble considérer que face à la dramaturgie bien réglée de l'histoire, les individus et les causes sont de peu d'importance : tous sont emportés par le temps, et la lenteur même de la « tragédie », progressant d'« un geste ou deux par siècle », donne à l'histoire l'apparence d'une tranquille Apocalypse, peu pressée d'atteindre une issue de toute façon bouchée. Cela ne contredit d'ailleurs pas la représentation de l'histoire comme un cycle : à un « geste » en succède un autre, qui ne change fondamentalement rien, dans l'engrenage inévitable des causalités.

La suite du poème souligne à nouveau que Jérusalem n'est la cause de conflits que parce qu'elle est un fantasme, comme pour mettre davantage en lumière l'absurdité de la violence des hommes, la fragilité des raisons qui les poussent à faire de l'histoire un cycle de violences. La vallée du Cédron est ainsi un lieu relativement anodin dans le contexte du Proche-Orient, avec des « ânes chargés à en crouler et de temps en temps une vieille voiture américaine noyée de poussière », progressant sur la « route asphaltée de Jéricho ». Contrastant avec cette apparence ordinaire, le deuxième paragraphe du poème avait commencé par la vision fantasmagorique qu'en avaient les « graveurs du Moyen Âge » : une vallée « emplies d'eaux tumultueuses où voguent des barques et des voiliers »⁸²³. Mais quelque erronée que soit la passion qu'éveille un lieu dont on valorise davantage la dimension symbolique que la réalité, cette dernière ne la compense pas. C'est aussi du cœur de cette réalité, et, ici, du tableau d'une ville proche-orientale qui n'est pas extraordinaire, que surgit la violence, notamment parce que les habitants, aussi haut qu'ils placent le

⁸²² La formule évoque d'ailleurs assez nettement celle de Matthieu dans son évangile, dans la seconde partie du verset 45 du chapitre 5 : « [...] car il [Dieu] fait lever son soleil sur les méchants et sur les bons, et tomber la pluie sur les justes et sur les injustes. » (*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1475). La possible référence à Matthieu renforce l'idée, qui s'est fait jour avec éclat dans la pièce 11, que si déjà Dieu lui-même ne se révèle pas dans les phénomènes du monde, à plus forte raison le monde n'a-t-il pas non plus de sens en lui-même, une fois l'idée d'un dieu personnel évacuée. Le monde (entendons la matière, les choses, la nature, les lieux) ne véhicule pas de sens immanent comme prédicatif ou normatif, à la façon d'un véritable *Liber mundi* : le monde n'est pas un livre, et s'il suggère une vérité, elle est à contempler attentivement avant que d'être formulée, méthode qui est, nous semble-t-il, celle de Lorand Gaspar, car si son œuvre construit bien un discours métaphysique structuré par la relation au monde, chaque œuvre se remet à l'épreuve de la relation.

⁸²³ Toutes citations : *Égée* suivi de *Judée, op. cit.*, p. 134.

symbole, n'en sont pas moins attachés à leurs maisons, à leurs cercles de sociabilité, aux rues de leur enfance. La violence semble ainsi doublement inévitable : motivée à la fois par la dimension symbolique du lieu, élevé en idéal national qu'il faudrait une bonne fois protéger des envahisseurs, et par la sauvegarde physique de son lieu d'origine et d'existence quotidienne⁸²⁴.

Ainsi, en haut d'un « raidillon » menant vers la ville où de « gros camions poussifs » montent dans des « nuages de mazout », une « rumeur confuse » se fait jour, qui se détache des sons quotidiens, elle n'« est pas celle des marchés ». La réaction du sujet semble curieusement naïve, ou être celle d'un journaliste suspectant l'imminence d'un fait extraordinaire.

En moins de cinq minutes nous sommes en bas des murailles. Des camions bourrés d'hommes affluent vers Bab-el-Zahlé, lieu de rassemblement. Là la foule est déjà compacte. Des grappes humaines couvrent les murs. Partout des bras se dressent, gesticulent, dans un ciel imperturbable. Des cris fusent, un mot, un nom, parfois une phrase sont repris par la foule qui les balance sur ses flots. Un orateur juché en haut de l'habitacle d'un camion n'arrive pas à se faire entendre : on voit les convulsions furieuses de son visage, ses gestes menaçants, mais pas de voix ; on dirait un film muet devant une salle en transe. Bientôt l'orateur est happé par les flots qui se déversent dans les rues qui mènent vers les quartiers nord. Tout d'un coup une voiture militaire jaillit sur le toit de la houle, bascule et retombe dans les flots. Puis, après un moment, le tourbillon formé autour rejette des membres, des lambeaux de vêtements, des amas sanglants de chair.

La parfaite transparence d'un jour ensoleillé de décembre.⁸²⁵

On ne peut aller trop avant dans l'interprétation de ce qui motive les personnages à se rendre au plus près de l'action. Simple curiosité, ou besoin de savoir ce qui arrive et qui semble vouloir transformer un lieu bien connu, ou encore façon de se prémunir, par un acte volontaire anticipant l'événement, contre les effets de ceux-ci – le sentiment d'impuissance des victimes et des témoins. Quoi qu'il en soit, ils sont en « moins de cinq minutes » à la porte d'Hérode⁸²⁶. L'événement qui a lieu ne semble pas, d'abord, très extraordinaire,

⁸²⁴ Lors de nos échanges avec des habitants de Jérusalem, encore qu'il ne faille pas généraliser outre mesure, il est souvent ressorti que le lien qui les attache à leur ville est de cet ordre double : tout en appréciant leur ville pour elle-même, reconnaissant ses qualités et ses défauts, comme n'importe quel habitant de n'importe quelle ville, ils sont aussi les gardiens de sa valeur symbolique, qu'ils soient juifs, chrétiens ou musulmans.

⁸²⁵ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 134.

⁸²⁶ Nous n'avons trouvé nulle part d'information correspondant à une « Bab-el-Zahlé », mais il s'agit probablement d'une déformation dialectale ou orale de la « Bab-*ez-Zahara* », la « Porte des Fleurs », nom arabe de la Porte d'Hérode, dans la mesure où le paragraphe précédent du poème indique que les « camions poussifs » montent vers l'« angle nord-est » de la muraille, dont cette porte est la plus proche. Les noms des deux autres portes les moins éloignées de ce point des remparts ne permettent pas d'équivoque : il y a, sur la muraille Est, la Porte des Lions, « Bab al-Asbat » (« Porte des Tribus »), et, sur la face Nord, la Porte de Damas, « Bab el-Amoud » (« Porte de la Colonne »), en outre, toutes deux sont à une bonne dizaine de minutes de marche du nord-est des remparts. Cela semble aussi indiquer que le point d'observation du début du poème se situait, ou dans le quartier musulman de la Vieille ville, à un point surmontant les remparts, ou, *extra muros*, dans le voisinage du musée Rockefeller.

en particulier dans le contexte politique tendu de la Jérusalem sous contrôle jordanien, le pouvoir hachémite n'étant guère populaire⁸²⁷. Il semble ainsi s'agir, dans un premier temps, d'un simple rassemblement politique : des « camions bourrés d'hommes » acheminent sans doute des partisans à ajouter à la « foule déjà compacte ». Rien d'inattendu, dans cette situation, dans les « bras » qui se « dressent » et « gesticulent », dans les « cris qui fusent », la confusion du bruit. Mais l' « orateur », celui qui devrait à la fois galvaniser et canaliser la foule, n' « arrive pas à se faire entendre ». La scène alors donne l'impression d'un « film muet devant une salle en transe ».

Peut-être plus intéressante que l'événement lui-même, qui est d'ailleurs assez difficile à identifier⁸²⁸, est la description qui en est faite : en contrepoint du récit, attaché aux faits, assez neutre, quelques éléments le mettent en perspective avec l'approche de l'histoire qui se dessine dans *Judée*. Ainsi du « ciel imperturbable » dans lequel « gesticulent » les bras des manifestants, qui renvoie une nouvelle fois à l'indifférence du monde pour les aléas de l'histoire humaine. Surtout, outre ce constat déjà presque classique, l'image de l' « orateur » ramené à un acteur de « film muet » face à une « salle en transe », approfondit et module l'idée de « tragédie » évoquée au début du poème.

Ainsi, on pourrait voir dans la « foule », qui reprend « un mot, un nom, parfois une phrase », un avatar du chœur de la tragédie, et dans l' « orateur », ou le coryphée, ou un « acteur » à part entière de celle-ci. En déplaçant la comparaison de la tragédie au cinéma « muet », le poème permet de montrer que la tragédie elle-même n'arrive pas à fonctionner comme telle. L' « orateur » est ainsi un mime impuissant, bientôt exaspéré, le visage agité de « convulsions furieuses », les « gestes menaçants », et, muant la complémentarité de la

⁸²⁷ Sur la vie politique agitée de Jérusalem sous contrôle jordanien, nous renvoyons à Catherine Nicault : « [...] À Jérusalem plus qu'ailleurs sur la rive gauche du Jourdain, on perçoit le régime hachémite comme un envahisseur coupable d'avoir anéanti tous les espoirs d'indépendance de la population palestinienne. » Voir : *Une histoire de Jérusalem, op. cit.*, p. 268, et p. 265-269 pour l'exposé en détail.

⁸²⁸ On peut penser à une manifestation ayant lieu peu de temps avant la guerre des Six Jours, mais nous n'en avons pas trouvé trace. Cela ne signifie néanmoins pas qu'il n'y en a pas eu, quoique dans *Histoire de la Palestine*, Lorand Gaspar évoque les semaines qui précèdent la guerre davantage comme un moment d'euphorie que comme une période de troubles : « Le souvenir des deux semaines qui ont précédé la guerre du 5 juin reste très vif, sans doute à cause de la surprise que pouvait causer à un observateur le fait de voir d'un côté la guerre s'approcher à pas de géant et de l'autre être témoin de l'allégresse avec laquelle la Cisjordanie marchait sur les hauteurs du mythe. Les gens vauquaient à leurs occupations habituelles, parlaient, écoutaient la radio – surtout parlaient et écoutaient la radio [...] » (*Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 12). L'épisode renvoie sans doute à des événements antérieurs, les manifestations ayant eu lieu en 1955, lorsque le roi Hussein envisagea de rejoindre le Pacte de Bagdad, et qui débouchèrent notamment, comme nous avons déjà pu l'évoquer, sur le pillage de l'appartement de Lorand Gaspar à Sheikh Jarrah, alors que le poète est replié dans la salle-de-bain avec son épouse et leurs enfants (*Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 80 et suiv., p. 80). Lorand Gaspar précise que les événements ont lieu en décembre). Il peut aussi être inspiré par les émeutes de 1963, qui forcèrent le roi à autoriser pour l'année suivante un « Congrès national palestinien », lors duquel l'Organisation de Libération de la Palestine fut créée. Sur ces événements, voir : Catherine Nicault, *Une histoire de Jérusalem, op. cit.*, p. 267. Dans la mesure où nous entendons les poèmes 12 à 17 de *Judée* comme poèmes de la « montée de la guerre », si la pièce 12 renvoie bien à décembre 1955, un événement précédant la guerre de plusieurs années, cela permet peut-être d'introduire l'idée d'une résurgence régulière de la violence, abordée pour l'instant par le sujet locuteur avec le détachement de celui qui a déjà vu bien pire. En outre, ramenant des événements de décembre 1955 à ceux qui précèdent la guerre de 1967, le poème empêche de cloisonner les périodes de violence, faisant de celle-ci un *continuum*.

dramaturgie tragique en antagonisme, bientôt poussé au mutisme. De son côté, le chœur n'hésite pas à couvrir sa voix, à rejeter son propos et, à terme, à le « happer » – à ramener dans les rangs de son hystérie celui qui peut-être voulait lui donner un sens. En somme, dans la “normalité” de la violence historique, réapparaissant par cycles, ce qui s'exprime n'est pas le discours tragique que construit l'histoire, mais le bouleversement de la tragédie elle-même. Si l'histoire a bien une structure tragique, répétitive et sans issue, quand la tragédie en vient à être jouée, à l'occasion d'un de ces « gestes » qui devraient la faire progresser, elle tourne à la cacophonie, et la tragédie est vidée de sa substance. Cela revient à suggérer que l'histoire n'a de la « tragédie » que la fatalité de la répétition, mais que, contrairement à une tragédie grecque, aucun sacrifice ne permet de lui donner sens, aucun discours n'en fait un sujet d'enseignement pour le spectateur, et qu'il n'y a nulle fin à attendre, même pas une illusoire “paix des braves” instaurée par le naufrage de toute espérance.

Le déchaînement de la violence, dès lors, après l'évacuation de la téléologie biblique, signe également celle, pourtant à priori plus austère, de la tragédie grecque. Deux modèles d'issue sont ainsi ôtés de la perspective historique, et la violence qui s'exprime en elle ne peut plus motiver de discours : elle est son terme absurde, indéfiniment reconduit. La fin du poème, et la description de l'apparition, puis de la dissolution dans la foule, de la « voiture militaire », ressemble alors davantage à un simple hasard qu'à un événement ayant une signification dans le devenir d'un lieu et d'un peuple. La foule est encore « flots », et autour de la voiture, où jaillissent des « membres », des « amas sanglants de chair », les hommes sont un « tourbillon ». Si l'analogie souligne la puissance de l'acte de violence, la foule est surtout déshumanisée, ramenée à une force naturelle : il n'y a que peu de différences entre un acte de violence collective et un accident météorologique. Comme les saisons se succèdent, amenant parfois avec elles tempêtes, sécheresses, ouragans ou vagues de froid, se succèdent les actes de violence d'une humanité qui est incapable de voir à quelle « tragédie » elle participe. À nouveau, le groupe, la collectivité, semblent renvoyer à la stérilité, et à des forces mortifères. Face à cette “masse damnée”⁸²⁹, le sujet, pour l'instant, ne s'engage pas, mais protège sa singularité en déplaçant son propos pour observer la « parfaite transparence d'un jour ensoleillé de décembre », laquelle renvoie sans doute encore à la fracture entre le monde et l'histoire humaine, mais est aussi un moyen de se soustraire à cette dernière, en lui privilégiant, d'une façon d'ailleurs assez fataliste, la contemplation du lieu, de sa lumière.

Les trois poèmes qui suivent semblent à la fois revenir à cette contemplation détachée du lieu, à un désir de rapport immédiat à l'essentiel, et entériner le pessimisme qui s'exprimait au spectacle de l'émeute de la douzième pièce. Le mutisme du monde est ainsi rapporté, dans la treizième pièce, à une dimension théologique, elle-même en échec, lorsque le poème compare le « baptême » à un « Niagara d'indifférence », qui loin de signifier le salut

⁸²⁹ Toujours en entendant l'expression augustinienne davantage comme une opposition entre collectivité irréfléchie et sujet pensant, plutôt que rigoureusement au sens que lui donnait l'évêque d'Hippone, d'humanité vouée à la perdition s'opposant à la grâce individuelle.

dépouille celui qui le reçoit de la « boue » qui l' « illumine »⁸³⁰. En revanche, les significations superlatives une nouvelle fois évacuées, le rapport au lieu s'exprime encore de façon heureuse, comme participation à un mouvement, certes dénué de sens positif mais non de beauté ni de vie, et comme relation personnelle, dans la proximité des choses⁸³¹. Mais dès la quinzième pièce, l'inquiétude se fait jour⁸³², et à la seizième, le danger domine.

Froid. Froid calme au cœur de l'incendie. Parmi les cubes de glace qui tintent dans l'immobile mémoire, le dard des étés, une brûlure qui n'en finit pas de la peau, des yeux, du cerveau qui secrètent inlassables leurs humidités. Des mots qui un jour tenaient les nerfs du ruissellement où bondit l'évidence d'un matin. Et où aller puisque tout lieu est annulé dans la lumière ?

Tu attends le soir. Des poudres bougent dans le sol désert et c'est musique de rosée sur ta main.⁸³³

Dans ce poème, le contexte est relativement incertain. Comme pour les figures du « scientifique » et de la « petite fille » de la onzième pièce du recueil, on peut formuler à la fois l'hypothèse qu'il est lié à des événements suggérés par le cadre général de *Judée*, et le lire comme un poème de crise existentielle plus vaste. Si ce poème renvoie à la période de la guerre des Six Jours, il se peut ainsi qu'il se situe au commencement immédiat de la guerre⁸³⁴ – mais quoi

⁸³⁰ Dans la treizième pièce : « Le baptême c'était donc bien ce Niagara d'indifférence du bleu quelqu'un qu'illumine la boue. » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 136).

⁸³¹ Dans la quatorzième pièce, par exemple, pour une forme de jubilation cosmique : « Et nous, follement légers, courons vers les crêtes d'où se jettent ensemble les couleurs. » (*Ibidem*, p. 137). Pour la relation, à la fois familière et louangeuse, dans la pièce 15 : « Tu connais la pierre où fleurit le câprier, tu sais suivre l'odeur d'une migration. Tu portais des nouvelles à une vipérine. » (p. 138). La vipérine est une herbacée aux fleurs bleues (*Echium vulgare*).

⁸³² En suggérant peut-être l'approche des violences : « Se sont tus les chants et les danses dans les collines, dans les combes, sur les sentes où pousse l'amère centaurée du Sinaï [...]. » La suite du poème évoque le silence du sujet, ou son incapacité à donner forme à la mémoire éclatée, notamment dans l'écriture, et l'on pourrait également voir là le travail du poète-médecin, laissant de côté ses écritures pour répondre à un appel d'urgence de l'hôpital : « Paillettes de tant de noms donnés et effacés. Cette page que tu n'écriras pas, qui pâlit doucement près des lampes du petit matin. » On se souvient qu'au début des *Carnets de Jérusalem*, Lorand Gaspar note qu'il aime écrire à l'aube (« C'est l'heure de se préparer un café et de se livrer au vice impuni de la lecture ou de quelque griffonnage [...] », p. 10). La fin du poème de *Judée*, que nous citons dans la note précédente (« Tu connais », « tu sais », « tu portais des nouvelles »), est peut-être alors à la fois le signe d'une intimité heureuse, et une récapitulation de ce que l'on a, de ce dont on se sait capable, alors que commence une nouvelle mise à l'épreuve (toutes citations du poème 15 : *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 138).

⁸³³ *Ibidem*, p. 139.

⁸³⁴ On peut interpréter le « froid au cœur de l'incendie » comme évoquant le fait qu'alors que la guerre fait déjà rage sur le front égyptien, Jérusalem est encore relativement épargnée par les combats. Plus précisément, alors que les hostilités commencent dans le Sinaï dès l'aube du lundi 5 juin 1967, les violences ne touchent la partie jordanienne de Jérusalem que dans la soirée : les Jordaniens, depuis le matin, bombardaient Jérusalem-Ouest, mais il semble que le gouvernement de Lévi Eschkol espérait encore éviter un conflit ouvert avec le roi Hussein. Les Israéliens ne commencent à répliquer qu'après midi, lors d'une opération limitée sur le Mont du Mauvais Conseil. Ils ne lancent une réelle offensive qu'à la nuit, avec deux opérations, l'une visant à couper les forces d'Hussein de la vallée du Jourdain en occupant les collines du nord, l'autre consistant à prendre d'assaut les positions jordaniennes les plus proches de la Vieille ville – en commençant par Sheikh Jarrah. Ces combats de la nuit du 5 au 6 juin 1967, dans les environs immédiats de l'hôpital français où travaillait Lorand Gaspar, sont racontés par lui dans *Carnets de Jérusalem* (p. 115-118). On peut aussi penser que lorsque le sujet prend la parole, dans ce poème, la guerre a déjà atteint Jérusalem-Est, et que l' « incendie » correspond aux combats

qu'il en soit, la décontextualisation du poème peut à nouveau signifier que la crise née de la violence historique remet en cause, non seulement le sens de l'histoire, mais tout le sens.

Ainsi, l'« incendie » représente probablement à la fois l'éclatement du conflit et une crise existentielle plus générale. Le laconisme du début du poème, d'abord un seul mot, puis une phrase nominale, souligne l'abolition des cadres contextuels et met en œuvre une forme de repli du sujet sur son intériorité. Ce repli peut être une forme de défense : l'analyse de ses sentiments, la connaissance de soi, faisant logiquement suite à la fin de la quinzième pièce⁸³⁵, pouvant constituer une façon de se préparer à une nouvelle confrontation à la violence. Mais cette analyse a un objet ambigu : si le « froid » peut représenter une forme de résistance à un contexte d'« incendie », si ce « froid » intérieur ne débouche pas sur la panique, puisqu'il est « calme », il n'en signifie pas moins une forme de figement de l'intériorité, de suspension des mouvements du vivant, en soi, et de leur destruction, autour de soi. Ce « froid » devient même clairement négatif, puisqu'en suivant le réseau sémantique il aboutit à des « cubes de glace » qui « tintent dans l'immobile mémoire », ce que l'on peut interpréter comme une représentation des souvenirs de violences plus anciennes, non pas assimilées ou détruites par la résilience, mais simplement suspendues, momentanément marginalisées. Ainsi, la « mémoire » n'est plus évolutive, et son « immobilité » lui donne l'image d'un verre, ou d'un récipient clos, et non plus d'un processus dynamique dans lequel les joies nouvelles pourraient à terme faire disparaître les traumatismes du passé.

Dans cette immobilisation de l'intériorité, les éléments fondamentaux de la relation heureuse au lieu, si importante dans le cheminement de résilience du sujet depuis le début du recueil, se retournent contre lui : les « étés » ne sont plus des périodes de plénitude lumineuse, mais un « dard blessant ». De la même manière, les « humidités » qui sont le propre d'un corps vivant, et qui sont en outre, ici, celles des organes de la vue, du toucher et de la cognition, soit des idées et des sentiments, de la contemplation et de la caresse, la « peau », les « yeux », le « cerveau », ne donnent plus ni joie de la chair ni joie d'être ici, mais sont tournés en « brûlure ». Ce qui fait vivre, donne à vivre, devient encore blessure. Cette « brûlure » semble même s'appliquer, dans la phrase suivante, aux « mots » qui étaient capables de tenir « les nerfs du

dans Sheikh Jarrah, alors que le sujet, si on le ramène à Lorand Gaspar, doit garder la « tête froide » afin de continuer de pratiquer son activité de soignant, tout en ressentant le « froid » plus fondamental d'une nouvelle confrontation à la violence. Pour le déroulement des opérations, nous suivons le grand reportage d'Yves Cuau, qui, malgré les réserves précédemment formulées, a livré un compte-rendu précis des événements, dans un ouvrage qui demeure une des seules sources francophones donnant le détail des opérations de la guerre des Six Jours. Voir : *Israël attaque (5 juin 1967)*, *op. cit.*, p. 174-175 pour les bombardements jordaniens et la première riposte israélienne, p. 178-180 pour l'opération vers les collines, p. 181-184 pour l'assaut sur Sheikh Jarrah. Pour les réticences des Israéliens à engager le combat avec Hussein, voir p. 171-172, et : Catherine Nicault, *Une histoire de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 287-288.

⁸³⁵ Que l'on peut entendre, comme nous le signalions plus haut, comme une récapitulation de ce que le sujet a d'heureux dans sa relation au lieu, qui débouche sur un élargissement de cette relation comme relation au monde de façon plus générale, sans que cela efface le lieu où elle advient : « Tu allais à l'essoufflement du jour, poussé par une célébration cellulaire, à une lenteur de bouche en bouche où cogne sourdement le battoir du cœur. » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 138).

ruissellement où bondit l'évidence d'un matin ». La formule condense tout ce que la relation au lieu avait d'heureux : la capacité, dans le langage, et en particulier dans la parole de poésie, de se placer en présence du mouvement fondamental, le « ruissellement », d'un monde dont la proximité est charnelle, ayant des « nerfs » : mouvement et chair, pareil à une pluie fécondante allant à la fois au bonheur d'une vérité informulable, une « évidence », et à une dissolution heureuse, le « ruissellement » irriguant et disparaissant, dans un mouvement pendulaire aboutissant à davantage d'existence, un « matin ». L'interrogation qui clôt le premier paragraphe du poème est alors un nouveau procès de la « lumière » : non plus la lumière proche de l'aube, mais l'« évidence » qui en est née, et débouche sur une autre “illumination” totale dont le poème a déjà amplement montré la puissance annihilatrice. Cette « lumière », alors, « annule » non seulement le lieu où se trouve le sujet, la Judée de son bonheur, mais « tout lieu », les « ailleurs » qui représentaient un nouvel asile possible, et la source des rêves, et les lieux antérieurs, l'origine. L'abolition des lieux est aussi abolition des limites de la mémoire : rien ne protège plus le sujet de la “déglaciation” douloureuse des souvenirs de la Seconde Guerre mondiale, que la onzième pièce du recueil avait pourtant affrontés avec une puissance inégalée – en cela encore, le processus de résilience qui s'y déployait à son plus haut semble insuffisant, mais peut-être est-ce l'intensité de cet affrontement qui permet de maintenir malgré tout une certaine distance entre la mémoire et les événements auxquels il faut à présent faire face.

Ainsi, c'est l'attente qui semble une issue à cette soudaine immobilisation du sujet, de sa capacité à sentir, à faire corps de sa chair et de la terre. La « brûlure » du « froid » ne peut être évitée : la douleur le prend à la gorge, et là non plus il ne peut être question de « trahir la nuit ». Dès lors, il « attend le soir », comme en acceptation de son impuissance, mais avec une certaine sérénité, puisque bientôt la dynamique discrète d'un monde vivant lui est à nouveau perceptible, les « poudres bougent dans le sol désert », et ce menu mouvement suffit à faire du lieu de désolation une nouvelle aube, cette fois d'une humidité bienfaisante le rejoignant à nouveau dans sa chair, portée par l'intuition d'une vérité informulée mais belle : « c'est musique de rosée sur ta main ». Malgré sa passivité apparente, la distance que le sujet a instauré entre lui et l'« incendie », quel qu'il soit, suffit encore à lui faire traverser la crise.

Cette position mesurée qui protège encore le sujet de la violence, en particulier la nouvelle violence à laquelle il assiste, la guerre des Six Jours, s'exprime au mieux dans la dix-septième pièce de *Judée*, qui est celle qui aborde le plus explicitement la guerre de juin 1967. Elle commence pourtant avec un souvenir antérieur, celle d'un « après-midi de mai » lors de duquel les personnages ont une conversation avec un « ouvrier agricole » près des « ruines d'el Mafjar »⁸³⁶ – site archéologique bien connu, notamment sous le nom de “Palais d'Hisham”, au nord de Jéricho.

⁸³⁶ Toutes citations : *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 140.

Un ouvrier agricole vient s'asseoir près de nous. Longtemps silencieux, il risque enfin une remarque en désignant la terre sous les orangers.

– Elle est trop salée ici.

– D'où êtes-vous ?

– De Jaffa. Réfugié de Jaffa.

Puis après un silence :

– Je me suis habitué ici, et maintenant, qui sait ce qui va encore arriver ?⁸³⁷

Cette conversation est le dernier passage du recueil consacré à la question des réfugiés. Dans sa brièveté, elle rassemble l'essentiel des propos qui ont concerné cette question⁸³⁸, tout en ménageant une transition vers le récit de la guerre. Le moment qui précède la conversation montre à nouveau la simplicité et la beauté de la relation établie par les personnages avec les hommes peuplant le lieu de résilience : l'« ouvrier agricole » ne s'offusque pas de la présence d'étrangers sur son lieu de travail, une orangerie⁸³⁹, peut-être y est-il habitué du fait de la proximité du site archéologique, peut-être cela ne le dérange-t-il tout simplement pas. De leur côté, les personnages respectent son silence, lui laissant l'initiative de la parole. Il est peut-être surprenant qu'aucune salutation ou autre formule de politesse ne commence le dialogue, mais que l'« ouvrier » prenne la parole pour parler d'abord de la terre souligne aussi que, pour lui ou les personnages, la primauté revient d'abord au lieu, à la terre, où tous ont trouvé asile.

Mais cet asile ne semble pas aussi heureux que pour le sujet locuteur. La « terre » est « trop salée » pour la culture des oranges. Que l'un des personnages, le sujet ou la « jeune femme », réponde par une question personnelle pourrait à nouveau surprendre : il nous semble cependant que cela marque le désir de connaître les hommes qui peuplent le lieu de résilience, intensifiant ainsi la relation avec le lieu et ses habitants, et invite l'« ouvrier » à poursuivre son propos, non en en questionnant la légitimité, mais en lui donnant l'occasion de la démontrer s'il le veut. S'il vient de Jéricho, il a ainsi tous les droits de critiquer sa terre, s'il vient d'ailleurs, il est fondé à comparer. En l'occurrence, l'homme est de Jaffa, dont la réputation pour la qualité de ses agrumes n'est plus à faire. Mais il est surtout « réfugié », et, davantage encore, « réfugié de Jaffa » (nous soulignons) : l'expression est remarquable, elle met en évidence la permanence du sentiment de perte et, bien que si ce dialogue a lieu en mai 1967, l'exil date de près de vingt ans, celle aussi du statut de réfugié, soit l'impossibilité de s'ancrer dans un autre lieu. Comme pour 'Abed Abd el Fattah et le sujet locuteur une fois libéré de son camp de prisonnier, le départ, forcé, ne gomme pas la douleur de la perte du lieu d'origine, et le statut de réfugié ne correspond pas ni ne donne l'occasion de développer une

⁸³⁷ *Loc. cit.*

⁸³⁸ À l'exception peut-être de la « petite fille » de la onzième pièce, qui aborde le problème des réfugiés non dans ses effets, mais dans ses causes, et la « cristallise » dans le trauma que constituent celle-ci.

⁸³⁹ Les personnages sont assis « au bord d'un terrassement qui surplombe les ruines », ce « terrassement » est sans doute dévolu à la culture des agrumes puisqu'au début du poème, le locuteur précise qu'il est « près des orangers de Jéricho » (*Loc. cit.*).

« mentalité nomade »⁸⁴⁰. Si la perte toujours présente n'a pas empêché l'« ouvrier » de vivre une relation à son lieu d'asile, celle-ci est *a minima* : c'est une « habitude ». Enfin, si la question qui termine le dialogue constitue une efficace transition vers le récit de la guerre, elle suggère aussi un sentiment d'insécurité tenace, et un douloureux pessimisme, bien qu'il s'exprime toujours avec pudeur⁸⁴¹.

Comme dernier passage du recueil abordant les réfugiés, la conclusion est alors amère : si elle exprime l'intelligence de l'analyse que fait le réfugié de son propre sort, avec une économie de style qui renforce l'intensité du témoignage du réfugié et marque un profond respect de la part du sujet locuteur, elle n'en est pas moins apparemment sans espoir. L'exil reste blessure, et au cœur même de l'exil, un autre peut arriver. Cependant, arrivé à un dépouillement stylistique qui s'oppose radicalement aux développements lyriques du début du recueil, et surtout de la onzième pièce, le poème ne propose pas de glose à ces propos du « réfugié de Jaffa », mais, cette fois comme après le témoignage de la « petite fille », se suspend, laissant une ligne blanche qui permet à la fois à ces propos de résonner avec force, et ménage un effet de contraste saisissant avec le récit de la guerre, la « nuit lacérée de feu » de Jérusalem s'opposant à l'exclamation heureuse qui ouvre le poème : « Quelle douceur en cet après-midi de mai près des orangers de Jéricho ! »⁸⁴²

La relative simplicité du style correspond toujours, selon nous, à la recherche d'une position mesurée de la part du sujet locuteur : l'absence de développement réflexif ou de prolongement lyrique rend la parole d'une redoutable efficacité, tout en épargnant au sujet locuteur de se mettre trop à l'épreuve d'un verbe qui pousserait au plus loin toutes les possibilités. Mais cette simplicité est aussi sans concessions : il n'est pas d'atermoiement possible, et, où la conversation avec le réfugié pouvait peut-être sembler une ultime manœuvre visant à retarder le récit de la guerre à proprement parler, elle ne constitue à cet égard qu'une amorce.

Dehors, la nuit lacérée de feux.

Une fois de plus la canonnade et les avions ; les sifflements sinistres et les explosions. Les murs tremblent, la terre se met en boule et supporte. Le roulement assourdissant est coupé d'instant de silence tout aussi violents. Cette attente est plus pénible que les bombes. La centrale électrique a sauté depuis longtemps ; nous travaillons à la lumière d'une lampe de poche. Entre minuit et deux heures du matin, les grandes orgues. Les blessés continuent d'affluer ; nous n'avons plus de sang.

⁸⁴⁰ Selon l'expression de *Palestine année 0*, *op. cit.*, p. 43. La remarque est à nuancer pour le sujet locuteur, puisqu'il choisit de repartir. Mais il semble qu'en Judée il développe une relation si intense au lieu, quand bien même il est vaste puisque dans le recueil il va au moins de Jérusalem à Jéricho, qu'elle correspond à une forme de sédentarité. L'abattement qui entoure le départ, à la fin du recueil, semble le confirmer.

⁸⁴¹ L'histoire semble lui donner raison. Dans *Palestine année 0*, Lorand Gaspar signale l'exil de certains réfugiés palestiniens de « première génération », ceux de 1948 : « Plus de 200 000 personnes ont fui la Cis-Jordanie pendant la guerre des Six Jours et dans les deux à trois semaines qui ont suivi. Et l'exode n'est pas encore arrêté. Aujourd'hui on estime à 400 000 le nombre des nouveaux réfugiés, parmi lesquels il y a environ 100 000 anciens réfugiés (qui ont donc fui pour la deuxième fois). » (p. 39).

⁸⁴² Pour les deux citations, *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 140.

L'aube, méfiante, n'est que fumée, que grise poussière sur les morts.

« Enfin chez nous dans Jérusalem libérée ! » crient les « paras ».⁸⁴³

Le début de ce passage, qui raconte la nuit du lundi 5 au mardi 6 juin 1967⁸⁴⁴, oppose un intérieur inexprimé à un « dehors » où la « nuit » est « lacérée de feu », et réactive ainsi l'opposition entre le « froid » et l'« incendie » de la pièce précédente. Mais il n'est plus, avec cette opposition, question d'explorer son intériorité, quand bien même cette analyse viserait à protéger le sujet, mais bien de résister à la fois aux douleurs de la mémoire et à l'urgence de la situation présente – le pari, peut-être, qu'une ancienne expérience de la violence peut aider à faire face au retour de celle-ci.

La violence de l'histoire s'exprime bien ici sur le mode de la répétition : « à nouveau » ce sont « la canonnade et les avions », et il semble que le marqueur de répétition s'applique aussi aux « murs » qui tremblent, et surtout à la « terre » qui « se met en boule et supporte »⁸⁴⁵. Ce « comportement » de la « terre » est significatif : en effet, que ce soit au début du recueil, avec le récit de la déportation, ou au plus fort de la crise mémorielle de la nuit d'Aïn es-Soultane, la confrontation à la violence semble non seulement briser les liens d'amitié du sujet et de la terre, mais aussi faire de la terre une force sinon hostile, du moins réticente à l'accueillir⁸⁴⁶. Or, à la fin de la onzième pièce, on a pu observer un rétablissement, précaire certes, mais réel, de la relation du sujet à la terre, non comme explication d'un destin soumis aux aléas de l'histoire, mais comme communauté dans ce destin : « Toute cette terre n'est qu'un seul et même chant, dévasté, rejailli au hasard de sa course. »⁸⁴⁷ En cela, le « comportement » de la terre dans le dix-septième poème est aussi remarquable : elle se « met en boule et supporte », à la façon d'un homme

⁸⁴³ *Ibidem*, p. 140-141.

⁸⁴⁴ Trois faits relatés par ce passage sont des indices de la date : l'heure du plus fort des combats « entre minuit et deux heures du matin », les bombardements aériens et l'intervention des « paras » se considérant comme des libérateurs. On trouve ainsi ces détails dans l'ouvrage d'Yves Cuau, qui signale que l'assaut est lancé au pied de Sheikh Jarrah à « 0h20 », par des parachutistes venant de Tel Aviv et commandés par « Mordekhai Gur, dit “Motta” ». Enfin, il signale des bombardements effectués par l'aviation israélienne, utilisant des appareils de modèle « Fouga » (avion conçu en France dans les années cinquante). Voir : *Israël attaque (5 juin 1967)*, *op. cit.*, dans l'ordre des citations, p. 182, 180 et 184. La source principale qui permet de situer le contexte du poème est évidemment le récit des *Carnets de Jérusalem*, qui relate en détail les événements (voir p. 115-118). Nous y renverrons pour situer certains passages du poème. Il n'est néanmoins pas inutile de remarquer qu'aucune des informations données par Lorand Gaspar n'est en contradiction avec le reportage d'Yves Cuau. Ce dernier relatant par ailleurs l'assaut israélien du point de vue des « paras », le contraste des registres est souvent éloquent.

⁸⁴⁵ Le début du passage est très proche de celui des *Carnets de Jérusalem* qui relate le même moment : « Dehors, la nuit lacérée d'éclairs, de sifflements en cascade, que la mémoire du corps reconnaît par le creusement instantané, irrésistible d'un gouffre intérieur douloureux et sans fonds. Sentiment que tout est soudé, raidi : la nuit, mais il reste si peu de chose de la nuit, la terre, les murs et les corps en proie à un cataclysme géologique. » (p. 115). On y retrouve, outre un vocabulaire très proche, un même solidarité de l'homme, de son environnement immédiat (les « murs »), et du monde en général (la « terre ») que dans le poème, mais exprimé ici de façon plus sombre, dans la mesure où cette solidarité, dans *Judée*, semble donner au sujet la force de poursuivre son travail.

⁸⁴⁶ Avec, dans la quatrième pièce, la « terre qui ne voulait plus de l'homme » au plus fort de l'horreur de la déportation, et, dans la onzième, la « terre qui s'en va sous [les] pieds » du sujet, l'abandonnant aux paysages cauchemardesques du « Grand Laboratoire ». Voir : *Ibidem*, p. 112 et 130.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, p. 133.

surpris par un bombardement, se ramassant sur lui-même et attendant qu'il cesse⁸⁴⁸. Sans doute y a-t-il là un mince motif à l'espérance, puisqu'au plus fort de la crise, comme à la fin de la précédente, subsiste un lien charnel, une analogie pleine de compassion réciproque, entre le sujet et la terre.

On peut même supposer davantage, et penser que cette patience de la terre, la conscience d'une même fragilité, mais aussi d'une même promesse de rejaillissement, est peut-être ce qui permet au sujet de faire face à la violence, et de poursuivre son travail⁸⁴⁹. En effet, au plus fort des bombardements, comme lors des périodes d'accalmie dont le « silence est plus pénible que les bombes », peut-être à cause de l'angoisse qui s'y déploie, le sujet continue d'œuvrer, malgré les conditions d'une grande précarité : « à la lumière d'une lampe de poche », la « centrale électrique » étant hors d'usage⁸⁵⁰. La violence ne semble pas vouloir cesser, atteignant un paroxysme au milieu de la nuit⁸⁵¹, ses « grandes orgues », image certes courante mais qui évoque aussi la puissance d'apparence presque surnaturelle de l'artillerie, et la figure diabolique de la violence, s'exprimant dans une liturgie de mort. Si les éléments de contexte ne suffisaient pas, le statut de soignant du sujet est rappelé, avec l'« affluence » des « blessés » et la pénurie de « sang », pour les transfusions. La déclaration lapidaire, « nous n'avons plus de sang », si elle renvoie de toute évidence à une urgence médicale, peut aussi suggérer le profond épuisement du personnel de l'hôpital.

L'« aube » fait une suite lamentable mais logique aux violences de la nuit, « méfiante » à l'image de la « terre » qui s'est « mise en boule ». Si la description est sans doute rigoureuse, la « fumée » et la « grise poussière sur les morts » étant sans doute simplement des observations, les termes suggèrent aussi l'apparente vanité de l'« aube » comme figure de recommencement, et en fait au contraire une retombée de terre sur des corps qui retournent à la terre.

Il n'y a ainsi, alors même que les combats ont cessé, par de rupture entre la violence et ses effets. En revanche, l'intervention des « paras »

⁸⁴⁸ Dans les *Carnets de Jérusalem*, Lorand Gaspar éclaire cette image en évoquant ses propres réflexes : « Les explosions semblent si proches par moments que l'on ne peut pas s'empêcher de rentrer la tête et même de s'accroupir un instant. » (p. 115).

⁸⁴⁹ Cependant, Lorand Gaspar note dans les *Carnets de Jérusalem* : « L'action que seule la violence directe pourrait interrompre est une bonne défense contre la peur. » (*Loc. cit.*). En ce cas, peut-être est-ce même l'action, l'action de soigner, qui permet de maintenir cette solidarité avec les autres et la terre, qui semble dans le poème une façon de ne pas perdre pied dans l'horreur environnante.

⁸⁵⁰ Ces faits aussi renvoient aux conditions dans lesquelles Lorand Gaspar opérait la nuit du 5 au 6 juin 1967, qu'il expose en termes très proches, quoiqu'avec davantage de détails : « La centrale électrique ayant sauté depuis un bon moment, nous opérons avec une lampe de secours, puis, elle aussi ayant défailli, avec des lampes de poches tenues par les panseuses. » (*Loc. cit.*).

⁸⁵¹ Dans les *Carnets de Jérusalem*, Lorand Gaspar indique : « Entre minuit et deux heures du matin une dernière concentration de bombardements d'aviation et d'artillerie. » (*Ibidem*, p. 116). Yves Cuau rapporte que la « résistance faiblit » à « quatre heures du matin » et que « à l'aube, tout le secteur bâti entre le secteur israélien et la vieille ville est occupé » (*Israël attaque, op. cit.*, p. 184), ce qui n'empêche pas les combats de se poursuivre, Lorand Gaspar signalant une « petite bataille de blindés » dans les environs immédiats de l'hôpital Saint-Joseph « plus tard dans la matinée » (*Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 117). Yves Cuau n'en parle pas, mais il semble qu'il a suivi le début du conflit depuis la salle de presse du gouvernement israélien à Tel Aviv, ce qui est d'ailleurs parfaitement compréhensible dans la mesure où le déclenchement des hostilités a été décidé par les Israéliens dans le plus grand secret ; malgré la précision générale de son travail, certains incidents du début de la guerre ont pu lui échapper.

renverse la perspective : « Enfin chez nous dans Jérusalem libérée ! »⁸⁵² La destruction des uns est l'assomption des autres. Le cri de joie des « paras » peut sembler d'une bêtise brutale dans le contexte du récit, faisant fi des morts, des souffrances subies, au profit d'une vision idéologique, et, partant, univoque de l'histoire. La fin du poème atténue néanmoins ce qu'il peut y avoir de directement critique dans la représentation de leur intervention. En effet, si la réaction des « paras » semble d'un triomphalisme inutilement blessant pour les vaincus et les victimes civiles, et sans néanmoins que cela ne diminue ses défauts intrinsèques, elle est renvoyée à sa "normalité" anthropologique avec la citation qui lui fait suite de quatre textes évoquant d'autres prises de Jérusalem, par des peuples différents. En cela aussi, il s'agit de maintenir une position mesurée, qui est ici une éthique de la représentation : les « paras » israéliens, bien que le locuteur soit confronté à leur violence, au-moins idéologique, ne sont pas pour autant l'objet d'un déchaînement de ressentiment, mais placés dans une perspective historique objective, qui en outre montre que Jérusalem a déjà subi des violences d'une toute autre ampleur, tout malaisé qu'il soit sur le plan éthique de proposer des degrés dans l'horreur.

Il y a ainsi d'abord le récit de la conquête de la ville par le roi David, puis celle des Romains de Titus en 70 de notre ère, puis des Francs lors de la première croisade, et, enfin, celle de Saladin en 1187. Sans entrer dans le détail de ces textes, le principal aspect qui les réunit est justement la joie au milieu du carnage, et la certitude d'agir au nom de la vérité⁸⁵³. Les « paras » israéliens ne sont ainsi qu'un nouvel avatar d'une humanité trop souvent prompte à faire d'une culture un repoussoir aux autres cultures, allant de l'idée qu'un peuple se fait de lui-même à l'idée qu'il est le seul peuple, réduisant ainsi à néant la souffrance des autres pour la plus grande gloire d'une image d'Épinal qui n'existe peut-être qu'en ceux qui combattent pour elle⁸⁵⁴. Sans doute est-ce

⁸⁵² Lorand Gaspar précise dans les *Carnets de Jérusalem* : « Peu avant l'aube les premiers parachutistes israéliens entrent dans l'hôpital. » (p. 116).

⁸⁵³ Le texte sans doute le moins violent est le premier, celui qui rapporte la prise de Jérusalem par David, au deuxième livre de Samuel, chapitre 5, dont sont cités les versets 6 et 7 – c'est le seul qui ne s'attarde pas sur les détails sanglants du combat, mais la promesse de Yahvé à David qu'il prendra la ville, est en soi une démonstration de certitude absolue d'être dans son droit, et que celui-ci est le seul qui vaut. Pour les autres textes, ceux de Flavius Josèphe, d'un chroniqueur anonyme de la première croisade, et de 'Imād ad-Dīn al Isfahāni, secrétaire de Saladin, tous soulignent la joie de voir les ennemis vaincus avec brutalité (les Romains « battent joyeusement des mains » avant de passer au fil de l'épée les habitants de Jérusalem), voire les rejettent dans l'inhumanité (les combattants musulmans sont des « païens » pour le chroniqueur anonyme, les Francs des « mécréants » pour al Isfahāni). Pour le détail des textes, voir : *Égée suivi de Judée, op. cit.*, p. 141-142. Les sources sont données en notes, p. 159.

⁸⁵⁴ Un important passage des *Carnets de Jérusalem*, consacré à la figure d'« Ouri », parachutiste israélien ayant pénétré dans l'hôpital Saint-Joseph à l'aube du 6 juin 1967, éclaire le poème et le cri triomphal des « paras » : « Ouri est un "para" d'un genre peu commun. Peu après la "prise", sans le moindre incident, de l'hôpital, il est venu nous expliquer dans son *broken english* qu'il ne fallait pas avoir peur, que les israéliens ne nous voulaient aucun mal, que le reste de la terre d'Abraham, d'Isaac et de Jacob à présent récupérée, tout allait rentrer dans l'ordre. Quand son vocabulaire et sa grammaire se coinçaient – il lui aurait fallu à tout le moins la langue de Shakespeare pour nous communiquer sa joie et sa foi passionnées – il remédiait à ses insuffisances par une gesticulation énergique, presque une danse, où l'on pouvait lire des expressions de force et de fraternité protectrice. "Nous sommes chez nous", répétait-il en brandissant d'une main son fusil et de l'autre une Tora de poche. [...] » (*Carnets...*, p. 116-117). Le récit de l'arrivée d'Ouri et son portrait constituent un passage remarquable : on y retrouve le meilleur et le pire de l'homme confronté à la violence et à l'altérité culturelle. Le meilleur en

encore une qualité de la position mesurée du locuteur que de reconnaître aux « paras » israéliens ni plus ni moins que leur part dans un *continuum* de violence.

La continuité est d'ailleurs l'élément commun qui ouvre le poème suivant, qui évoque un autre passage des *Carnets de Jérusalem*, quand au matin du mercredi 7 juin 1967 Lorand Gaspar a enfin l'occasion de sortir de l'hôpital pour aller constater les dégâts subis par sa maison⁸⁵⁵.

Comptable ponctuel, l'ouragan est passé dans les chambres.
Au milieu de chacune il a fait des tas avec le bric-à-brac des tiroirs,
boutons de nacre, ficelles, vieilles photographies. Les armoires
défoncées bâillent dans les courants d'air.

ce qu'Ouri exprime des sentiments bienveillants, est motivé par un profond désir de communiquer, et se voit, dans une apothéose personnelle et nationale, comme le héraut d'une ère d'ordre et de paix. Le pire, parce que si le passage des *Carnets* dénote une certaine sympathie pour le jeune homme qui manifeste une telle ardeur, une telle passion, l'ironie est toute aussi patente : l'ère de stabilité et de paix annoncée pour l'univers n'est évidente que pour le peuple qui se considère comme rétabli dans son héritage, et Ouri ne prend à aucun moment en compte le fait que les personnes à qui il s'adresse – le narrateur, le personnel de l'hôpital –, non seulement viennent de passer une nuit atroce que lui considère comme la meilleure chose qui pouvait arriver à son peuple et au monde, mais appartiennent au même ensemble socioculturel que celui que lui, Ouri, considère comme un envahisseur barbare, et, enfin, aspirent à peut-être autre chose qu'être considérés comme des protégés de la “*pax hebraïca*”. La vision de la violence historique est aussi on ne peut plus opposée à celle développée dans les *Carnets* et *Judée* : pour Ouri, la violence constitue un moyen d'atteindre l'aboutissement ultime de l'histoire, quand dans l'œuvre de Lorand Gaspar elle est au contraire ce qui enferme l'histoire dans une absurde répétition. Cette vision de Ouri touche d'ailleurs clairement au délire lorsque, plus bas dans le texte, la « bataille de blindés » s'étant déclenchée autour de l'hôpital, il « hurle de joie » en « brandissant son fusil » (*Carnets...*, p. 117). Sa position n'est en tout cas que peu différente de celle des précédents conquérants de Jérusalem, qui tous pensent accomplir une “destinée manifeste” et considèrent leurs adversaires comme des masses diaboliques, ou au moins comme insignifiantes en termes d'humanité, et les civils au mieux comme des « protégés ». La fin du passage que nous avons cité, qui voit Ouri brandir « d'une main son fusil et de l'autre une Tora de poche », n'est d'ailleurs pas sans rappeler la fameuse formule des libertaires qui dénoncent comme outil d'oppression, sous couvert d'ordre et de vérité, l'alliance du « sabre et du goupillon ». La perspective du récit semble alors claire : Ouri n'est pas sans grandeur, sa passion, sa « foi », en font une figure exaltante, peut-être héroïque, mais celle-ci n'est valide que d'un point de vue interne et nie tout autre possibilité d'aborder la situation – et *a fortiori* de concevoir l'histoire et l'humanité. Le passage consacré à Ouri s'achève d'ailleurs sur un résumé ironique de sa position, avec les termes qu'il a pu lui-même utiliser ou sous-entendre : « avec lui, Ouri, le combattant juste, nous étions sous la protection du Très-Haut » (*Loc. cit.*). Dans l'approche de la violence comme invariant anthropologique, c'est bien à ce niveau que se situe le problème : la tendance de l'homme à subordonner la violence à un idéal exclusif, qui la légitime au détriment d'autres réalités humaines. Si dans les *Carnets* le portrait d'Ouri comme “homme de violence” est tempéré par le fait qu'il est un « “para” peu ordinaire » (nous soulignons), le constat est bien plus sombre dans *Judée*, puisque ces tendances à la domination au nom d'une vérité exclusive, quels que soient les moyens nécessaires, sont appliqués à tous les soldats : « “Enfin chez nous dans Jérusalem libérée !” crient les “paras”. » (nous soulignons, dans : *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 141).

⁸⁵⁵ « En rasant les murs j'arrive jusqu'à la maison, située à deux cent mètres de l'hôpital. Les chats, tout à fait décontractés, manifestent leur contentement de me voir et réclament à manger. Les deux chevaux en revanche sont tout tremblants et sursautent au moindre bruit. / Le lendemain en revenant pour nourrir les bêtes, j'ai trouvé la porte d'entrée enfoncée et la maison pillée. Comme une tornade passée de chambre en chambre. Elle a laissé des amas épars où les slîps, les chaussettes dépareillées faisaient connaissance avec des ustensiles de cuisine, un paquet de riz éventré, des jouets d'enfants et d'innombrables feuilles de papiers remplis de notes. » (*Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 118). D'après les indications données, le pillage aurait eu lieu entre la visite du mercredi matin et le jour suivant, jeudi 8 juin. On peut remarquer une image proche de *Judée* pour décrire l'acte de pillage : ici une « tornade », dans *Judée* un « ouragan ». La violence des hommes semble toujours aussi inévitable et aléatoire qu'une catastrophe météorologique.

Le feu et le fer ont fouillé le jardin. Je n'aurai jamais vu en si grande gloire les roses.

Lavés d'un devoir accompli les guerriers se couchent dans un lit fraîchement fait.

Aux errants, aux insomniaques de reprendre la route.

Et où sont nos enchanteurs, nos mages, nos musiciens ?⁸⁵⁶

Tout au long de *Judée*, nous avons pu observer des tensions autour de la notion d'intelligence du ou dans le monde. L'idée d'un Dieu personnel a été évacuée comme poussant au déni de la chair, ou représentant au mieux une volonté incompréhensible et implacable, au profit parfois d'une forme de "*Liber mundi*" épiphanique, mais celle-ci a été réfutée par la mise en concurrence de l'absurdité de l'histoire et de la beauté du monde. Au terme du onzième poème du recueil, et encore dans le dix-septième, subsistait l'idée qu'à défaut de faire sens, le lieu, la « terre », restait une présence, une substance partagée dans le mouvement du vivant. Le début de ce dix-neuvième poème pousse plus loin cette représentation, en soulignant que s'il y a dans l'univers une force capable d'une certaine logique, il ne s'agit ni d'un dieu, ni d'une intelligence immanente, mais de la violence historique. Elle seule tient des « comptes », elle seule ne manque jamais l'heure de se manifester. L'image de l' « ouragan » est alors doublement intéressante : image de la violence comme déshumanisation, qui, comme la « tornade » des *Carnets de Jérusalem* et les « flots » et « tourbillon » de la douzième pièce de *Judée*⁸⁵⁷, ramène celle-ci au hasard imparable d'une catastrophe météorologique, elle fait néanmoins de l' « ouragan » un « comptable ponctuel ». Le paradoxe n'est pourtant pas étonnant : si la violence elle-même surgit de façon erratique et inévitable, la dévastation qui l'accompagne est en revanche systématique. C'est elle qui organise le chaos en rendant perceptibles toutes les humbles manifestations pratiques d'une existence humaine : vêtements, objets usuels, souvenirs sont mis « en tas ». Les « armoires » sont vidées : on peut d'un seul regard mesurer une vie. Mais cette soudaine purification de l'existence, ramenée à ses plus simples expressions, ne prend pas sens, ni surtout n'en donne à la violence⁸⁵⁸.

⁸⁵⁶ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 143.

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 135.

⁸⁵⁸ À propos du pillage de son appartement en 1955, Lorand Gaspar développe explicitement cette réflexion. « Le feu éteint (je garde encore quelques-uns des livres dont seuls les "angles" furent rongés par les flammes destinées sans doute à les purifier de leurs péchés) j'ai fait un dernier tour dans les chambres, comme si je voulais enregistrer ces images, peut-être aussi pour prendre congé de ces lieux où nous ne sommes plus jamais retournés. Une fois dehors, littéralement aspiré par un grand ciel bleu et frais d'une veille de Noël ensoleillée, je réalisai soudain que nous étions tous bien vivants, – que cette angoisse à peine soutenable et ce dénudement radical ouvraient tout à coup comme une fenêtre dans les habitudes et les ambitions du quotidien, mais aussi dans la fragilité périodiquement démontrée de l'existence. Une fenêtre sur quoi ? Qu'est-ce que cette irradiance mise à nu ? » (*Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 84). La question n'est pas clairement résolue, dans les *Carnets*, où une ligne blanche clôt ce passage avant une conclusion incertaine : après avoir cité les versets de la Genèse dans lesquels Dieu donne à l'homme la jouissance des choses de la terre (Genèse, I, 29-30), le narrateur rappelle que « La communauté des vivants est une confrérie de chair et de sang », mais exprime son doute quant au fait que face à la souffrance l'homme puisse devenir « moins cruel ». Il termine en évoquant les « anachorètes » se nourrissant d'insectes, ou se donnant en pâture aux moustiques, comme si le refus de la violence ne pouvait déboucher que sur un ascétisme extrême (*Ibidem*, p. 84-85).

La tension reste la même : le « feu et le fer » on certes « fouillé le jardin », les « roses » n'en sont pas moins en pleine « gloire », ce qui implicitement souligne que là où l'activité bienfaisante de l'homme est anéantie, la terre, les choses de la terre, ne sont guère affectées. Quant aux « guerriers », leur « devoir accompli », ils peuvent se livrer au repos et au confort, rappel de la bonne conscience des conquérants. La fin du poème est alors à la fois un appel au réveil des consciences et un constat d'impuissance : que les « errants » et les « insomniaques » doivent « reprendre la route » marque autant le devoir des hommes libres, en ce qu'ils ne souscrivent pas à la logique commune en n'étant pas sédentaires ni diurnes, de poursuivre leur travail en faveur d'un monde meilleur, que la fatalité de leur échec et d'un nouvel exil. Une fois encore, les “mal-pensants”, ou simplement ceux qui pensent autrement, sont opposés à la masse satisfaite, ici des « guerriers », persuadée que la violence commise est un simple outil au service du “bien” ou de la “vérité”. Si le poème souligne la nécessité de “ré-enchanter” le monde, de le rendre à nouveau vivant, mystérieux et donc stimulant, beau, en faisant appel aux « enchanteurs », aux « mages » et aux « musiciens », c'est en posant la question de leur absence.

Ceux qui peuvent redonner au monde un visage heureux, entendons notamment les artistes, musiciens, poètes, et sans doute tous les hommes capables d'empathie et d'imagination, ont disparu dans l' « ouragan ». Cette absence est patente au poème suivant, dans lequel au contraire le monde débarrassé de la violence de la guerre n'est pas l'objet d'une reconstruction qui le “ré-enchanterait”, mais d'une intervention brutale, d'une exploitation qui est encore une forme de violence, contre la terre cette fois. La ville est ainsi « ensauvagée » de « grandes chenilles bruyantes » : les libérateurs sont les véritables « sauvages », et leur propos civilisateur aboutit à un viol de la terre, dont ils « dévorent la pierre », ces pierres qui « crient », et dont ils exposent les « entrailles » sacrées, ces « hauts-fonds de la nuit »⁸⁵⁹. C'est encore, assez clairement, une dénonciation de la propagande israélienne, qui pose le sionisme comme apportant le progrès à une “terre vide” : sans parler des habitants de cette terre, celle-ci était déjà “pleine” en elle-même. L'occupation est alors un déni de l' « écologie élargie », qu'évoque Lorand Gaspar dans les *Carnets de Jérusalem*⁸⁶⁰. Plus encore, la logique propagandiste est renversée, et si

⁸⁵⁹ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 144.

⁸⁶⁰ Dans une réflexion proche de celle menée dans « Quitter Sidi-bou-Saïd ». Lors d'un retour dans la région de Jérusalem, en 1992, Lorand Gaspar remarque : « Que ce soit ici [à Bethléem] ou à Jérusalem hors les murs, je ne reconnais rien. Écrasé par cette prolifération immobilière. » Face à cette disparition des « lieux de connivence intime » entre la « nature » et les « hommes », il note qu'il est « vain de s'indigner ou de se lamenter », et qu'il faut recréer ces lieux dans un « espace “intérieur” et interhumain, où l'on puisse entendre la voix de l'autre et la sienne propre ». Cette écologie au sens propre (un discours sur la demeure), intègre donc la nature du lieu, et respecte la nature humaine, désireuse d'une authenticité si souvent dévoyée en slogan pour voyageurs, autre terme odieux : « un nouvel artisanat *home made*, des spectacles non spectaculaires, pour une consommation à “rentabilité” différente, non monnayable. » Cette « écologie élargie » s'appuie sur des « valeurs » : « qualité d'attention », « présence à soi-même et à l'autre, à cette vie qui nous est commune », afin d'être « plus attentif[s] aux rapports réels aux choses, aux traits communs autant qu'aux différentes enrichissantes. » (*Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 69-70). Rien n'est plus étranger aux « dinosaures mécaniques » des conquérants du dix-neuvième poème de *Judée*, dont l'intervention ne vise à rien d'autre que de conformer le lieu à la vision qu'ils en ont : un lieu qu'il faut s'approprier afin qu'il ressemble à un idéal

les conquérants qui se posent en agents de l'accomplissement d'un dessein divin sont certes montrés comme tels, c'est non, comme ils le pensent, en tant que libérateurs messianiques, mais comme expression du courroux divin contre leur propre peuple, le poème citant le prophète Isaïe⁸⁶¹. Le sujet, une nouvelle fois, est alors tenté par le repli, et s'en va « près des chiens » et des « mouches », en quelque sorte, avec la nature révoquée, damnée⁸⁶².

À ce point du recueil, tout est alors consommé. La violence est revenue, elle a de nouveau réduit à rien, ou si peu, le travail d'une vie. Si le poème a jusqu'ici su préserver une certaine distance, garante de l'intégrité du sujet, instaurée après la onzième pièce, distance principalement entre l'acte de langage et les événements qu'il traite, qui permet d'en rendre compte avec efficacité, concision, sans céder à la tentation d'un épanchement lyrique où le feu de la langue serait peut-être insoutenable, cette distance ne peut plus être maintenue. Ce, pour une raison fort simple : *Judée* n'est pas seulement un recueil de « poésie-reportage », comme pouvait par exemple la pratiquer Blaise Cendrars, présentant des faits, historiques ou biographiques, largement laissés à l'appréciation du lecteur, au moins dans la deuxième partie du recueil. C'est d'abord un recueil de poésie, et qui plus est de poésie de Lorand Gaspar, soit un itinéraire existentiel. Le poème, pour trouver son issue, doit donc revenir au sujet locuteur, à son devenir, au sein de la fiction qui l'entoure. Cet itinéraire du sujet, comme annoncé au commencement du recueil, est mis en échec. Pour conclure notre lecture de *Judée*, nous proposons donc une brève réflexion sur les circonstances de cet échec, et ce qu'il peut apporter dans l'analyse du rapport de l'œuvre de Lorand Gaspar à la violence historique.

urbanistique manifestant le progrès qu'ils amènent dans la région. Nous revenons sur ces questions, et sur ce texte, dans le dernier chapitre de cette troisième partie.

⁸⁶¹ « *Ce jour-là l'Éternel louera le grand rasoir.* » (*Loc. cit.*). Il s'agit d'une citation du verset 20 du chapitre 7 du livre d'Isaïe, annonçant que pour punir son peuple de ses iniquités, Dieu prendra à son service (« louera ») le roi d'Assur. Dans le cas des conquérants sionistes, ils ont en eux-mêmes leur roi d'Assur. Pour Isaïe, voir : *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1127.

⁸⁶² « Tu te couches tout en haut des flancs glabres de l'été, près des chiens qui rôdent. Et les mouches. » (*Égée* suivi de *Judée, op. cit.*, p. 144). On sait que les chiens ne sont guère populaires ni auprès des Juifs, ni auprès des Arabes – le mot chien, *Kalb*, est même utilisé comme insulte. Quant aux mouches, il nous semble que cet insecte est assez universellement considéré comme importun.

4) Que la parole demeure (conclusion).

Après les “poèmes de guerre” proprement dits, le sujet locuteur entre à nouveau en dialogue avec la figure féminine. Elle semble fustiger son refus d'agir directement contre la violence historique, soit contre ses auteurs⁸⁶³. Mais, pleinement convaincu ou non, le sujet la rejoint dans une action directe, dont le poème ne dit pas la nature exacte, sinon qu'elle les a menés à être pris en « embuscade ». Le vingt-et-unième poème du recueil constitue alors la conclusion de l'itinéraire du sujet, ou, en tout cas, de son itinéraire vécu – puisque les trois derniers poèmes du recueil peuvent renvoyer soit à son entrée dans la mort, soit au deuil d'un premier sujet.

Mais avant cela, le début de ce poème constitue la dernière attaque portée par le poème contre les hommes de force et de violence.

L'homme en uniforme qui m'a fouillé feuilleté un petit carnet trouvé dans ma poche. Des notes personnelles mêlées aux débris d'un cours de suméro-akkadien. Il lit tout haut les trois lignes inscrites sur la première page : « Il n'y a pas de chemin. Tu ne franchiras pas cette mer. Nul n'a jamais franchi cette mer que le soleil. »

- C'est un mot de passe ?
- Si l'on veut. Celui de Gilgamesh en tout cas.
- Vous vous fichez de qui ?
- C'est un très vieux poème.⁸⁶⁴

Le retour au récit reste encore empreint d'un certain dépouillement stylistique. L'épisode ici raconté constitue en outre une suite logique aux poèmes de guerre : c'est un poème d'occupation. Le sujet a subi une « fouille », autre geste d'intrusion de la violence dans l'intimité, non plus celle de la maison, mais celle du corps. Celui qui lui a infligé ce geste est un « homme en uniforme » : une nouvelle fois, l'habit, lorsqu'il est porté au nom d'une idéologie, efface l'individualité. À la manière des « hommes en uniforme » et du pseudo-scientifique du « Grand Laboratoire », présenté comme un « homme à l'uniforme bizarre »⁸⁶⁵, l'« homme en uniforme » du vingt-et-unième poème a abdiqué sa personnalité, pour penser en fonction du prisme de son parti : il pense ici uniquement en militaire, soupçonneux, insensible à la poésie du texte, tout comme les « hommes en uniforme » et le pseudo-savant pensaient et infligeaient la violence sans remise en question. Outre une nouvelle pique destinée aux conquérants de tous bords, mais ici en particulier aux conquérants d'un Orient qu'ils prétendent leur sans en connaître toute

⁸⁶³ C'est sans doute la « jeune femme » qui s'adresse au sujet en lui disant : « Tu n'es qu'un sac de songes. Tu n'entends pas, tu ne vois pas. » Plus bas dans le dialogue : « Tu m'agaces. Un jour, tu m'avais dit que s'il y avait un courage... » Le sujet semble déjà avoir accédé à son désir d'engagement puisqu'il semble mettre de l'ordre dans ses affaires en vue d'un départ : « Le jour se penche, je déchire de vieux papiers. » En revanche, il n'est toujours pas convaincu du principe de l'action, comme le suggère son ironie : « Magnifiques les affamés de justice... », et « Au petit jour se lèvent les assassins... » (*Ibidem*, p. 145).

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 146.

⁸⁶⁵ Dans la pièce onze, voir : *Ibidem*, p. 130 et 131.

l'histoire, ce dernier « homme en uniforme » achève le portrait élaboré dans l'œuvre de l'homme de violence. Ce portrait reste simple : au nom d'une certitude irrationnelle, l'homme peut renoncer à sa singularité, rejoindre une masse qui excuse sa propre cruauté, se livre à des expériences inqualifiables sur d'autres hommes réifiés, nie la valeur de toute culture autre. Ce qui est moins simple, en tout cas à admettre et donc à prévenir, c'est le fait que ces hommes n'ont dans *Judée* jamais de visage, et peuvent ainsi être *tous* les hommes.

Cela dit, il n'est pas exclu qu'il ait en l'occurrence raison, et que le passage de l'*Épopée de Gilgamesh* cité dans le poème soit un “mot de passe” permettant au sujet et à sa compagne de se faire reconnaître lors de l'action dont l'issue leur sera fatale. Quoi qu'il en soit, le choix de cette citation est également intéressant : ce sont les propos tenus par Siduri, la “tavernière” divine, au héros, lorsqu'il touche au but de ses aventures⁸⁶⁶. Après ces paroles, Gilgamesh atteint une terre d'immortalité, mais en est renvoyé sans en avoir reçu le secret. Que cette citation, qui démontre la démesure de l'orgueil de Gilgamesh, avant son apothéose et sa fin, soit le “mot de passe” du sujet qui chemine vers la nuit qui est également son apothéose et sa fin, n'est sans doute pas anodin. Elle devient alors le signe éclatant des propres erreurs du sujet : avoir cru pouvoir trouver un sens à la violence, pourtant dénié par l'échec de son cheminement de résilience dans la onzième pièce du recueil⁸⁶⁷, et même *faire* sens, par son engagement actif visant à la suppression des causes de la violence – soit par une victoire sur des adversaires. En somme, l'engagement du sujet, qui peut être entendu soit comme un reliquat d'idéalisme soit comme un acte de désespoir, est aussi vain que la quête de Gilgamesh : là où le héros voulait vaincre la mort, le sujet locuteur de *Judée* espère, sinon vaincre, du moins dépasser la violence, et tous deux échouent.

Sans entrer dans le détail du récit de la mort des personnages, il faut néanmoins distinguer dans celle-ci ce qui tient de la fiction et ce qui relève du cheminement existentiel, et en particulier du cheminement de résilience. Ainsi, la mort des personnages semble enfermer le recueil dans un cercle et démontrer la vanité du cheminement du sujet, donnant à *Judée* une dimension nettement pessimiste, mais il faut remarquer qu'elle reste relativement accidentelle⁸⁶⁸. Cela dit, même en envisageant d'autres fins possibles, le résultat reste mince. En effet, si cette action avait réussi, elle en aurait sans doute entraîné d'autres ou provoqué des représailles, soumettant le sujet à un nouveau cycle de violences. Par ailleurs, si le sujet avait refusé de se livrer à

⁸⁶⁶ Dans la version ninivite du mythe. La citation de Lorand Gaspar est soit une traduction originale, soit une adaptation. Nous avons trouvé cette version, à la tablette X de la version ninivite : « Il n'y a, Gilgameš, / Jamais eu (la moindre) traversée ! / Depuis les temps les plus reculés, / Nul n'a jamais passé (cette) mer ! / (Seul) la traverse, / Šamaš le preux ! » (Šamaš est le dieu du soleil. Voir : *L'Épopée de Gilgameš – Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, Jean Bottéro (éd. scient., trad.). Gallimard, collection « NRF / L'aube des peuples », 1992, 299 pages, p. 169). Gilgamesh, roi orgueilleux, s'est lancé dans une série d'aventures, avec son double positif, Enkidu, pour conquérir l'immortalité. Après la perte de son ami et de nombreux exploits, il n'est plus séparé que par la mer de la demeure d'Utanapisti, qui, lui, a su atteindre l'immortalité. S'il arrive à traverser la mer, il n'en revient pas moins sans posséder le divin secret, ainsi renvoyé à sa mortalité.

⁸⁶⁷ Sinon échec, du moins victoire à la Pyrrhus.

⁸⁶⁸ Elle est due à une attaque inattendue, la rencontre peut-être d'une « patrouille imprévue » que redoute la compagne du sujet, dans ce vingt-et-unième poème, lorsqu'elle lui demande d'éteindre sa cigarette (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 147).

l'action qui le mène à la mort, il aurait gardé le bénéfice de son cheminement, mais aurait sans doute perdu la relation amoureuse qui en est la dimension la plus heureuse⁸⁶⁹. Quoi qu'il en soit, le texte est tel qu'il est et spéculer est insatisfaisant. Cela dit, abstraction faite de la dimension possiblement fictionnelle, et donc ici de la relation amoureuse, la résilience tient en très peu de mots : le sentiment d'un lien de substance entre le sujet et la terre, non dans le sens, mais dans une vitalité commune, et une finitude partagée. Peu avant sa mort en effet, le sujet est pareil à Jacob en errance, il n'a qu' « une pierre pour appuyer [sa] tête », mais malgré sa pauvreté, il peut voir toute la splendeur de la terre : « Dehors et dedans, rien que cette pulsation qui s'use contre les pierres »⁸⁷⁰.

En somme, la résilience commence dans les choses⁸⁷¹ de la terre et s'achève dans la terre. Blessé à mort par « l'embrasement d'une grenade », le sujet constate : « Tout en moi est écoute. J'entends mes doigts gratter le sol. »⁸⁷² Tout l'itinéraire de résilience construit dans le recueil mène ainsi à une ultime pauvreté, mais qui peut-être est une façon de continuer à exister. Le renouement, par un départ volontaire, de relations heureuses aux choses, à la terre dans son ensemble, l'intuition d'une parole délivrée par le monde, le recommencement d'un rapport harmonieux aux autres hommes, dans l'immersion en leur lieu, en leur culture, jusqu'à l'épiphanie d'une relation amoureuse qui coïncide à une jubilation universelle, aboutissent d'abord à une véritable confrontation du sujet avec sa mémoire blessée. Cette mémoire semble triompher, et réduit à presque rien la résilience. C'est pourtant ce « presque rien » qui semble donner au sujet la force de garder la distance lui permettant de faire face à un nouveau conflit. Et si une forme de fatalité veut qu'il meure en voulant répondre trop frontalement à la violence historique, ce « presque rien » d'une relation humble à la terre ne l'a pas abandonné. Peut-être faut-il voir là la contribution la plus explicite de *Judée* à une réflexion sur le dépassement de la violence. Ce n'est néanmoins pas rendre justice à la densité du recueil.

⁸⁶⁹ C'est en effet la figure féminine qui semble inciter le sujet à s'engager dans le conflit en cours. Dans la pièce 11 d'abord (« Des mots, il y a des combats à mener, des choses à changer. », *Ibidem*, p. 132), et dans la pièce 20 (« Tu n'es qu'un sac de songes. Tu n'entends pas, tu ne vois pas. », *ibidem*, p. 145). Cela dit, on peut très bien renverser la perspective, dans la mesure où les locuteurs des dialogues ne sont pas explicitement identifiés : dans ce cas, le sujet masculin, à cause de son passé, puis de la guerre à laquelle il assiste, décide de renoncer à ses principes pour se livrer à une action directe, entraînant sa compagne dans sa chute.

⁸⁷⁰ *Ibidem*, p. 147 et 146. La figure de Jacob est évoquée plus haut : « Au loin, penché sur les feux de campements habituels, l'ombre massive de Galaad, le Djebel Ajloun. Là-bas eut lieu la dernière entrevue de Jacob qui décampait avec les siens et de Laban qui avait rejoint les fuyards. » L'épisode renvoie à la querelle entre Jacob et Laban, son beau-père, suite au vol des idoles domestiques de celui-ci par Rachel, épouse de Jacob, alors en fuite (voir le chapitre 31 de la Genèse). L'expression d'une « pierre pour appuyer sa tête » vient en revanche du chapitre 28 de la Genèse, verset 11 : après avoir « volé » à son aîné Esau la bénédiction d'Isaac, leur père, Jacob est envoyé en Aram pour y prendre femme, et c'est lors de son voyage, dormant la tête sur une pierre, qu'il a le célèbre rêve de l' « échelle » où les anges vont et viennent (l' « échelle de Jacob », verset 12). Au seuil de son trépas, le sujet locuteur a en quelque sorte une ultime vision de son « échelle de Jacob » immanentiste : une circulation horizontale, un partage non prédicatif.

⁸⁷¹ Dans la pièce 1, c'est une « chose », une infime présence de la matière qui sort le sujet du mutisme de sa « tragédie » : la lumière sur le « mur d'en face » (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 107 et 108).

⁸⁷² *Ibidem*, p. 148.

Nous ne lirons pas ici les dernières pièces de *Judée*. Restent pour conclure quelques remarques à formuler. Si au vingt-deuxième poème, le sujet, en deuil ou à l'agonie, voit comptée pour presque rien son existence et son urgence à vivre⁸⁷³, il n'en garde pas moins le « goût de froment » de « voix cassées, dissoutes », et se doit de tenir « ferme dans l'entrebâillement des mots »⁸⁷⁴. Et si la dernière pièce du recueil s'ouvre sur le « silence en toi par murs et par mers » et s'achève sur la « mer, quelque part, sur le rivage, – la respiration sans rivage où s'épuisent tes mots », cet « épuisement » du langage peut être entendu davantage comme figure d'ouverture que comme figure de clôture. La « mer » en effet, se pose enfin comme une alternative à un désert aporétique : et le silence du sujet face à la mer, tout en pouvant suggérer la mort du sujet locuteur, ou le désespoir de son nouvel exil, renvoie aussi à l'amorce d'une redéfinition totale de son mode de dire, et donc d'exister, dans la mesure où l'essentiel du propos existentiel de *Judée* repose sur la description du paysage désertique. En quelque sorte, la fin de *Judée* renvoie à *Égée*, et propose un autre lieu où “construire une maison” en déplaçant la parole « près de la mer ». À cet égard, *Judée* est aussi une forme d'adieu au désert de l'œuvre de Lorand Gaspar, qui se tourne résolument vers l'espace méditerranéen dans les recueils suivants, même si le jeu des réécritures et des republications nuance ce constat.

Quoi qu'il en soit, la parole demeure. Les « mots » qui, au début du recueil, alors que le sujet commençait son chemin de résilience, devaient être accueillis « avec humilité », et « sans trahir la nuit »⁸⁷⁵, ont, que l'on nous pardonne la formule, fait leur œuvre en faisant œuvre. En effet, *Judée* ne propose pas de solution rationnelle ou théorique au problème de la violence historique et de son dépassement. En proposant de faire l'expérience de la violence historique, *Judée* invite d'abord son lecteur à la reconnaître et à la refuser. Cela dit, la réflexion est réelle : la profondeur de la souffrance et l'exploration des moyens, même insuffisants, de lui donner du sens, sont présents, les divers aspects de la question de l'exil et des réfugiés sont pensés avec rigueur et empathie, les visages de l'humanité violente sont aussi exposés. Mais ces questions sont pensées, étudiées, fournissent matière à un nombre incalculable de spéculations intellectuelles. À ces questions, *Judée*, œuvre de poésie, apporte une réponse de poète : il faut dire, parce que c'est en disant que l'on vit mieux, et lorsqu'on vit mieux, on aime davantage, et qui aime davantage à moins de chances de céder à la tentation de la violence comme à celle du désespoir⁸⁷⁶. Le “pessimisme” ou le “fatalisme” de *Judée*, dicté par la raison, s'éclaire aussi, nous semble-t-il, de l'espérance irrépressible de l'acte poétique.

⁸⁷³ « L'élancement ne donnait rien au regard à comprendre. » *Ibidem*, p. 149.

⁸⁷⁴ *Loc. cit.*

⁸⁷⁵ À la fin de la première pièce : « Mais ces mots qui reviennent encore, accueille-les, si tu peux, avec humilité. » (*Ibidem*, p. 108).

⁸⁷⁶ Nous rejoignons en cela Daniel Lançon, dans son article « La naissance de l'auteur français », en particulier à propos de la célébration de Charles Baudelaire et de l'opposition entre homme capable de violence et homme capable de poésie. Dans : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe* n°918, *op. cit.*, p. 71-72.

Chapitre II. La Palestine, l' "Orient", et l'orientalisme.

La question de la relation interculturelle est sans doute une de celles à laquelle l'œuvre de Lorand Gaspar apporte une contribution des plus significatives. La nécessité d'aller vers l'autre, qu'il soit entendu comme un ensemble culturel, un "objet" culturel, comme une œuvre d'art ou un texte, ou plus simplement comme un individu, est sans cesse au cœur d'une écriture poétique dont un des caractères prépondérants est la remise en question permanente de ce que l'on est, de ce que l'on sait, de ce que l'on dit et de la façon dont on le dit.

Ainsi, nous avons vu un nombre conséquent de procédés de représentation qui manifestent le souci de respecter ce que l'autre a d'inaliénable, souci certes général, mais qui prend une importance particulière lorsque l'autre manifeste son appartenance à une culture. Dans l'ensemble, la question intertextuelle, en particulier les divers usages de la citation, définit bien les modalités pratiques de l'éthique qui préside à la relation interculturelle. La citation inavouée peut ainsi signifier une affinité personnelle envers l'objet du discours de l'autre, notamment par une forme de partage ludique de la parole, comme dans les pages naturalistes de *Sol absolu* – sans que cela empêche que ces mêmes pages procèdent d'une intention laudative, visant à une représentation superlative du lieu comme altérité à la fois naturelle et culturelle. La citation inavouée est aussi une façon de laisser l'altérité culturelle participer à l'énonciation, devenant ainsi une composante active de l'expérience existentielle de l'écriture poétique, pourtant profondément personnelle. Cette façon d'inscrire l'altérité culturelle dans la parole personnelle est d'ailleurs commune aussi bien à la citation inavouée qu'à l'allusion à un autre texte ou à la réécriture, comme par exemple la reprise d'une formulation biblique ou d'une tournure d'un autre poète. Quant à la citation avouée, explicitée par le jeu typographique, en outre régulièrement documentée par une note, elle est aussi une relation respectueuse dans laquelle l'altérité est affirmée comme telle, et joue le rôle à la fois de terme et de motivation de la parole propre au poème. La parole de l'autre mène ainsi parfois à l'interruption du discours, comme dans les récits de voyage, dans un geste de "dessaisie" de la représentation, dans lequel l'objet du discours cesse d'être passif et se voit rétabli, sinon pleinement dans sa dynamique, du moins dans son autorité de sujet. Que cette même parole de l'autre soit par la suite la motivation d'un recommencement de la parole personnelle, ne serait-ce qu'en ayant clôt une piste insatisfaisante ou en fournissant matière à transition, n'est encore pas réduire cette parole au rang d'outil ou d'accessoire, mais est bien le signe d'une relation d'interpénétration fécondante – ou au moins de partage où la hiérarchie n'est pas de l'ordre de la valeur, mais des limites factuelles d'une énonciation qui reste, inévitablement, l'acte d'un sujet locuteur.

Dans ces différentes configurations de la relation intertextuelle, dès lors qu'elle manifeste également une relation interculturelle, un aspect constant et d'une importance considérable est le statut conféré à ce que nous appelons "altérité culturelle". Nous avons vu que dans l'œuvre de Lorand Gaspar, on peut considérer comme marqué du sceau de l'altérité tout ce qui ne relève pas

stricto sensu du sujet locuteur, ce qui n'est certes qu'une observation strictement sémantique : tout, en dehors du sujet, est autre. Moins anodin est le caractère dynamique de l'altérité : dans l'œuvre de Lorand Gaspar, l'altérité engage toujours la relation. Quand cette altérité est culturelle, c'est-à-dire quand la figure d'altérité est abordée comme telle par ce qu'elle manifeste de son appartenance à une culture qui n'est pas celle du sujet locuteur en tant que médiation d'un auteur de langue française et de culture européenne, la question de son statut revêt une importance particulière en ce qu'elle engage de problématique dans l'éthique de la relation, en particulier la possibilité de plier l'altérité à une vision personnelle univoque. Il semble que ce que la représentation a de possiblement problématique, voire de dangereux, c'est-à-dire avant tout le risque de réifier l'autre⁸⁷⁷, est dans l'œuvre de Lorand Gaspar évité. Ainsi, quelle que soit la figure d'altérité, que ce soit un lieu, un texte, une histoire ou un homme, lorsqu'elle est abordée comme appartenant à une culture autre, son statut est toujours double : celui d'une identité à respecter, une différence inaliénable, et celle d'une instance avec laquelle est possible un échange égalitaire, ou au moins voulu comme tel⁸⁷⁸.

Néanmoins, quoique l'étude des configurations de la relation dans l'œuvre de Lorand Gaspar puisse inciter à tenir pour acquises ces diverses observations, il nous semble nécessaire d'approfondir la question en l'abordant différemment, afin de réévaluer et de prolonger la réflexion sur l'originalité de l'approche de l'altérité culturelle mise en œuvre par Lorand Gaspar. En effet, si l'on a pu distinguer un ensemble de principes généraux, il nous semble que l'examen de la question de la relation à l'altérité culturelle serait incomplet s'il ne s'accompagnait d'études critiques de représentations d'ensembles culturels spécifiques. De telles études permettraient en outre de situer plus clairement la contribution de Lorand Gaspar à des débats contemporains sur la représentation de l'altérité.

⁸⁷⁷ Ce que rappelle Tzvetan Todorov lorsqu'il analyse le fait de « comprendre », dans sa préface à l'édition française de *L'Orientalisme* d'Edward Saïd : « *Comprendre* signifie à la fois, et pour cause, “interpréter” et “inclure” : qu'elle soit déforme passive (la compréhension) ou active (la représentation), la connaissance permet toujours à celui qui la détient la manipulation de l'autre ; le maître du discours sera le maître tout court. » Dans : Edward W. Saïd, *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident* (Catherine Malamoud, trad.). Éditions du Seuil, collection « Points essais », 2004, 584 pages, p. 23.

⁸⁷⁸ En cela, il nous semble que l'altérité culturelle, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, relève d'une configuration différente de celle que critiquait Anouar Abdel-Malek comme à l'œuvre dans les sciences humaines, que l'on peut au moins partiellement élargir aux pratiques littéraires, dans la mesure où discours d'érudition et œuvre littéraire se livrent tous deux à la représentation. En effet, si l'altérité des figures culturelles représentées par Lorand Gaspar peut certes sembler « constitutive », c'est parce qu'elle manifeste une limite à la représentation au-delà de laquelle se situe une identité que l'on ne doit pas manipuler. En revanche, elle n'est ni « essentialiste » ni « ethniciste », dans la mesure où l'altérité est entendue comme dynamique dans un procès dialogique, qui exclut une perspective simpliste qui concevrait une culture, une de ses manifestations ou un sujet en participant, comme détaché d'une société évolutive, de la conception elle-même évolutive qu'un peuple a de lui-même, voire plus généralement comme une réalité figée érigée en absolu. Voir : Anouar Abdel-Malek, *Diogène*, n° 44, octobre-décembre 1963. Cité dans : Daniel Lançon, « Les études littéraires orientalistes d'hier à demain ou les Orient décomposés et recomposés », conférence donnée à l'invitation de l'École doctorale de Mulhouse pour la journée « Orientalisme » de juin 2013. Consultable sur le site Internet de l'UMR Litt&arts, *La Réserve*, livraison du 09 janvier 2016, mis à jour le 16/01/2016 : <http://ouvroir-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/reserve//revues/reserve/314-les-etudes-litteraires-orientalistes-d-hier-a-demain-ou-les-orient-decomposes-et-recomposes>.

Trois études pourraient ici être menées. Celle de la relation à la Grèce, à ses lieux, son histoire, ses auteurs, à des hommes et des femmes appartenant, participant à cette culture, les pêcheurs de Patmos autant que Georges Séféris. Celle-ci pourrait, répondant à une question que l'on peut formuler simplement comme “Qu'est-ce que la Grèce de Lorand Gaspar ?”⁸⁷⁹, contribuer à la réflexion de la définition de la grécité, non en se substituant à la pensée à l'œuvre dans la société grecque, mais en mettant celle-ci en perspective dans les questionnements sur le rôle de la Grèce dans la culture de l'Europe contemporaine, voire dans ses institutions. Une autre étude pourrait être celle de la relation au Maghreb, comprenant le Sahara, et particulièrement à la Tunisie. Cette étude permettrait par exemple une réflexion sur la relation entre l'Europe et la Tunisie, notamment du point de vue anthropologique et économique – un texte comme « Quitter Sidi-bou-Saïd » est sur ce point un apport significatif. Enfin, il est possible de revenir à la question de la Palestine, en la mettant en perspective dans le débat qui entoure la représentation de l' “Orient” depuis les années de décolonisation et, surtout, depuis la parution de *L'Orientalisme* d'Edward Saïd, en 1978 en anglais, en traduction française en 1980.

C'est à cette dernière que nous allons nous livrer à présent, certes non par dédain pour les deux autres, mais notamment parce qu'elle permet de prolonger la réflexion engagée par la lecture de *Judée* en regard de la violence historique. En outre, elle invite à une définition, au moins partielle, de l' “Orient” et du possible “orientalisme” de Lorand Gaspar, qui participe autant au débat autour de ces notions controversées qu'elle fournit des outils critiques pour approcher les représentations de la Grèce et de la Tunisie – en particulier parce qu'une approche moins discriminante que la nôtre pourrait fort bien les inclure dans la réflexion sur la notion d' “Orient”, ce à quoi nous nous refusons surtout à cause de l'ampleur de l'exercice qui excéderait le cadre qui est le nôtre.

Ainsi, nous nous proposons d'aborder certains points de la relation à la Palestine et de sa représentation en les reliant à certains aspects de la pensée d'Edward Saïd, afin de voir dans quelle mesure l'œuvre de Lorand Gaspar peut permettre une approche humaniste, exempte de tentations dominatrices, de la Palestine et de l' “Orient”, voire, par extrapolation, de la relation interculturelle en général.

Que d'avoir choisi d'écarter la Tunisie et la Grèce de notre étude constitue peut-être une simplification du propos n'invalide pas un premier constat : la découverte de l'Orient, quelle que soit précisément la réalité que recouvre ce terme, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, est d'abord celle de la

⁸⁷⁹ Une telle réflexion est par ailleurs menée par divers commentateurs, comme Danièle Leclair. Nous renvoyons également à l'article de Marie Joqueviel-Bourjea, « Patmos, ou la poésie faite île », qui éclaire notamment les liens des œuvres “patmiotiques” à l'Apocalypse, et celui de Glenn Fetzer, « Le monde grec et l'expérience hellénique chez Lorand Gaspar », centré sur l'imaginaire entourant les lieux grecs de l'œuvre de Lorand Gaspar. Enfin, l'article de Georges Fréris, « La Grèce de Lorand Gaspar », propose des pistes de réflexion pour l'ensemble de la question. Pour l'article de Marie Joqueviel Bourjea : Madeleine Renouard (dir.), « Lorand Gaspar ». *Europe*, n°918, *op. cit.*, p. 150 et suiv. Pour celui de Glenn Fetzer : *Lorand Gaspar et la matière-monde, actes du colloque international de Tunis* (Marie-Antoinette Bissay, Anis Nouairi, Patrick Née), *op. cit.*, p. 27 et suiv. Pour celui de Georges Fréris : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe* n°918, *op. cit.*, p. 243-253.

Palestine. Afin de resituer la relation de l'auteur à la région, et ainsi de voir en quoi elle informe la notion d' "Orient" dans l'œuvre, il nous semble nécessaire, dans un premier temps, de nous livrer à l'exercice de ce que Saïd appelle la « localisation stratégique ». Par la lecture de passages d'*Histoire de la Palestine*, de *Palestine année 0* et, occasionnellement de « Deux chauvinismes », nous tenterons ainsi d'analyser la position de l'auteur par rapport au milieu social et culturel dans lequel il intervenait.

Dans un deuxième temps, nous proposerons une étude du discours tenu sur le peuple palestinien et le contexte historique et politique qui est en partie celui de la genèse de *Sol absolu*, et qui participe également de celles des deux premiers recueils, de *Judée* et des *Carnets de Jérusalem*.

Nous pourrions ensuite essayer d'analyser comment l'œuvres poétique traite ce contexte pour donner à la région, relativement bien définie, qu'est la Palestine, l'ampleur d'une notion telle que celle d' "Orient". Il faudra alors essayer d'observer dans quelle mesure cette notion obéit aux clivages identitaires et aux critères méthodologiques proposés par Edward Saïd.

Enfin, il nous semble que ces points au moins partiellement éclaircis devraient permettre de montrer dans quelle mesure l'œuvre poétique de Lorand Gaspar peut à la fois répondre au vœu d'Edward Saïd et le moduler en se définissant comme une œuvre qui se situe au sein du concert d'une « *Weltliteratur* »⁸⁸⁰, pensée non du point de vue englobant du critique mais de celui, interne, pratique, expérientiel, du sujet locuteur.

⁸⁸⁰ Vœu, ou au moins exemple d'une forme de réussite de la relation interculturelle, formulé dans sa préface de 2003 à *L'Orientalisme*, lorsqu'évoquant les conceptions de la philologie de Goethe et d'Auerbach, il définit la pensée de Goethe sur la « littérature du monde » comme « l'étude de toutes les littératures du monde comme une symphonie totale que l'on pourrait comprendre théoriquement comme préservant l'individualité de chaque œuvre sans pour autant perdre de vue l'ensemble. ». Saïd remarque plus loin que ce parti est « incompatible avec l'éloignement ou l'hostilité » et que l' « action créatrice d'ouverture à l'Autre, qui sinon reste étranger et distant, est la dimension la plus importante de la mission du chercheur. » (*L'Orientalisme, op. cit.*, p. 14 et 15).

1) *Histoire de la Palestine* : distance critique et impensés orientalistes.

Dans l'introduction de *L'Orientalisme*, la définition la plus large du phénomène éponyme donnée par Edward Saïd comprend deux niveaux, avec deux types d'acteurs. Le premier est celui de la « tradition universitaire » : l'orientalisme est le discours produit par « toute personne qui enseigne, écrit ou fait des recherches sur l'Orient en général ou dans tel domaine particulier », et cette personne est un « orientaliste ». Le second, plus vaste encore, est celui de l'imaginaire, et ses acteurs sont cette fois toutes les personnes tenant, d'une façon ou d'une autre, un discours sur l'Orient : il s'agit d'un « style de pensée » reposant sur la « distinction fondamentale », « ontologique et épistémologique entre "l'Orient" et (le plus souvent), "l'Occident" ». »⁸⁸¹

Selon cette définition, lorsque Lorand Gaspar, dans son œuvre poétique, utilise le terme d'« Orient » ou renvoie à son imaginaire, on pourrait considérer que cet usage sous-entend la « distinction fondamentale » énoncée par Saïd, et que le discours poétique découle, ne serait-ce qu'en partie, de la tradition littéraire de l'orientalisme. Que Lorand Gaspar n'utilise pas la notion comme figée dans son sens et son usage n'est pas encore une limite : lorsque dans un de ses textes il y a un discours sur l'Orient, quel qu'il soit, Lorand Gaspar fait œuvre d'écrivain « orientaliste ». Il en va de même lorsque, dans ses ouvrages historiques et politiques, ou dans ses carnets et récits, il formule une réflexion sur l'Orient ou le « Moyen Orient »⁸⁸². En effet, se livrant à des analyses fondées sur diverses disciplines, de la philologie à l'histoire, des religions comparées aux sciences politiques, on peut dans un premier temps admettre qu'il fait là aussi œuvre d'orientaliste, cette fois davantage au premier sens donné par Saïd.

Que les pratiques scripturaires de Lorand Gaspar prêtent ou non le flanc aux critiques portées par Edward Saïd contre l'orientalisme importe à ce stade assez peu. Il suffit pour l'instant de remarquer que l'œuvre de Lorand Gaspar peut donner lieu à une analyse fondée sur certains critères établis dans *L'Orientalisme*, dans la mesure où cette œuvre s'attache régulièrement à parler de l'Orient, en tant que zone géographique ou imaginaire, ou, à tout le moins, s'appuie sur des réalités qui, dans les pratiques académiques et les représentations collectives, y renvoient.

Une définition de cette notion dans l'œuvre de Lorand Gaspar doit s'appuyer, dans un premier temps, sur une analyse du discours qui est le plus directement, explicitement dédié à l'Orient comme objet d'étude, celui d'*Histoire de la Palestine*, de *Palestine année 0* et de « Deux chauvinismes » – nous nous intéresserons principalement au premier de ces textes, qui a l'avantage d'aborder la question sous l'angle le plus large. En effet, jusqu'à *Sol absolu*, voire dans *Sol absolu* même, la notion d'Orient est relativement discrète dans l'œuvre, il semble donc utile d'ébaucher dans quel contexte, historique, politique et personnel, celle-ci est élaborée. Nous pourrions alors, dans un second temps,

⁸⁸¹ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁸² Il faut cependant distinguer, au cas par cas, l'usage du terme comme renvoyant à la représentation d'un ensemble culturel ou à une région géographique. Cela dit, le seul usage du terme, même pour qualifier un territoire, peut se prêter à une lecture critique.

voir dans quelle mesure l'œuvre poétique se distingue de ce discours historique et politique.

Pour ce faire, nous pouvons en partie recourir à un élément de la méthodologie d'Edward Saïd, la « localisation stratégique », dans sa définition la plus ouverte, celle d'une description de « la position de l'auteur d'un texte par rapport au matériau oriental sur lequel il écrit »⁸⁸³; cela, pour nous, revient notamment à prendre de la distance avec notre méthode habituelle de lecture, pour privilégier une analyse thématique liée, dans un premier temps, à un essai d'interprétation de la situation sociale de Lorand Gaspar en Palestine comme pouvant ou non déterminer son discours.

Il n'est cependant pas question d'essayer d'appliquer littéralement tous les aspects de cette méthode, ou, plus exactement, certains critères généraux qu'Edward Saïd énonce comme acquis au début de son étude, en particulier l'idée d'une approche fondée principalement sur l'« extériorité », donnée comme à l'œuvre dans pratiquement tout écrit orientaliste⁸⁸⁴. Il faut cependant remarquer que le parti d'écriture de Lorand Gaspar, dans ses écrits historiques et politiques, explicité au début de *Palestine année 0*, peut en partie correspondre à la position d'un spécialiste faisant de l'Orient l'objet d'un discours à destination de l'Occident⁸⁸⁵, répondant ainsi à l'idée d'Edward Saïd selon laquelle au mieux l'orientaliste se considère comme formulant un discours que les Orientaux sont incapables de tenir eux-mêmes⁸⁸⁶. La question est néanmoins, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, quelque peu plus complexe, la situation personnelle et la pratique textuelle de Lorand Gaspar l'amenant régulièrement à dépasser cette « extériorité ».

Il faut en outre tenir compte de la distance qui existe entre le discours de Lorand Gaspar sur l'Orient et celui d'Edward Saïd sur l'orientalisme : Edward Saïd étudie un phénomène qu'il circonscrit, certes pour des raisons pratiques, essentiellement du dix-huitième siècle aux premières décennies du vingtième, et surtout l'aborde en fonction d'un cadre argumentaire bien défini. En revanche, Lorand Gaspar arrive en Palestine alors que les empires coloniaux traditionnels, français et anglais principalement, s'effondrent, et est

⁸⁸³ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁸⁴ « L'Orientalisme repose sur l'extériorité, c'est-à-dire sur ce que l'orientaliste, poète ou érudit, fait parler l'Orient, le décrit, éclaire ses mystères pour l'Occident. L'Orient ne le concerne jamais que comme cause première de ce qu'il dit. » (*Ibidem*, p. 59).

⁸⁸⁵ « Mon *Histoire de la Palestine* fut rédigée dans les six mois qui suivirent la guerre des “Six jours” (juin 1967). Ce premier livre fut dicté par l'étonnement douloureux d'un témoin devant l'ignorance criante de l'opinion française – opinion partagée du reste par l'opinion mondiale – concernant le problème israélo-arabe, la situation au Moyen Orient en général et celle de la Palestine en particulier : point névralgique de la région et sans aucun doute un des points explosifs de la scène internationale. / Mon but était d'exposer aussi clairement et brièvement que possible des faits noyés dans une tempête de divagation passionnelles dont les motivations principales et plus ou moins conscientes sont le racisme anti-arabe qui a rallié jusqu'aux éléments traditionnellement antisémites (il faudrait dire antijuif) et un sentiment de culpabilité né de l'holocauste nazi. » (*Palestine année 0*, *op. cit.*, p. 11). Il faut remarquer que si Lorand Gaspar adopte une posture d'autorité, elle se fonde ici sur son statut de « témoin », même si cela n'exclut pour l'instant pas l'hypothèse qu'un certain nombre de présumés “orientalistes” peuvent être à l'œuvre.

⁸⁸⁶ « L'extériorité de la représentation est toujours gouvernée par une version ou une autre du truisme : si l'Orient pouvait se représenter lui-même, il le ferait ; puisqu'il ne le peut pas, la représentation fait le travail, pour l'Occident, et, faute de mieux, pour le pauvre Orient. » (Edward W. Saïd, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 60).

témoin de l'émergence de mouvements politiques "orientaux", israéliens et palestiniens, dans un contexte régional dont c'est un euphémisme de dire, si l'on nous passe le stéréotype, qu'il est "en pleine mutation".

La question de la « localisation stratégique » de Lorand Gaspar se pose alors, dans un premier temps, en termes relativement pratiques : ceux de son séjour en Palestine. Il faudrait ainsi essayer de distinguer ce qui dans le discours de Lorand Gaspar procède d'une expérience originale, et ce qui peut éventuellement relever de présupposés hérités de la tradition orientaliste. Pour ce faire, nous proposons de procéder par cercles concentriques, du plus proche au plus général, en abordant d'abord le discours de Lorand Gaspar sur la communauté dans laquelle il était inséré, ou dans laquelle on pouvait s'attendre à ce qu'il s'insère, puis celui qu'il construit sur le peuple palestinien dont la réalité englobe cette communauté, dans le contexte régional des deux décennies qui suivent la fondation de l'État d'Israël.

Nous avons à plusieurs reprises abordé les circonstances de la présence de Lorand Gaspar en Palestine, il est donc suffisant de rappeler brièvement quelques faits⁸⁸⁷. Lorand Gaspar est parti pour la Palestine en 1954, répondant à une annonce de la congrégation des Sœurs de Saint-Joseph-de-l'Apparition, ordre de religieuses catholiques à vocation d'enseignement et de soin. Le siège hiérosolymitain de la congrégation, l'hôpital Saint-Louis, se trouvant du côté israélien de la ligne de partage des territoires, Lorand Gaspar a d'abord pratiqué à l'hôpital de Bethléem, puis, une fois celui-ci bâti, en 1955, à l'hôpital Saint-Joseph situé à Sheikh Jarrah⁸⁸⁸. Il a assumé, jusqu'à son départ en 1970, le rôle de chirurgien des deux hôpitaux. Il n'est ici pas inutile de rappeler que la congrégation des Sœurs de Saint-Joseph-de-l'Apparition est à l'origine une institution française⁸⁸⁹. La congrégation s'était rapidement implantée au

⁸⁸⁷ Les informations disponibles sur la situation personnelle de Lorand Gaspar en Palestine se trouvent essentiellement dans trois textes de sa main : les *Carnets de Jérusalem*, l'« Essai d'autobiographie » qui ouvre la version de 1982 de *Sol absolu*, et la « Petite biographie portative » que l'on trouve dans le volume des actes du colloque de Cerisy, *Lorand Gaspar, transhumance et connaissance*, publié en 1995 sous la direction de Madeleine Renouard. On trouvera un complément utile dans le chapitre « Apprendre à parler » dans : Jean-Yves Debreuille, *Lorand Gaspar, op. cit.*, p. 13-28.

⁸⁸⁸ Lorand Gaspar remarquait que Saint-Louis se trouvait, depuis 1948, « sans grande utilité, en marge d'un système hospitalier qui ne manquait de rien » (« Essai d'autobiographie », *Sol absolu et autres textes, op. cit.*, p. 15). Réunis dans une Jérusalem sous administration israélienne, les deux hôpitaux des sœurs fonctionnent aujourd'hui de façon complémentaire, Saint-Louis accueillant essentiellement des personnes nécessitant des soins de long terme, Saint-Joseph continuant d'assurer un service de proximité auprès des populations de Jérusalem-Est (service qu'il partage notamment avec l'hôpital luthérien Augusta-Victoria et l'hôpital de charité islamique Al-Maqassid, sur le Mont des Oliviers ; par ailleurs, les habitants de Jérusalem-Est ont accès au système hospitalier israélien, mais celui-ci est peu représenté dans cette partie de la ville, à l'exception notable de la Hadassah du Mont Scopus, centre important de soins, de recherche et de formation).

⁸⁸⁹ Et le reste, en principe du moins, notamment à Jérusalem et en Palestine où les établissements de la congrégation bénéficient de la protection du Consulat général de France. Si celle-ci s'étend, il est vrai, à tous les établissements de l'Église catholique situés dans la circonscription consulaire, selon la tradition établie par les traités passés entre l'Empire ottoman et la France, les liens des Sœurs de Saint-Joseph-de-l'Apparition avec la France sont particulièrement étroits, au même titre que ceux des dominicains de Saint-Étienne ou des pères blancs de Sainte-Anne (cette communauté bénéficiant du statut d'extra-territorialité, comme celles des carmélites de l'Éleona et des olivétains d'Abou Gosh). D'après les témoignages que nous avons pu recueillir, les liens sont surtout de l'ordre de la coopération entre institutions, du soutien à l'envoi de volontaires (quoique l'Allemagne soit actuellement le pays qui envoie le plus de jeunes adultes seconder le travail des sœurs), et de liens identitaires et symboliques (comme, par exemple, le fait que les sœurs hissent, le 14 juillet, le drapeau

Maghreb, dès 1835 en Algérie, soit trois ans après sa fondation par Émilie de Vialar, et cinq ans plus tard en Tunisie, avant d'essaimer au Proche-Orient – l'arrivée des sœurs à Jérusalem datant de 1846, et l'ouverture d'un hôpital de 1851⁸⁹⁰.

Le milieu dans lequel Lorand Gaspar s'installe à son arrivée en Palestine est donc un milieu hospitalier religieux, dépendant à la fois de l'Église catholique et de la France. Il est fort probable que ses cadres jouissent, du fait du prestige attaché à leur profession et de leurs liens avec une puissance internationale, d'un statut social relativement élevé. Le quartier de Sheikh Jarrah dans lequel l'hôpital Saint-Joseph est construit, et où réside Lorand Gaspar, est d'ailleurs un “beau quartier”, constitué principalement de villas appartenant aux grandes familles arabes hiérosolymitaines, fréquenté par des diplomates et comptant à l'époque un autre hôpital européen et au moins un grand hôtel⁸⁹¹. Cela dit, les quartiers plus populaires de Wadi-Djose et de Bab ez-Zahara ne sont pas éloignés, et l'hôpital est construit à destination de la population arabe, y compris la plus pauvre.

Les écrits de Lorand Gaspar sur sa relation à la communauté à laquelle il est supposé appartenir⁸⁹², communauté d'expatriés liés à des institutions chrétiennes et proche de la bourgeoisie arabe, dénotent une ambivalence significative. On peut en effet identifier deux niveaux de discours, qui interviennent, il est vrai, dans des œuvres ayant des visées différentes.

Ainsi, lorsque Lorand Gaspar, en particulier dans les *Carnets de Jérusalem*, évoque ses liens avec les sœurs de Saint-Joseph, mais aussi avec d'autres

tricolore sur le toit de l'hôpital Saint-Louis – à cette occasion, les couleurs de la France surplombent tout la Vieille ville de Jérusalem). Par ailleurs, si la congrégation s'est aujourd'hui largement internationalisée et ne compte plus que peu de religieuses françaises en Palestine, l'hôpital de Sheikh Jarrah est encore connu, en arabe, comme “*Mar Yousef, al-mustashfa al-faransy*” (“Saint-Joseph, l'hôpital français”).

⁸⁹⁰ L'hôpital de Jérusalem a été ouvert en 1851 dans la Vieille ville, avant de s'installer dans le bâtiment neuf de Saint-Louis, hors les murs, en 1881 (voir : Catherine Nicault, *Une histoire de Jérusalem*, op. cit., p. 75-76). À noter qu'Élisabeth Dufourcq, dans son histoire des congrégations missionnaires féminines, date l'arrivée des sœurs à Jérusalem en 1848 et non 1846. Son ouvrage constitue par ailleurs une des rares sources disponibles abordant l'histoire de la congrégation : Élisabeth Dufourcq, *Les aventurières de Dieu*. Éditions Perrin, collection « Tempus », 2009, 784 pages, voir p. 260 pour l'installation à Jérusalem, et plus largement p. 252 et suivantes pour la genèse de la congrégation.

⁸⁹¹ Le Consulat général britannique a ainsi fait l'acquisition de terrains à Sheikh Jarrah en 1965, pour s'y installer en 1968, et s'y trouve toujours (voir la page d'archive du site du Consulat : <<http://web.archive.org/web/20111020122729/http://ukinjerusalem.fco.gov.uk/en/about-us/consulate-general/consulate-general-history>>). Dans les *Carnets de Jérusalem*, Lorand Gaspar mentionne l'« hôpital ophtalmologique anglais », voisin de Saint-Joseph, qui est encore en activité (*Carnets de Jérusalem*, op. cit., p. 117. Il s'agit de l'hôpital Saint-Jean, “*Saint John Eye hospital*”, dépendant d'un organisme né d'une scission britannique de l'Ordre de Malte). Yves Cuau mentionne l'hôtel Ambassador, qui existe toujours et se trouve à guère plus d'une centaine de mètres de l'hôpital Saint-Joseph (*Israël attaque*, op. cit., p. 184). En revanche, nous ignorons si l'hôtel Mount Scopus (au nom trompeur puisqu'il se situe en contrebas de l'Ambassador, non loin du quartier de Bab ez-Zahara), fonctionnait à l'époque du séjour de Lorand Gaspar. Si la bourgeoisie arabe privilégie aujourd'hui Beit Hanina, et bien que la densification du tissu urbain lui ait incontestablement fait perdre de son charme, Sheikh Jarrah reste un quartier aisé, où, par exemple, les antennes diplomatiques sont nombreuses (sont représentées, à notre connaissance, au moins la France, l'Italie, la Suède et la Turquie, ainsi que des offices de l'Union Européenne et du “Quartet pour le Moyen-Orient”).

⁸⁹² Nous disons bien “supposé” : les œuvres de Lorand Gaspar témoignent suffisamment de son désir et de sa capacité à ne pas fréquenter un seul cercle. Si nous abordons ici sa situation vis-à-vis d'un milieu donné, il n'est pas question pour nous de la réduire à celle d'un membre de l'“intelligentsia” de la Jérusalem jordanienne.

institutions religieuses françaises, comme les dominicains de Saint-Étienne, le propos est toujours élogieux et amical⁸⁹³. Il en va de même lorsqu'il décrit plus généralement la communauté des expatriés, toutes appartenances confondues, ou consacre à son ami Assaf, issu de la bourgeoisie arabe de tradition chrétienne, un long passage des *Carnets*⁸⁹⁴. Ce niveau peut être entendu comme celui de l'expérience personnelle, celle de la relation directe, qui semble dans les textes être une relation heureuse⁸⁹⁵.

En revanche, lorsque l'auteur évoque le rôle des institutions occidentales dans une perspective historique, celle de l'émergence du nationalisme arabe, dans *Histoire de la Palestine*, le propos est nettement plus distant. Il faut naturellement tenir compte de la différence de genres : entre un récit mémoriel et un essai sur l'histoire d'un pays et d'un peuple, les registres ne peuvent être les mêmes, ni la place accordée aux relations ou sympathies personnelles.

Un autre phénomène contribue à ce que le nationalisme arabe se lie ouvertement à l'Islam, jusqu'à s'y identifier pour certains, faisant ainsi un pas en arrière par rapport aux premiers balbutiements. La bénédiction qu'on été à leurs débuts les différentes missions et leurs écoles pour le renouveau culturel et l'éveil des consciences, devient presque une malédiction, par leur multiplication et la concurrence prosélytique. À côté du réseau toujours plus étendu des institutions françaises, américaines et anglaises, apparaissent encore des institutions allemandes, italiennes et russes. Cette diversité, certes, représente un champ culturel très étendu et riche, mais porte aussi les germes de nouvelles divisions. En dehors du fait que ces missions – dans le domaine de l'éducation – n'atteignent qu'une couche privilégiée de la population, elle ne

⁸⁹³ Les sœurs sont ainsi les premières citées dans la dédicace des *Carnets* : « aux sœurs de Saint-Joseph-de-l'Apparition et de Saint-Vincent-de-Paul, dont la compétence et le dévouement furent indispensables pour la bonne marche des deux hôpitaux » (*Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 4. Les sœurs de Saint-Vincent s'occupent toujours, à Bethléem, d'un établissement qui n'est plus un hôpital mais un orphelinat, le seul des territoires placés sous le contrôle de l'Autorité Palestinienne). Les dominicains du couvent Saint-Étienne de Jérusalem ne sont pas oubliés dans cette même dédicace : « aux Pères de l'École Biblique et Archéologique dont l'enseignement, les publications et l'amitié m'ont tant apporté » (*Loc. cit.*). Ces mêmes pères sont évoqués à d'autres moments des *Carnets*, notamment page 90, et surtout dans un passage de la séquence consacrée à la guerre des Six Jours : « L'humour, qu'il faut espérer être un trait plus spécifiquement humain que la violence, n'a pas abandonné les pères dominicains de l'École Biblique. [...] » (*Ibidem*, p. 120). L'éloge est simple mais significatif : dans le chaos de la guerre, les dominicains sont représentés comme une forme de "garde-fou", obéissant à un modèle d'humanité qui va à contre-courant de celui qui trouve son assomption dans le déchaînement de la violence.

⁸⁹⁴ Pour la communauté des expatriés, on peut lire le début de la séquence « Assaf » des *Carnets*, dans un passage l'évoquant parmi les attraits de Jérusalem, faisant « partie de ses charmes secrets, de ses ferments de vitalité. » (*Ibidem*, p. 89). Le portrait d'Assaf, que nous avons également déjà eu l'occasion de lire, se trouve p. 90-92.

⁸⁹⁵ Sur les amis chrétiens de Lorand Gaspar à Jérusalem, voir aussi : Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar, approches de l'immanence, op. cit.*, p. 229-230. Dans ce passage, Maxime Del Fiol signale que « la plupart des malades qu'il [Lorand Gaspar] soignait dans les hôpitaux français de Jérusalem et de Bethléem étaient des Arabes chrétiens, même s'il y avait aussi des réfugiés palestiniens » (p. 230). Aujourd'hui, l'hôpital Saint-Joseph accueille essentiellement les habitants de Jérusalem-Est, musulmans et chrétiens, quand Saint-Louis prend soin de patients issus des communautés chrétienne, musulmane et juive, à proportions sensiblement égales.

font qu'augmenter le fossé entre le peuple et les privilégiés. Chrétiens en majorité, ceux qui fréquentent ces institutions, se laissent peu à peu couper de leur patrimoine arabe. Le domaine où ces institutions – après le réveil généreusement épaulé par les presbytériens américains – desservent le plus leurs élèves, est celui de la langue. Le nombre croissant des missions, leurs rivalités jointes à l'usage nécessaire pour les études supérieures de manuels étrangers – pour la traduction desquels aucun effort n'est fait – sont les principaux responsables de l'oubli où la langue arabe tombe à l'époque.⁸⁹⁶

Le traitement réservé par Lorand Gaspar à l'histoire de deux cercles sociaux qu'il connaît bien, ne serait-ce que du fait de sa situation professionnelle, celui des institutions occidentales et celui des notables palestiniens chrétiens, correspond dans un premier temps à la mesure que l'on peut attendre dans un essai historico-politique. L'analyse du rôle des institutions occidentales dans le contexte de la genèse du nationalisme arabe, à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, présente ainsi à la fois ce qu'il a pu avoir de positif, la « bénédiction » qu'a été leur apparition, leur participation au « renouveau culturel et [à] l'éveil des consciences », mais aussi leur effet pervers, « presque une malédiction », dans la mesure où, s'adressant à des « privilégiés », surtout chrétiens, ces institutions contribuent à installer un « fossé » entre leur public et le « peuple ». La dénonciation de ce rôle néfaste des institutions occidentales n'a rien de passionnelle : les acteurs par exemple, à l'image des « presbytériens américains » des commencements, ne semblent pas particulièrement animés de mauvaises intentions. L'exposé est néanmoins sans compromis : la « concurrence » de ces institutions, liée à la fois à leur nature « prosélytique » et à leurs liens avec de grandes puissances, dont certaines sont coloniales, et toutes désireuses d'étendre leur influence, la fracture qu'elles instaurent au sein de la société palestinienne et la déshérence de la langue qu'elles provoquent sont autant d'éléments à charge.

Deux autres faits sont ici remarquables : le rôle de l'Islam dans le nationalisme arabe est présenté comme un phénomène rétrograde, « un pas en arrière », et la bourgeoisie chrétienne comme une victime passive sinon volontaire d'une « dés-arabisation », « coupée » de son « patrimoine arabe ». Quoi qu'il en soit des données elles-mêmes⁸⁹⁷, leur énoncé dénote surtout la capacité de l'auteur à se distancier du milieu auquel il est censé appartenir, mais

⁸⁹⁶ *Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 82.

⁸⁹⁷ Le recul de la pratique de l'arabe dans la communauté chrétienne du Proche-Orient à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle est d'ailleurs un fait qui commence à être réévalué par cette communauté elle-même, notamment parce qu'à cause du contexte régional, politique et sécuritaire, elle est amenée à repenser son « arabité ». Certains travaux actuels cherchent à dépasser cette « amnésie » culturelle des chrétiens d'Orient, comme ceux du Centre de Documentation et de Recherches Arabes Chrétiennes de Beyrouth, fondé en 1986 et actuellement dirigé par le père jésuite Ronney el Gemayel, qui dépend de l'Université Saint-Joseph, et dont des échos arrivent jusqu'en Palestine (voir par exemple : Émilie Rey, « Quand les chrétiens d'Orient faisaient la grandeur de la langue arabe ». Jérusalem : Custodie franciscaine de Terre Sainte, *Terre Sainte Magazine*, n°639, septembre-octobre 2015, 60 pages, p. 16-21. L'article est consacré aux travaux du CEDRAC, le terme d'« amnésie » y apparaît à propos du début du vingtième siècle.).

aussi une posture d'autorité lui permettant d'analyser des tensions internes à la société palestinienne.

Après ce passage, on peut observer un glissement de l'analyse à l'expression d'une interprétation peut-être plus polémique.

Ces missions ne se contentent d'ailleurs pas d'être les instruments de la culture occidentale, elles deviennent rapidement les canaux commodes de la propagande politique occidentale. Les grandes puissances de l'époque s'en servent abondamment. Et le clergé, d'intermédiaire d'abord, devient rapidement une puissance politique avec laquelle il va falloir compter.

Faut-il s'étonner, alors, de la réaction musulmane ? Est-il bien étonnant que les familles musulmanes aient regardé avec suspicion le prosélytisme de ces institutions, que cette suspicion d'ordre religieux ait été projetée plus tard dans le domaine de l'éveil national ? En acquérant une éducation académique et une culture générale supérieure selon les canons occidentaux, les chrétiens arabes se coupaient non seulement du patrimoine arabe commun, mais aussi et surtout du peuple, sources majeures d'un renouveau national.⁸⁹⁸

L'ensemble de ce passage d'*Histoire de la Palestine* consacré au rôle des institutions occidentales dans l'émergence du nationalisme arabe semble conçu dans la perspective d'une explication des raisons ayant mené ce nationalisme à s'appuyer de façon croissante sur l'Islam. Si l'importance de l'Islam dans ce mouvement est représentée comme un « pas en arrière », il semble que la visée du texte est d'abord d'énoncer des causes objectives de ce phénomène, peut-être afin d'évacuer certains stéréotypes, toujours répandus, tels qu'un soi-disant obscurantisme inhérent aux cultures arabes, ou qu'une tendance atavique au radicalisme et à la violence. Quoi qu'il en soit, plusieurs autres aspects du texte éclairent le positionnement du locuteur. Les « institutions » sont ainsi devenues des « missions », et celles-ci des « canaux commodes de la propagande occidentale ». Les termes sont forts : il y a, derrière ces « missions », un « bloc occidental » dont les visées, dans le contexte de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, peuvent difficilement être autres qu'impérialistes. Quant au « clergé », il est probable que le rôle d'« intermédiaire » qui lui est donné dans le texte renvoie à sa position entre l'autorité ottomane et les populations arabes d'une part, et les grandes puissances européennes d'une autre. Le statut de « puissance politique » qu'il acquiert le renvoie alors aussi bien à un rôle d'« agent de l'étranger » dirigé contre le pouvoir ottoman que de soutien moral à un colonialisme qu'il influence en retour, dans une perspective de christianisation de la Palestine.

Du point de vue de la position de l'auteur quant à une composante de la communauté vis-à-vis de laquelle sa sanction était peut-être attendue de par son origine et sa profession, celle d'une institution ecclésiastique européenne, le divorce semble consommé, même si ce passage d'*Histoire de la Palestine* renvoie à une période distante de trente à quarante ans : les institutions

⁸⁹⁸ *Ibidem*, p. 82-83.

chrétiennes de Palestine, en particulier catholiques, entre 1954 et 1970, restent fondamentalement les mêmes que lors de la genèse du nationalisme arabe, notamment parce que les congrégations ne souffrent pas encore de ce qu'il est convenu d'appeler la "crise des vocations", et parce que pour ces communautés liées à un pays particulier, la question de l' "indigénisation" du clergé reste encore marginale⁸⁹⁹. Quant à l'autre composante de la communauté à laquelle sa position sociale semblait devoir faire adhérer l'auteur, la bourgeoisie arabe, ici de tradition chrétienne, le constat est sans appel : non seulement elle s'est pliée au jeu des puissances occidentales en adoptant leurs « canons » d'éducation et de culture, rejetant ainsi le « patrimoine commun », mais elle est définitivement exclue des forces vives de la nation, du « peuple ». Il n'est pas question de discuter en elle-même cette position, ce qui importe ici est qu'elle met en œuvre une préoccupation fondamentale, dans la réflexion historique de Lorand Gaspar, celle de dénoncer l'influence occidentale, dans une perspective double : combattre les idéologies impérialistes en démontrant, notamment sur la question de la langue, le dévoiement de la prétendue "mission civilisatrice" des puissances occidentales et des missionnaires, et mettre en valeur l'identité arabe dans une perspective de lutte pour la libération.

Cette position n'est néanmoins pas sans faiblesses, et la promotion de la spécificité culturelle arabe palestinienne peut passer par des énoncés qui peuvent aujourd'hui sembler quelque peu problématiques. Un aspect de ces énoncés, en particulier, est la présence d'expressions qui semblent procéder du vocable orientaliste ; on peut en trouver un exemple dans le début d'un passage qui est la suite immédiate de ceux que nous avons cités, s'attachant toujours au rôle de l'Islam dans le nationalisme arabe.

Les familles musulmanes deviennent ainsi peu à peu les seules dépositaires authentiques d'une culture arabe; pour elles, l'observance des traditions va nécessairement de pair avec la pratique de la langue coranique fixée dans sa pureté, barrant le chemin, il est vrai, autant à une évolution, qu'à la dégradation. C'est ainsi que la pousse fragile du renouveau arabe sera désormais nourrie presque exclusivement par des sèves islamiques; il n'y a rien là que de normal, l'Islam étant un produit de l'âme arabe, s'accordant parfaitement avec le reste de son patrimoine. [...]⁹⁰⁰

Plusieurs éléments de ce passage peuvent sembler problématiques du point de vue de la représentation de la société palestinienne. Le premier est la définition de la « culture arabe » défendue par les « famille musulmanes », entendons les "grandes familles". En effet, alliant « l'observance des

⁸⁹⁹ Le statut de la Palestine, "Terre Sainte", a pu en outre ralentir un processus ailleurs beaucoup plus précoce. Le caractère "stratégique" de l'église dans la région, notamment le souci de son prestige universel, a ainsi pu primer au détriment de la promotion d'une église locale. À titre d'exemple, le premier patriarche latin de Jérusalem à n'être pas italien, depuis la restauration du siège en 1847, a été Sa Béatitude Michel Sabbah, originaire de Nazareth, nommé en 1987. Lui a succédé en 2008 S. B. Fouad Twal, originaire de Madaba en Jordanie (qui appartient aussi au territoire du Patriarcat latin de Jérusalem, lequel s'étend sur la Palestine, la Jordanie, Israël et Chypre).

⁹⁰⁰ *Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 83.

traditions » et la « pratique de la langue coranique fixée dans sa pureté », elle pourrait se prêter à l'observation d'Edward Saïd, et avant lui d'Anouar Abdel-Malek, selon laquelle les sociétés orientales sont abordées par les orientalistes avant tout dans un état considéré comme canonique, figé, leur état présent étant le fait d'une décadence ou au moins d'un chemin de hasard qui ne correspond pas à leur nature véritable⁹⁰¹. S'il est aisé de répondre à cet argument en rappelant que ce passage d'*Histoire de la Palestine* correspond au contraire à un développement historique et ne vise en principe pas à donner une représentation atemporelle de la société palestinienne, il est intéressant de remarquer que l'état qui en est décrit correspond néanmoins à la défense d'une identité culturelle « authentique », à laquelle le défaut que constitue le conservatisme, ni « évolution », ni « dégradation », n'est accolé que sous la forme d'une concession marginale. Ainsi, ce que les « missions » occidentales pouvaient représenter, dans leur multiplicité, d'un « champ culturel très étendu et riche », a bien sombré à cause de leur collusion avec les puissances colonialistes, et ne représente, pour la société palestinienne, outre l'abâtardissement de l'une de ses classes, la bourgeoisie chrétienne, plus qu'un faisceau d'influences desquelles il faut se prémunir par un retour légitime à l'unité culturelle. Si du point de vue de l'analyse historique l'argument peut se concevoir, la définition de l'identité palestinienne qui le sous-tend peut en revanche paraître plus litigieuse. Cette définition semble en effet postuler l'existence de certains caractères qui définissent l'« authenticité » de la société palestinienne musulmane de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle : d'abord les « traditions » et le respect de la langue arabe conçue comme absolue, certes, mais surtout une logique interne, fondamentale, dont l'Islam est une expression, « l'âme arabe ».

Il ne serait pas impossible de développer ici un propos critique visant à dénoncer un orientalisme latent dans la pensée historico-politique de Lorand Gaspar. On pourrait ainsi essayer d'ériger en « cas typique » d'essentialisme une expression comme celle de l'« âme arabe », et l'on pourrait se cantonner à une définition de la position de l'auteur comme une posture de spécialiste abordant l'Orient dans une perspective qui, outre de réflexes orientalistes au sens le plus négatif qu'a pu leur donner Edward Saïd, pourrait en partie procéder d'une idéologie occidentale, le marxisme-léninisme⁹⁰².

Ce serait s'arrêter à des aspects du texte qui ne sont pas représentatifs de l'ensemble, et ne font honneur ni au travail de Lorand Gaspar, ni à la réflexion d'Edward Saïd, ramenée par un tel exercice à une « chasse aux sorcières » dictée par le ressentiment. Si nous avons accordé une telle importance au passage d'*Histoire de la Palestine* consacré à un moment de l'histoire du nationalisme arabe, c'est parce qu'il permet autant de relever des expressions qui peuvent, avec le recul d'un abondant débat critique depuis la parution de *L'Orientalisme*, sembler défectueuses, que de fournir des indications sur la « localisation stratégique » de Lorand Gaspar qu'elles ne résument

⁹⁰¹ Nous renvoyons à l'article déjà cité de Daniel Lançon, « Les études littéraires orientalistes d'hier à demain ou les Orient décomposés et recomposés », *op. cit.*

⁹⁰² Pour quelques exemples d'une possible rhétorique marxiste-léniniste dans l'ouvrage, nous renvoyons à notre annexe : « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0.* »

toutefois pas entièrement. Pour le premier de ces aspects, il est important de rappeler que les ouvrages d'histoire et de politique de Lorand Gaspar ont été écrits et publiés avant que le débat autour de l'orientalisme ne soit pleinement ouvert : si des penseurs avaient déjà soulevé quelques points problématiques, la réévaluation des méthodes d'analyse adoptées par les disciplines dites orientalistes, tout comme celle de certains stéréotypes d'expression, n'était pas encore systématique. On peut d'ailleurs facilement imaginer que Lorand Gaspar n'a pas bénéficié des résultats de ces premières réflexions, pour deux raisons : l'éloignement des milieux académiques européens, et le contexte propre à la recherche scientifique qu'il a pu fréquenter, celle, en particulier, des pères de l'École Biblique et Archéologique de Jérusalem dont, en pleine découvertes des écrits esséniens, l'ébauche d'une réflexion éthico-méthodologique autour des sciences orientalistes était sans doute le moindre des soucis. Dès lors, si des expressions isolées, dans *Histoire de la Palestine*, peuvent sembler procéder d'impensés orientalistes, cela n'empêche pas de porter au crédit de Lorand Gaspar l'effort général qui sous-tend son ouvrage, en l'absence de soutien critique.

Le second aspect de ces pages d'*Histoire de la Palestine* qui nous intéresse est plus pratique. En termes de définition de la position de l'auteur quant au matériau oriental qu'il traite, elles permettent de relever deux traits, peut-être plus importants que ceux d'une posture d'autorité : un que nous avons déjà cité, qui est la capacité à prendre de la distance avec le milieu social dans lequel il était censé s'intégrer, qui lui permet d'atteindre à une certaine objectivité dans l'exposé historique, quelles que soient ou non ses sympathies personnelles par ailleurs. Le deuxième est celui même par lequel ce texte semble "pécher" : si Lorand Gaspar paraît tenir pour certaine l'existence d'une « âme arabe », celle-ci s'exprime en Palestine dans une « culture arabe », dans un état certes « authentique », mais qui n'est, détail que nous n'avons à dessein pas relevé, qu'« une culture arabe » (nous soulignons). Cette culture est celle des Palestiniens. Or, si de nos jours il peut sembler que l'énoncé relève de présupposés insuffisamment remis en question, il faut rappeler dans quel contexte celui-ci se situe : un moment de l'histoire lors duquel la distinction entre culture arabe et culture palestinienne n'était pas acquise⁹⁰³. En faisant appel à l'« âme arabe », l'auteur utilise une notion stéréotypée, qu'il y souscrive ou non, que l'on peut supposer largement acceptée par le lectorat français à l'époque de la parution de l'ouvrage. En faisant de la culture palestinienne un rameau de cette « âme », à la façon dont on dit parfois, par exemple, que la culture française est unurgeon de la culture latine, le texte identifie le peuple palestinien à une représentation admise d'un ensemble géoculturel, tout en y

⁹⁰³ Elle ne l'est toujours pas pour tout le monde. Nous avons régulièrement entendu, à Jérusalem, des opinions exprimées en termes que l'on peut reformuler ainsi : "Ils [les Palestiniens] pourraient aller en Jordanie ou en Égypte, ce sont des arabes. Mais nous [Israéliens], n'avons que ce pays." Un passage d'*Histoire de la Palestine* exprimait déjà ce *topos* de certaines franges radicales du mouvement sioniste, et l'attaque avec une ironie assez savoureuse : « Les autres pays arabes peuvent bien les accueillir et les réinstaller, entend-on dire. Parce qu'il parlent la même langue, parce qu'ils se rattachent tous plus ou moins à la même religion, tout semble facile dans cette affaire de transplantation et d'absorption pour un observateur peu averti. Que diraient les Mexicains si on les transplantait en Argentine ? Cela ne devrait pourtant pas être difficile, les deux peuples parlent la même langue et obéissent à la même religion. » (*Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 31).

introduisant une nuance alors plus polémique : l'existence même du peuple palestinien. Il faut à présent élargir la réflexion à ce sujet, puisqu'il est le principe même d'*Histoire de la Palestine*.

2) Le discours historico-politique : le peuple palestinien et l'Orient absent.

Au-delà de la critique de certaines composantes du peuple palestinien et de la description d'un des états qui a pu être le sien, il pourrait sembler que l'un des objectifs principaux d'*Histoire de la Palestine* est d'un ordre qui peut sembler autrement plus élémentaire : établir l'existence de ce peuple, en tant que tel, et notamment comme distinct des autres peuples arabes. Si cette démonstration est élémentaire, c'est bien parce qu'elle est un préalable nécessaire à un exposé des conflits israélo-arabes, dans la mesure où si nulle différence n'est faite entre les Palestiniens et les autres peuples arabes, les premiers se trouvent de fait exclus des termes d'une possible résolution de ces conflits, ou ramenés à un élément marginal. Pour autant, le discours porté par Lorand Gaspar sur le peuple palestinien, dans *Histoire de la Palestine*, ne semble pas en viser une définition fondamentale ou une description exhaustive.

Au commencement d'*Histoire de la Palestine*, on trouve néanmoins un passage qui vise à présenter la constitution ethnique des Palestiniens.

[...] Il s'est trouvé que le jeune mouvement nationaliste d'un peuple plusieurs fois millénaire, mais ayant perdu depuis près de deux mille ans son entité nationale, visait à recréer cette entité sur cette même terre de Palestine, terre de ses ancêtres, où un autre peuple s'était développé après la ruine du Royaume d'Israël. Ce peuple, les Arabes palestiniens, s'est constitué ethniquement à partir de deux sources majeures. D'abord les descendants des populations les plus antiques du pays, populations qui s'y trouvaient lorsque Josué à la tête des tribus d'Israël avait conquis le pays ; plus tard, des tribus arabes montant de la péninsule arabique sont venues se mélanger à cette population de souche. Il faut noter aussi la présence parmi ces Arabes palestiniens d'un certain nombre de juifs convertis au christianisme et qui sont restés dans le pays. Il faut savoir par ailleurs que tout le long de l'histoire, depuis la chute définitive du Royaume d'Israël jusqu'au début de notre ère, un petit nombre de juifs manifestèrent leur présence en Palestine, vivant en paix avec les Arabes. En 1917, les juifs représentaient 7 % de la population palestinienne.⁹⁰⁴

La description des sources « ethniques » d'un peuple est un exercice difficile, parfois occasion de développer un propos essentialiste, que ce soit celui d'un nationalisme étroit ou, dans le cadre qui nous occupe, celui d'un discours orientaliste souscrivant de façon plus ou moins subtile à des catégories simplificatrices. La description proposée par Lorand Gaspar, au contraire, se garde bien de représenter l'identité palestinienne de façon excessivement unie, d'abord en ne mêlant pas ethnie et race, ce qui aurait pu être une stratégie face au discours israélien « ethniciste »⁹⁰⁵. Le « peuple » n'est

⁹⁰⁴ *Ibidem*, p. 5.

⁹⁰⁵ À la fin de l'ouvrage, Lorand Gaspar oriente sa réflexion vers la dénonciation d'une conception « raciale » de la judéité (qui se transmet de façon matrilineaire, selon les traditions rabbiniques), et surtout de la « discrimination raciale » qu'elle implique suite à la loi du 14 juillet 1952 sur la nationalité

ainsi pas la prolongation sociale d'une "race", au contraire, il réunit dans une identité commune des éléments de populations diverses : les « populations les plus antiques du pays », occupant la région avant l'arrivée du peuple juif, des « tribus arabes », et, enfin, des « juifs convertis au christianisme ». Cette constitution du peuple palestinien est en outre présentée comme évoluant dans le temps. Si les « populations les plus anciennes du pays » représentent ainsi une « population de souche », la pluralité n'en est pas effacée, et c'est en toute logique qu'elle poursuit son évolution en intégrant d'autres populations, issues du peuple juif, et surtout des « tribus arabes ». La constitution ethnique du peuple palestinien est ici présentée sans doute trop brièvement pour être parfaitement précise, les éléments cités s'échelonnant sur pas moins de mille huit cent ans, mais elle suffit au propos de cette introduction⁹⁰⁶ : elle permet d'une part de montrer que la constitution d'un peuple se fonde sur le métissage, et non sur une identité fondée dans l'absolu, entendue comme "donnée", et d'autre part que le peuple palestinien n'est pas l'occupant illégitime de la terre d'un autre peuple.

Le premier de ces aspects procède sans doute du parti d'éliminer toute notion essentialiste de la définition du peuple palestinien, présenté dans la diversité de ses éléments constitutifs et dans sa temporalité. Ce n'est pas sans

israélienne. « N'importe quel juif, de n'importe quel point du monde, peut devenir citoyen en prouvant sa judaïcité ; il n'en est pas de même pour un arabe palestinien né dans le pays. Cette discrimination raciale est d'autant plus ironique, qu'elle vient de la part d'un peuple qui a souffert plus que tout autre de cette discrimination, et a désiré fonder un État pour échapper aux conséquences de cette discrimination. Qui plus est, cette discrimination s'adresse à un peuple, dont la majorité est ethniquement souvent plus proche de la race hébraïque originelle que la plupart des juifs "importés" d'Europe et d'Amérique. Le cas des juifs irakiens ou yéménites, qui sont en fait des Arabes convertis au judaïsme, acceptés au même titre que les autres juifs (on leur fait cependant sentir qu'ils sont "inférieurs"), rend la situation encore plus complexe. » (*Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 142) On peut observer dans ce passage que « race » et « ethnie » sont présentes, et ne sont pas assimilées ni ne supposent de hiérarchie : « ethnie » semble devoir être entendu comme "groupe socioculturel", quand la « race » renvoie clairement à la définition traditionnelle aujourd'hui invalidée. Cela dit, Lorand Gaspar fait avec le vocabulaire de son temps, et l'usage du mot « race » lui permet en outre de distinguer identité d'apparence (physique) et identité socioculturelle, la première n'étant pas valide dans son texte. La distinction est plus explicite dans un autre passage, plus bas : « Ne serait-il pas temps, à une époque où l'on aime tant débusquer les mythes, de dégonfler le mythe sacro-saint des races ? Ne serait-il pas juste de dire que les juifs constituent un groupe socio-culturel et religieux constitué d'éléments raciaux divers ? Les juifs d'Amérique du Nord, les juifs irakiens et indiens se plaignent d'être souvent l'objet d'une discrimination raciale dont ils ressentent amèrement les effets. » (*Ibidem*, p. 146).

⁹⁰⁶ Elle est d'ailleurs développée dans la partie proprement historique de l'ouvrage. Les « populations les plus anciennes du pays » sont ainsi présentées avec davantage de détail au début du chapitre « Les origines ou : le Royaume de David » (*Ibidem*, p. 33-34). Selon la chronologie adoptée par Lorand Gaspar, l'arrivée du peuple juif guidé par Josué daterait du treizième siècle avant notre ère (il semble que Simon Sebag Montefiore adopte la même chronologie en citant la destruction de Béthel par les Israélites au même siècle, quoi qu'il remette en question l'historicité des batailles rapportées dans le Livre des Juges. Voir : *Jérusalem, biographie, op. cit.*, p. 61, note 2. Pour la destruction de Béthel, peu après la mort de Josué, voir : Livre des Juges, I, 22-26). Les « juifs convertis au christianisme » renvoient naturellement aux premiers siècles de notre ère, quant à l'arrivée des « tribus arabes », elle a lieu principalement au septième siècle. On pourrait naturellement ajouter à ces trois éléments constitutifs du peuple palestinien d'autres apports, plus ou moins marginaux, des Grecs byzantins aux latins de l'Empire ou des croisades, jusqu'aux Bosniens du dix-neuvième siècle, mais la précision ethnographique n'est pas le but de ce passage d'*Histoire de la Palestine*. Des précisions sont apportées dans *Histoire de la Palestine des origines à 1977*, qui évoque « des Turcs, des Arméniens, des Circassiens et quelques restes des croisades européennes. » (*Histoire de la Palestine des origines à 1977, op. cit.*, p. 9).

importance : dans le cadre d'un essai historico-politique globalement très critique envers le sionisme et l'État d'Israël, il aurait sans doute été commode d'ériger le peuple palestinien en entité finie, en réalité infrangible, afin de l'opposer diamétralement au peuple juif. Il n'en est rien dans le texte de Lorand Gaspar, et cela correspond à la fois à un respect des faits historiques, soit au refus de les manipuler même dans la perspective d'une cause perçue comme juste, à un refus plus fondamental de tout essentialisme ethnique ou national, et, enfin, à l'amorce de la dénonciation de l'essentialisme sioniste. En effet, la représentation d'un peuple comme issu de métissage est plus loin appliquée au peuple juif, de façon notablement plus développée, afin de dénoncer à la fois la conception exclusiviste de la nationalité israélienne qui est mise en place dans les années 1950⁹⁰⁷, et l'idée d'une hostilité irréductible, foncière, entre les Juifs et les Arabes, que Lorand Gaspar qualifie plus loin de « mythe »⁹⁰⁸.

Ce dernier point rejoint le deuxième aspect de la présentation de la constitution ethnique du peuple palestinien, dans l'introduction d'*Histoire de la Palestine* : en présentant ce peuple comme s'étant « développé après la ruine du Royaume de David », comme intégrant des « juifs convertis au christianisme » et, enfin, comme ayant vu subsister « un petit nombre de juifs, vivant en paix » avec lui et au milieu de lui, la description des Palestiniens vise également à refuser les oppositions manichéennes entre Juifs et Arabes⁹⁰⁹.

L'appellation donnée au peuple palestinien est d'ailleurs révélatrice : ce sont les « Arabes palestiniens ». Cette dénomination semble subordonner l'identité palestinienne à une « arabité » plus générale, et, si cela introduit une certaine indécision dans la différenciation du peuple palestinien et des autres peuples arabes qui nuit peut-être à la démonstration voulue, elle a deux avantages. Le premier est un renversement de cette « indécision » possible, à la manière du recours à l'« âme arabe » dont il a été question plus haut : en faisant des Palestiniens un peuple participant d'un ensemble plus vaste, les Arabes, la formule permet de justifier leur existence en tant que peuple particulier, parce qu'elle assoit cette existence sur un ensemble géoculturel dont nul ne questionne alors la légitimité. En effet, en schématisant quelque peu, il ne fait certainement pas de doute pour un lecteur français des années 1960 que l'Orient, ou le Proche-Orient, est la patrie des Arabes. Que parmi les Arabes il existe un peuple égyptien, un peuple syrien, un peuple irakien, un peuple libanais, que ce soit en essence du point de vue des sciences orientalistes traditionnelles ou de fait, n'est plus guère remis en question, notamment parce que ces peuples, lors de leurs luttes pour l'indépendance, l'ont suffisamment

⁹⁰⁷ Sur la « discrimination raciale » en Israël, outre le passage cité plus haut sur la loi du 14 juillet 1952, nous renvoyons au deuxième point de notre annexe « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0*. » : « La dénonciation du sionisme ».

⁹⁰⁸ *Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 30.

⁹⁰⁹ Selon Lorand Gaspar, l'« antisémitisme est une invention de l'Occident » : « Si les Arabes palestiniens en sont venus à haïr les juifs, ce n'est pas du tout, comme on l'a si souvent avancé, parce qu'ils sont frères ennemis. L'inimitié ne remonte qu'à une quarantaine d'années, lorsque les Arabes palestiniens se sont aperçus que les proportions que prenait le Foyer National Juif mettaient en danger l'existence même de ce qu'ils considéraient comme leur patrie. Aujourd'hui ils ne sont plus du tout maîtres sur ces terres où ils se croyaient chez eux. Leur reprochera-t-on d'être en colère ? » (*Ibidem*, p. 30-31).

fait comprendre aux puissances occidentales. Dès lors, le peuple palestinien ne devrait pas subir un traitement différent : il existe, au même titre que les autres peuples arabes⁹¹⁰. Le deuxième avantage de cette appellation est également d'une grande importance : en préférant aux "Palestiniens" les « Arabes palestiniens », elle ramène la Palestine à une région, et ne la définit pas comme la terre d'une seule nation. S'il y a des « Arabes palestiniens », cela signifie que les autres populations qui vivent en Palestine sont également palestiniennes, et qu'il y a ainsi, par exemple, des Arméniens palestiniens, des Samaritains palestiniens et, naturellement, des Juifs palestiniens⁹¹¹. Bien entendu, si cela permet de suggérer une cohabitation pacifique entre différents peuples sur un même sol, il s'agit aussi d'une critique implicite du projet sioniste, notamment perçu comme le fait d'un mouvement occidental, n'ayant pas de lien avec la terre palestinienne autre que de l'ordre de l'imaginaire⁹¹².

Enfin, l'ordonnancement général de ce passage de l'introduction d'*Histoire de la Palestine* va dans le même sens. Il commence avec l'évocation du mouvement sioniste⁹¹³ et la chute du Royaume de David, et s'achève avec la présence d'une communauté juive tout au long de l'histoire de la Palestine, qui reste une minorité au moins jusqu'à la date donnée, 1917. Or, l'idée que la Palestine est une terre pratiquement vide, arriérée, sans histoire, entre la chute du royaume d'Israël et le mouvement sioniste est un motif récurrent des discours visant à légitimer l'éviction des Palestiniens au profit de l'État d'Israël. Les quelques dix-huit siècles qui séparent le dernier mouvement indépendantiste juif de l'antiquité, la révolte menée par Simon Bar Kokheba de 132 à 135 de notre ère, et l'acte de naissance d'un foyer national juif en Palestine, la déclaration Balfour de 1917, sont ainsi représentés comme une parenthèse⁹¹⁴. L'introduction d'*Histoire de la Palestine* adopte la forme de cette

⁹¹⁰ La version de 1978 souligne cet aspect de la question, en montrant le sionisme comme un événement perturbant ce qui aurait dû être le cheminement des Palestiniens : « Sans la colonisation sioniste, dont l'État d'Israël a été l'aboutissement logique, la Palestine, libérée tôt ou tard du mandat britannique, serait aujourd'hui sans doute un pays indépendant. Les hasards de l'histoire en ont décidé autrement. » (*Histoire de la Palestine des origines à 1977, op. cit.*, p. 216).

⁹¹¹ Malgré l'importance de ces nuances, nous continuerons d'appliquer les dénominations contemporaines en appelant les « Arabes palestiniens », "peuple palestinien" ou "Palestiniens".

⁹¹² Sur ce sujet, nous renvoyons au deuxième point de notre annexe « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* » : « La dénonciation du sionisme ».

⁹¹³ Qui n'est d'ailleurs pas nommé dans ce premier paragraphe de l'ouvrage. Le sionisme est ainsi désigné comme le « jeune mouvement nationaliste d'un peuple plusieurs fois millénaire ». Hasard ou non, l'absence du nom du mouvement fait paraître celui-ci comme un incident isolé sur une scène régionale dont la description privilégie l'autre peuple qui s'en réclame. En outre, la formule introduit déjà l'idée que le sionisme est une "invention" récente de certaines franges du peuple juif – au risque de méconnaître les appels au retour sur la terre d'Israël qui ont parsemé l'histoire du peuple juif (encore que l'on puisse les interpréter comme l'expression d'un désir mystique, eschatologique, mais c'est là matière à une controverse hors de notre propos. Pour exemples, rappelons, dès l'exil à Babylone, la composition du psaume 137, « Si je t'oublie Jérusalem... », après la chute du Second Temple l'introduction de la formule « L'an prochain à Jérusalem » dans la liturgie de Pessah, et, après cela, de nombreuses réflexions sur le thème du retour, chez Moïse Maimonide notamment, et des ébauches de migration vers la Palestine, sous la pression de l'Espagne catholique ou à l'occasion de mouvements messianiques, comme celui de Sabbataï Tsevi, dans les années 1660).

⁹¹⁴ Lorand Gaspar résume ces idées dans un autre passage de l'introduction d'*Histoire de la Palestine* : « L'idée que la réalisation du Grand Israël, grâce à l'effacement total de la Palestine arabe, ne puisse être une solution à long terme, n'effleure même pas ses promoteurs. Pour essayer de comprendre cette attitude on doit remonter aux époques héroïques du sionisme dont le slogan, déjà, est révélateur : "Un peuple sans terre à une terre sans peuple." À force d'exalter l'idéologie du retour, de la renaissance, de

parenthèse, mais la remplit d'éléments substantiels, tout en gommant ses limites, les interpénétrations entre peuple juif et palestinien y ayant un rôle important.

Quoi qu'il en soit, la description du peuple palestinien donnée au début de l'ouvrage, malgré sa brièveté, est autrement plus dense et plus complexe que les éléments que nous avons relevés à propos de la genèse du nationalisme arabe. Du point de vue de la « localisation stratégique » de Lorand Gaspar quant à son matériau oriental, on peut remarquer que si des notions au maniement quelque peu malaisé, comme l'était celle de l'« âme arabe », ou, ici, celle d'une population « de souche », sont malgré tout présentes, la prise de parole, dans *Histoire de la Palestine*, si elle n'est certes pas sans autorité, promeut d'abord une représentation qui insiste sur le caractère évolutif et relatif des peuples.

Celle-ci est prépondérante tout au long de l'ouvrage. Ainsi, hormis dans la description de l'état culturel « authentique » des palestiniens musulmans de la fin du dix-neuvième siècle, d'ailleurs relativement avare de détails, rarement le peuple palestinien se voit décrit autrement que par ses relations à d'autres peuples, selon deux configurations essentielles : victime du sionisme, et distinct des autres peuples arabes, voire trahi par les États arabes⁹¹⁵. Il n'est d'ailleurs pas inintéressant qu'*Histoire de la Palestine* semble ainsi anticiper la possibilité d'une réfutation de l'existence du peuple palestinien comme « en soi », et y répond en montrant que les circonstances historiques, à partir du début du sionisme et du morcellement du Proche-Orient suite à la Première Guerre mondiale, ont fait des Palestiniens au minimum un peuple *de fait*⁹¹⁶.

Quant à la relative absence de descriptions du peuple palestinien en lui-même, il faut aussi tenir compte de ce qu'*Histoire de la Palestine* n'est pas un ouvrage ethnographique, et qu'à ce titre il serait sans doute erroné de vouloir y trouver une description des coutumes, des relations de parenté, de la poésie, de la musique ou de la gastronomie, par exemple, de ce peuple. Pourtant, en regard du caractère systématique de la définition de l'identité juive que s'est donnée le sionisme, on aurait pu attendre la construction d'un ensemble à lui opposer. Sans doute pour cette raison même, à l'image du premier paragraphe d'*Histoire de la Palestine* que nous venons d'évoquer, le reste de l'œuvre évite

la reconstitution de la patrie, ces sionistes de la première heure, vivant en Allemagne ou en Europe de l'Est, ont fini par se persuader et persuader les masses que cette terre était restée abandonnée, vide depuis la prise de Jérusalem par Titus en 70 ou la défaite de la dernière révolte, celle de Bar Kokheba en 132. » (*Histoire de la Palestine*, *op. cit.*, p. 27). Nous y revenons dans le deuxième point de notre annexe « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* » : « La dénonciation du sionisme ».

⁹¹⁵ La distinction des Palestiniens des autres peuples arabes relève d'ailleurs de l'affirmation d'autorité : « Tout autour, tous les autres peuples arabes l'un après l'autre ont acquis leur indépendance. Au peuple arabe palestinien qui représente une entité pourtant très nette au milieu de ce groupe, il n'a jamais été permis de s'exprimer, encore moins de se déterminer. » (*Histoire de la Palestine*, *op. cit.*, p. 6). Sur la question de l'isolement des Palestiniens dans le monde arabe, nous renvoyons au troisième point de notre annexe « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* » : « Les Palestiniens, instances de représentation et États arabes ».

⁹¹⁶ Lorand Gaspar exprime d'ailleurs ce point de vue dans son article « Deux chauvinismes » publié dans le journal *Le Monde* du 6 avril 1970 : « S'il n'avait jamais existé, le peuple palestinien est en train de naître douloureusement. » (Lorand Gaspar, « Deux chauvinismes », *op. cit.*).

toute définition essentialiste, que ce soit du point de vue ethnographique ou national, celle-ci pouvant mener à un propos exclusif.

Ainsi, le seul autre passage d'*Histoire de la Palestine* où l'identité palestinienne est donnée pour elle-même et non comme relation apparaît-il incidemment et, sinon comme relation, du moins en relation avec un autre ensemble culturel, puisqu'au sein d'un paragraphe combattant certains arguments sionistes, comme celui de l'« efficacité » israélienne, avant-garde du progrès en Orient⁹¹⁷, et celui de l'absence d'identité propre aux Arabes de Palestine.

[...] Une autre justification dont les Israéliens se servent volontiers est d'affirmer que : « Les Arabes n'ont pas de patrimoine culturel en Palestine, ils n'y ont pas laissé de marque civilisatrice. » Ils oublient sans doute l'existence des villages arabes (dont un très grand nombre a été démolé pour être remplacé par des kibboutz), avec leur architecture propre, leur organisation sociale et religieuse particulière. [...] ⁹¹⁸

Tout comme la définition de la culture palestinienne « authentique » dans le contexte de la genèse du nationalisme arabe, qui comptait deux aspects, les « traditions » et la pratique de l'arabe coranique, celle du « patrimoine culturel » palestinien est remarquablement brève : elle est résumée dans les « villages », déclinés en deux éléments, l'« architecture » et l'« organisation sociale et religieuse ». Quelle que soit la brièveté de l'exposé, les réalités qu'il évoque renvoient à des pratiques d'une grande densité, aux ramifications multiples dans la vie tant collective que privée. Cela dit, il est remarquable que l'auteur, tout en affirmant l'unicité de la culture palestinienne, ayant une architecture « propre », une organisation « particulière », ne cherche pas à développer son propos⁹¹⁹. Si l'on pourrait trouver ce parti limité, en considérant que c'est une fragile défense du peuple palestinien que de le décrire essentiellement par son antagonisme avec les Israéliens et les contrastes qu'il offre avec les autres peuples arabes, il nous semble qu'il n'est pas sans

⁹¹⁷ La dénonciation que fait Lorand Gaspar de cet autre *topos* sioniste est d'une grande vigueur : « Cet argument de l'« efficacité » est un de ceux qu'on avance le plus souvent en Occident : « Les Israéliens sont entrepreneurs et efficaces. Avec eux, toute cette région si peu développée pourrait avancer d'un bon. » Tout cela peut être juste, et en visitant Israël on ne résiste effectivement pas à ce sentiment d'être en face d'un peuple actif dans tous les domaines. Les colons français n'étaient-ils pas dynamiques et efficaces en Algérie et ailleurs ? Mais Israël, disent les Israéliens est sur les terres de ses ancêtres. Les Arabes palestiniens disent la même chose, sauf qu'ils n'ont pas la force nécessaire pour donner du poids à leur affirmation. » (*Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 28). La comparaison du sionisme israélien et du colonialisme occidental est un des ressorts de l'argumentation politique de Lorand Gaspar, couplée à une conception marxiste-léniniste de la lutte pour la libération.

⁹¹⁸ *Loc. cit.*

⁹¹⁹ Il le fait en partie dans *Palestine année 0*, en présentant le système traditionnel de gestion des terres : « A. Granott, dans une étude remarquable, dit que jusqu'en 1860 la plus grande partie des terres cultivées en Palestine était distribuée entre les communautés villageoises ou *mesha'a*. Ce mode de tenure, déjà mentionné dans la Bible, est propre à l'ensemble du monde arabe. La communauté redistribuait tous les deux ans des parcelles allant de 1 jusqu'à un maximum de 8 dounams selon les régions. » (*Palestine année 0, op. cit.*, p. 27). Suit une description des structures de la communauté. Il faut remarquer néanmoins que Lorand Gaspar donne ce modèle comme appliqué dans « l'ensemble du monde arabe », cela ne suffit donc pas tout à fait à qualifier l'« organisation sociale » des Palestiniens.

intérêt dans la réflexion autour de la « localisation stratégique » de Lorand Gaspar. Que le peuple palestinien soit présenté dans la grande majorité des cas comme une entité fondamentalement dynamique basée sur ses relations est déjà un élément important, évacuant les tentations orientalistes qu'Anouar Abdel-Malek résumait en deux termes : « essentialisme » et « ethnicisme »⁹²⁰. Mais on peut aussi renverser la question, et considérer que si Lorand Gaspar ne représente pas le peuple palestinien comme un “en-soi” avec davantage de détails, c'est parce qu'il considère son identité comme acquise. Du point de vue de la méthodologie orientaliste comme définie par Edward Saïd, cela signifie une subversion importante.

Celle-ci passe d'abord par un déplacement de la perspective attendue. On pourrait trouver une certaine ironie dans le fait que l'objet du discours, le peuple palestinien, s'impose au lecteur français sans se justifier, à la façon dont un orientaliste du dix-neuvième siècle ne remettait pas nécessairement en question l'existence ou la légitimité de son propre peuple lorsqu'il prenait la parole, posture agressive notamment s'il était lu par un “Oriental”. Cela dit, le plus significatif est le caractère disproportionnel que ces affirmations de l'identité palestinienne revêtent en regard de l'analyse des différents moments et des discours du mouvement sioniste et des Israéliens : en tenant pour une évidence l'existence des Palestiniens, et en faisant des sionistes et des Israéliens l'objet principal du discours, comme phénomène occidental détaché des réalités de la terre palestinienne, *Histoire de la Palestine* procède presque à la manière d'un orientaliste oriental, soit d'un “occidentaliste”⁹²¹. Au-delà de l'outrance du terme, le renversement mérite d'être analysé quelque peu, notamment du point de vue politique.

En effet, si l'on résume la posture de l'orientaliste comme un occidental exposant un objet oriental à un lecteur occidental⁹²², on peut alors décrire la position de Lorand Gaspar comme suit : un occidental prenant la parole pour des orientaux afin d'exposer à des lecteurs occidentaux un objet occidental – au moins lorsqu'il parle du sionisme. Cela n'en fait pas encore un “occidentaliste”, pour au moins deux raisons : son identité et sa méthodologie occidentales, et son lectorat lui-même occidental. Sur ce second point, on peut supposer que la barrière de la langue n'est pas irréductible, et qu'un lectorat palestinien connaissant le français a pu avoir connaissance de l'ouvrage, à défaut d'une traduction qui n'aurait sans doute pas été sans susciter l'intérêt. Plus problématique est le premier point : Lorand Gaspar, malgré toute sa

⁹²⁰ Il semble qu'Anouar Abdel-Malek entend par « ethnicisme » une représentation figée d'un peuple dans un état “étalon” reposant notamment sur des approches phrénologiques ou racialistes. Lorand Gaspar semble certes entendre l'ethnie notamment comme origine commune, mais il fait un élément secondaire par rapport à la définition, culturelle, celle qu'un peuple fait de son identité.

⁹²¹ L'introduction de 1978 nuance ces propos, ou signe un constat d'échec du procédé. En effet, la justification de l'existence historique de la Palestine y prend une place nettement plus importante que dans le texte de 1968, à partir des dénominations grecques et romaines, puis arabes, turques et chrétiennes (voir : *Histoire de la Palestine des origines à 1977*, *op. cit.*, p. 5-6). En insistant sur l'unité territoriale de la Palestine et la cohérence des évolutions de son peuplement, cette nouvelle introduction semble répondre aux objections possibles des lecteurs en développant la légitimité des aspirations palestiniennes.

⁹²² « L'orientalisme repose sur l'extériorité, c'est-à-dire sur ce que l'orientaliste, poète ou érudit, fait parler l'Orient, le décrit, éclaire ses mystères pour l'Occident. » (Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 59).

capacité à l'empathie, reste un auteur occidental. Cela dit, on peut aborder la question différemment : le propos d'*Histoire de la Palestine*, s'il est articulé selon une méthodologie occidentale, celle d'un essai historico-politique, repose sur un certain nombre de discours préexistants qui ne sont pas exclusivement occidentaux.

Ainsi, les éléments textuels que nous relevions comme procédant peut-être de l'imaginaire orientaliste, peuvent aussi renvoyer aux discours, contemporains de la genèse de l'ouvrage ou la précédant de peu, du panarabisme défendu notamment par Nasser et le Baas, et partiellement réalisé dans l'éphémère République Arabe Unie, qui a réuni de 1958 à 1961 l'Égypte et la Syrie, ainsi que, un temps, le Yémen⁹²³. Dans la rhétorique nationaliste panarabe, une expression telle que l' « âme arabe » est ainsi fréquente, tout comme la référence aux traditions, en particulier islamiques, comme expression de la singularité et du « génie » arabe, encore que celles-ci doivent être réorientées dans la perspective d'une société « progressiste »⁹²⁴. De même, un trait important de l'état d' « authenticité » de la culture palestinienne de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle dans *Histoire de la Palestine*, la pratique de la langue arabe coranique dans sa « pureté », peut renvoyer à l'importance de la langue dans les mouvements panarabes, comme d'une part le trait définitoire de la nation, « du Golfe à l'Atlantique »⁹²⁵, et d'autre part comme marque de son élection particulière dans le concert mondial, ce que représente bien la pensée de Zaki el Arsouzi, qui a beaucoup influencé le Baas⁹²⁶. Enfin, l'appellation choisie par Lorand Gaspar, les « Arabes palestiniens », pourrait aussi correspondre à la terminologie du panarabisme : une identité régionale au sein de la nation arabe. Néanmoins, il faut immédiatement nuancer cette observation, notamment parce que les mouvements panarabes, en particulier nassérien et baasiste, se méfient des particularismes régionaux, alors que Lorand Gaspar, comme nous l'avons vu, représente l'identité palestinienne par contraste aussi bien avec les Israéliens qu'avec les autres peuples arabes.

Par ailleurs, le panarabisme est indissociable du « socialisme arabe » qui a notamment guidé la construction du parti Baas, et ce qu'*Histoire de la Palestine* contient de rhétorique apparemment marxiste rejoint en partie cette

⁹²³ Sur le panarabisme, nous nous appuyons en général sur : Olivier Carré, *Le nationalisme arabe*. Librairie Arthème Fayard, 1993, 304 pages. Nous nous appuyons également sur : Charles Saint-Prot, *Le mouvement national arabe – Émergence et maturation du nationalisme arabe de la Nahda au Baas*. Paris, éditions Ellipses, 2013, 176 pages. Ce second ouvrage est une riche source de renseignements sur la question du nationalisme arabe, cela dit, l'expression sans nuances de l'admiration de l'auteur pour Michel Alfaq, tout comme celle de ses opinions personnelles, promouvant le nationalisme arabe comme interlocuteur d'une France forte dans une perspective gaulliste, incitent à prendre quelque distance avec ses interprétations.

⁹²⁴ Sur cette question, nous renvoyons au premier point (« Rhétorique du marxisme-léninisme et panarabisme ») dans notre annexe : « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* ».

⁹²⁵ « Dans les années 1930, le Baas (Résurrection) étend le territoire de la « Nation arabe unique dépositaire d'une mission éternelle » (devise du parti) à l'Afrique du Nord entière, « du Golfe à l'Atlantique », selon la formule devenue courante. » (Olivier Carré, *Le nationalisme arabe, op. cit.*, p. 14).

⁹²⁶ Son propre mouvement s'agglomère au Baas en 1947, la devise du parti, « Nation arabe une, porteuse d'une mission éternelle », serait d'ailleurs de lui (Olivier Carré, *Ibidem*, p. 45). Sur l'importance de la langue arabe dans la pensée panarabe, nous renvoyons au premier point de notre annexe : « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* ».

doctrine⁹²⁷. En effet, le socialisme arabe, comme défini par Michel Aflaq notamment, justement dans le cadre de l'édification de son parti, refuse le communisme soviétique et soutient les affirmations nationales, dans une perspective anticolonialiste et anti-impérialiste dirigée autant vers le bloc soviétique que les puissances occidentales⁹²⁸. Le vocabulaire “marxisant” auquel Lorand Gaspar a recours dans *Histoire de la Palestine*, notamment les appels à l' « éducation politique », pourraient ainsi renvoyer à une doctrine socialiste arabe, qui n'est pas, dans le Baas, sans être assortie de considérations sur le rôle éducatif des “élites éclairées”⁹²⁹.

Néanmoins, si le mouvement nationaliste panarabe, et singulièrement le Baas⁹³⁰, a sans doute influencé certaines formules d'*Histoire de la Palestine*, il convient de remarquer que la position politique de Lorand Gaspar, dans cet ouvrage, ne peut pas être ramenée à cette idéologie. Il y a à cela au moins trois raisons. En 1968, le panarabisme, historiquement incarné par le Baas, a déjà perdu beaucoup de sa légitimité démocratique, notamment à l'occasion de deux coups d'État à Damas, en 1963 et 1966, qui ont vu triompher son aile militaire radicale – augurant ainsi du tournant policier et dictatorial pris par les régimes Baas⁹³¹. En outre, rejoignant en cela l'ensemble du panarabisme, le Baas tend à nier les particularités régionales sur le plan politique – soit l'existence de peuples distincts avec des institutions représentatives distinctes, des États, au sein de la nation arabe – tout en ayant mis fin à la République Arabe Unie et en s'étant fâché avec le Baas irakien à cause de prétentions hégémoniques⁹³². Enfin, on peut aussi considérer que la guerre des Six Jours met un terme au panarabisme “classique”, dans la mesure où elle met en évidence le naufrage de la coopération entre États arabes. Si, dans *Histoire de la*

⁹²⁷ Nous renvoyons toujours au premier point de notre annexe : « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* ».

⁹²⁸ Charles Saint-Prot cite un entretien qu'il a eu avec Michel Aflaq, dans lequel celui-ci affirme : « Notre opposition aux communistes alignés sur les intérêts de l'Union soviétique et de leurs partis frères était totale. Nous n'avions que faire du mythe de l'Internationale prolétarienne et nous ne voulions pas passer d'une domination à une autre. Nous plaçons la question nationale au centre de nos priorités, eux ne prenaient en compte que les mots d'ordre et les directives émanant de leur capitale politique : Moscou. Nous sommes des nationalistes arabes et nous n'avons pu que constater une divergence fondamentale pour ce qui concerne nos objectifs stratégiques essentiels avec ceux des marxistes. » (Charles Saint-Prot, *Le mouvement national arabe*, *op. cit.*, p. 136). Voir aussi l'analyse que fait Olivier Carré du texte d'Antoun Maqdisi sur le marxisme, destiné aux officiers baasistes de Syrie en 1968 (*Le nationalisme arabe*, *op. cit.*, P. 67-68).

⁹²⁹ Lorand Gaspar signale à plusieurs reprises le manque d' “éducation politique” des Palestiniens ou de certains groupes sociaux palestiniens. Nous renvoyons au premier point de notre annexe : « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* ».

⁹³⁰ Il se pourrait que ce soit en premier lieu le nassérisme, le Raïs bénéficiant d'une bonne image et d'une présence plus importante que le Baas tant dans *Histoire de la Palestine* que *Palestine année 0* (voir notamment son portrait dans *Histoire de la Palestine*, p. 9). Cela dit, l'essentiel de la rhétorique et de l'idéologie, d'ailleurs fluctuante, de Nasser, provient du Baas. Pour Charles Saint-Prot, ce qui distingue fondamentalement le Baas du nassérisme est le caractère « essentiellement charismatique » du second (*Le mouvement national arabe*, *op. cit.*, p. 132). Olivier Carré semble pour sa part tenir le nassérisme (notamment sa conception du “socialisme arabe”) pour un mouvement moins structuré idéologiquement que le Baas, à la fois plus empirique et moins réaliste (voir : *Le nationalisme arabe*, *op. cit.*, p. 110-112).

⁹³¹ Notamment à partir de la prise du pouvoir par Hafez al-Assad en Syrie, le 13 novembre 1970, et celle de Saddam Hussein en Irak, du coup d'État de juillet 1968 à son accession à la présidence en 1979.

⁹³² *Ibidem*, p. 45-47. Reproches que l'on peut élargir à Nasser.

Palestine, le discours de Lorand Gaspar semble influencé par les considérations identitaires de ce mouvement, aucun indice ne permet en revanche de conclure que l'auteur partage les opinions du Baas ou de l'Égypte de Nasser, notamment parce qu'ils ramènent la situation des Palestiniens à un problème marginal dans la lutte panarabe, et parce qu'ils nient le fait israélien, soit l'existence d'Israël et son droit à exister, ce que, au-delà de ses critiques portant sur l'origine occidentale du mouvement sioniste et la politique israélienne, Lorand Gaspar ne fait pas⁹³³. En 1970, dans *Palestine année 0*, la distance avec le Baas est réaffirmée, quoi que sans hostilité, alors que semble s'exprimer une certaine sympathie pour des mouvements palestiniens révolutionnaires marxistes-léninistes, mais non alignés sur Moscou, qui sont des “inventions” à proprement parler palestiniennes : le FPLP de Georges Habache, et surtout le FDLP de Nayef Hawatmeh⁹³⁴.

Pour conclure ces éléments de lecture de notions politiques utilisées par Lorand Gaspar dans *Histoire de la Palestine* et revenir à la question de sa « localisation stratégique », il relèverait sans aucun doute d'un “jésuitisme” au sens le plus négatif du terme de faire pour toutes ces raisons de Lorand Gaspar un auteur “oriental”, ce qui, si l'on admet l'hypothèse d'un lectorat palestinien, en ferait quasiment un orientaliste à rebours⁹³⁵. Néanmoins, il ne faut pas écarter trop tôt tous les éléments de cette piste de lecture. En effet, ce que met en lumière l'étude de certains référents politiques auxquelles à recours Lorand Gaspar, outre la réflexion politique elle-même, est surtout que la position de l'auteur n'est ni franchement orientaliste, ni pleinement, et pour cause, son opposé. Or, c'est dans cet abolition des clivages géographiques et imaginaires des discours produits sur la Palestine, et qui sont le fait autant des auteurs, théoriciens et politiciens palestiniens, arabes, israéliens, ou occidentaux de façon générale, que se situe l'originalité de la position de Lorand Gaspar. Celle-ci ne peut être résumée de façon simpliste comme celle d'un “expert” occidental produisant un discours sur un objet oriental, les Palestiniens. Elle ne peut pas non plus être ramenée à celle d'un orientaliste prenant la parole en place des orientaux, même si le texte peut dans un premier temps le laisser penser, notamment l'introduction de *Palestine année 0*⁹³⁶.

⁹³³ Nous renvoyons au dernier paragraphe de la deuxième partie (« La dénonciation du sionisme ») de notre annexe : « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* ».

⁹³⁴ Nous renvoyons au troisième point (« Les Palestiniens, instances de représentation et États arabes ») de notre annexe : « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* ».

⁹³⁵ Il faudrait également qu'existe un corpus littéraire et scientifique sur lequel s'appuierait Lorand Gaspar, un “occidentalisme” comme mouvement, et non seulement comme comportement d'auteur. Cela dit, peut-être celui-ci existe-t-il : la multiplication des textes visant à étudier les idéologies et les sociétés européennes et nord-américaines, l'élaboration de doctrines politiques les prenant en compte tout en les critiquant, dans le monde arabe depuis l'émergence des mouvements nationalistes, y correspond peut-être en partie, ou à son ébauche.

⁹³⁶ Pour mémoire : « Mon *Histoire de la Palestine* fut rédigée dans les six mois qui suivirent la guerre des “Six jours” (juin 1967). Ce premier livre fut dicté par l'étonnement douloureux d'un témoin devant l'ignorance criante de l'opinion française – ignorance partagée du reste par l'opinion mondiale – concernant le problème israélo-arabe, la situation au Moyen Orient en général et celle de la Palestine en particulier : point névralgique de la région et sans doute un des points explosifs de la scène internationale. » (*Palestine année 0, op. cit.*, p. 11).

Deux faits plaident en faveur d'une définition de la « localisation stratégique » de Lorand Gaspar comme tentative originale de confrontation voire de synthèse, dans un même effort littéraire, de différentes voix, liées avec plus ou moins de force aux pôles saïdiens, l'Occident et l'Orient. Le premier est le recours à des notions qui participent autant sinon moins de l'imaginaire occidental que de théories politiques arabes, dans *Histoire de la Palestine*, tel que nous venons de l'aborder. Le second est la place laissée dans *Palestine année 0* à des études et manifestes politiques produits par des Palestiniens et des Israéliens, voire des « orientaux » en général, qu'ils se trouvent ou non en rupture, partielle ou totale, avec les mouvements occidentaux ou internationalistes⁹³⁷. Ces deux éléments nous semblent faire de ces ouvrages, plutôt qu'une parole d'autorité portée sur un « objet », quoique cela puisse éventuellement s'appliquer au traitement réservé au sionisme, un effort visant à exprimer, sur une scène intellectuelle française saturée d'opinions diverses, les pensées orientales elles-mêmes, et en premier lieu les théories politiques palestiniennes et israéliennes visant à la paix⁹³⁸. Considérer que ce parti renvoie au *topos* orientaliste de l'incapacité des orientaux à parler pour eux-mêmes nous semble alors une erreur de perspective : les orientaux, et, ici, concrètement, les Palestiniens et les Israéliens engagés pour la paix, s'expriment parfaitement eux-mêmes. En cela, l'intervention de Lorand Gaspar sur la scène intellectuelle française ne vise pas à autre chose, nous semble-t-il, qu'à leur laisser la possibilité d'être entendus⁹³⁹. Le recours à un vocabulaire marxiste-léniniste va

⁹³⁷ Dans *Palestine année 0*, qui en compte 102, au moins 38 pages sont occupées soit par des citations, soit par des descriptions de mouvements « orientaux » pour la paix : Matzpen israélien (p. 31-32, p. 62-65, p. 97-102), FPLP et FDLP palestiniens (p. 81-86, p. 93-97), parti communiste israélien, intellectuels et indépendants israéliens (p. 61 et p. 66-70), autres mouvements de résistance palestinienne (p. 79-80). Il faut à ces pages ajouter l'analyse de la situation des États arabes dans le conflit (p. 73-77) et le compte-rendu de l'étude *River without bridges* menée par une équipe libano-américaine de l'Université américaine de Beyrouth (p. 38-46, et son interprétation, p. 47-50). Le reste de l'ouvrage est occupé par un exposé des évolutions politiques récentes mêlé à la dénonciation de la politique de l'État d'Israël (p. 11-38), une nouvelle dénonciation de *topoi* sionistes (p. 50-52), l'analyse de la gauche israélienne sioniste (p. 55-60), et une conclusion personnelle, intitulée « Une solution : terre promise à la révolution ? » appelant principalement à l'arrêt de la colonisation et à la libre détermination des Palestiniens (p. 87-92). Après la conclusion, se situe la déclaration du FDLP et le manifeste du Matzpen. Il est intéressant d'observer que la présence de ces annexes ne renvoie pas seulement à une fonction documentaire : faisant suite à la conclusion de l'auteur, elle est la véritable conclusion, qui exprime les ambitions propres aux mouvements indépendants « orientaux ». En quelque sorte, cela rejoint la fonction que revêt parfois la citation dans les récits de voyage : le propos personnel s'efface devant la voix de l'autre, qui est – ou doit être – le premier acteur de son devenir.

⁹³⁸ Ces dernières invitent d'ailleurs, une fois de plus, à nuancer les pôles « Occident »-« Orient ». En effet, si l'on ramène le sionisme des origines à un mouvement « occidental », on ne peut évidemment pas appliquer ce qualificatif aux mouvements proprement israéliens, notamment ceux promouvant la paix avec les Arabes, comme le Matzpen, parce qu'ils prennent pleinement en compte les réalités palestiniennes – Lorand Gaspar, d'ailleurs, s'en garde bien. Il serait donc réducteur de ramener tout ce qui touche au sionisme et à Israël, dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0*, à la description de phénomènes occidentaux, « exogènes » : le propos de Lorand Gaspar n'est pas sans nuances. S'il renvoie sans ambiguïtés le sionisme à une théorie occidentale, tout ce qui est israélien n'est pas systématiquement ramené à un comportement dérivant d'impensés occidentaux néocolonialistes. Ceux-ci étant les plus problématiques, ils sont les plus représentés dans *Histoire de la Palestine*, en revanche, s'ils sont toujours dénoncés dans *Palestine année 0*, ils y revêtent moins d'importance que les efforts des mouvements israéliens pour la paix.

⁹³⁹ Cela rejoint le but d'*Histoire de la Palestine* tel qu'explicité en introduction de *Palestine année 0* : « Mon but était d'exposer aussi clairement et brièvement que possible des faits noyés dans une tempête de divagations passionnelles dont les motivations principales et plus ou moins conscientes sont le racisme

dans le même sens, si on le considère de façon minimale, c'est-à-dire en termes d'audience, et maximale, en tant que « formation stratégique » fondant la légitimité des ouvrages par la constitution d'un corpus de référence alternatif à celui des grands médias occidentaux contemporains⁹⁴⁰.

En somme, et c'est flagrant surtout dans *Palestine année 0*, l'essai historique et politique est une occasion de déplacer la perspective du discours, dont l'objet est dès lors autant l'exposé d'une situation politique – et l'expression d'une opinion – que les différentes perceptions du conflit, et au-delà les conceptions de leurs identités, qu'ont les Palestiniens et les Israéliens eux-mêmes. Cet aspect du discours n'en exclut pour autant pas une posture d'autorité, et celle-ci, dans les écrits historico-politiques de Lorand Gaspar, revêt deux dimensions, outre celle de la « formation stratégique » que nous avons évoquée. La première est l'importance donnée au statut de témoin : c'est d'abord l'expérience vécue, immédiate, qui génère la recherche documentaire et le corpus sur lesquels s'appuie ensuite le discours, et ils ne sont pas exclusivement livresques⁹⁴¹. La seconde en dérive sans doute, notamment lorsqu'on se souvient des expériences de la guerre vécues par Lorand Gaspar, il s'agit d'une autorité plus générale, quoique plus discrète dans les ouvrages historico-politiques, celle d'un sujet plaçant son discours dans une perspective qu'il tient pour une forme de vérité, avec toutes les précautions que l'usage du terme implique dans l'œuvre du poète. Cette « vérité » est l'intuition du caractère insensé de l'histoire, exprimée cela dit avec peut-être davantage d'optimisme que dans *Judée* – ou, au moins, avec l'intuition que l'action n'est pas toujours vaine. Si elle est importante surtout dans les œuvres de poésie et

anti-arabe qui a rallié jusqu'aux éléments traditionnellement antisémites (il faudrait dire antijuif) et un sentiment de culpabilité né de l'holocauste nazi. » (*Palestine année*, *op. cit.*, p. 11). On peut voir dans l'ordre des publications la poursuite d'un même effort : en 1968, *Histoire de la Palestine* s'efforce d'abord de dissiper les stéréotypes qui entourent les conflits israélo-arabes, deux ans plus tard, *Palestine année 0* achève cet effort et peut, la place étant faite, donner la parole aux mouvements palestiniens et israéliens promouvant la paix, ceux-ci concluant l'ouvrage.

⁹⁴⁰ Nous développons cette question à la fin du premier point de notre annexe : « Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* ».

⁹⁴¹ Cet aspect est relativement discret dans *Histoire de la Palestine* (voir cependant p. 6, et surtout 12 et 13), en revanche, il revêt une importance particulière dans *Palestine année 0*, dont le prologue rappelle que le parti d'écriture d'*Histoire de la Palestine* procède de « l'étonnement douloureux d'un témoin devant l'ignorance criante de l'opinion française » (p. 11). Plus bas, Lorand Gaspar présente comme suit le projet de *Palestine année 0* : « Deux ans se sont écoulés depuis les dernières informations qui ont pu être insérées dans le texte de ce livre. Deux années riches d'événements et surtout d'enseignements. Je voudrais cette fois essayer de résumer l'expérience vécue sur place pendant cette période où furent plantées les graines qui dans les dix ou vingt années à venir détermineront sans aucun doute l'évolution du Moyen Orient. » (*loc. cit.*). Il est remarquable que « résumer l'expérience vécue sur place » revient, dans l'ouvrage, à présenter toutes les composantes politiques et idéologiques du conflit : l'expérience de l'auteur est ramenée essentiellement à celle des discours des autres, et c'est sans doute pour cela que le travail de documentation est mené, pour appuyer scientifiquement une expérience. La présentation de la gauche israélienne, dans le chapitre « Israël et le rêve socialiste », explicite cette méthode : « L'analyse qui suit est fondée d'une part sur une expérience personnelle, d'autre part sur une excellente étude faite par l'O.S.I., et publiée dans *World Outlook* du 16 juin 1967. » (p. 55). L'O.S.I., Organisation Socialiste Israélienne, est le nom français du Matzpen. À noter que le texte d'appui cité par Lorand Gaspar est paru avant *Histoire de la Palestine*, c'est donc l'expérience vécue dans les deux années ayant suivi l'ouvrage qui ont motivé la recherche documentaire à s'intéresser à certains mouvements encore inconnus de l'auteur en 1968. Par ailleurs, d'autres passages rappellent la situation de témoin qui est celle de l'auteur (p. 12, 47, 51, et 83).

certains récits et carnets, elle est ainsi représentée par un passage situé dans la conclusion d'*Histoire de la Palestine*.

Sans doute n'y a-t-il pas de péché historique. L'histoire de l'humanité est une longue suite de dépossessions et de prises de possession. Ce qui a l'air d'avoir toujours prévalu, c'est le dynamisme, la détermination d'un peuple. Les fils de Sion ont fait preuve des vertus qui fondent les États. Qu'en ce faisant, entre 1220 et 970, Josué, Deborah, Baraq, Saül et David aient dépossédé Cananéens, Ammonites, Philistins, Moabites, Araméens, Amalécites et Édomites, cela ne dérange plus personne aujourd'hui. De même, les historiens de l'an 4000 n'auront pas la mauvaise idée de reprocher aux sionistes d'avoir, en recréant un État d'Israël, dépossédé quelques Arabes. Toute morale mise de côté, il reste néanmoins un problème. Ce jeune État dynamique est entouré par la race des dépossédés, qui, entre parenthèses, sont aussi ses frères. Ces peuples, avec le retard qu'a infligé l'histoire aux « damnés de la terre » ont commencé leur marche vers l'affirmation nationale. L'avenir d'Israël dépendra à coup sûr du choix qu'il fera dans les années à venir entre, augmenter les distances technico-économiques qui le séparent des Arabes, ou les diminuer. Pour cela, il faudrait qu'Israël se fasse accepter autrement que par la supériorité de sa force de frappe.⁹⁴²

L'élargissement de la réflexion, du conflit israélo-palestinien au sens de l'histoire, ou plutôt à son absence de sens, peut paraître à première vue presque cynique. Quelles que soient les souffrances endurées par un peuple, celles-ci ne font que prendre place dans une « suite », une répétition pendulaire de « dépossessions et de prises de possession ». Cette suite n'a ainsi pas de sens, les mouvements se répètent, se compensent parfois, mais sans signifier un quelconque progrès, ce qui évacue d'ailleurs toute notion de dialectique historique, marquant ainsi une distance de Lorand Gaspar à l'égard de la pensée marxiste-léniniste et de la philosophie hégélienne. Non seulement le sens est absent, mais également la valeur morale des événements historiques : s'il n'y a pas de sens, il n'y a pas de « bien » ou de « mal », ni présidant aux événements, ni les rétribuant ou les compensant à la manière d'un Souverain juge. Il n'y a ainsi pas de « péché historique » : aucune logique autre, qu'elle soit dialectique ou morale, n'intervient dans l'histoire que celle de la répétition. Pour autant, l'histoire n'est pas un phénomène extérieur, aveugle, elle s'exprime dans les corps sociaux, dans le « dynamisme, la détermination d'un peuple » : à l'occasion d'un épisode épiphanique, un groupe humain peut renverser la perspective historique. Mais ce n'est que provisoire : l'établissement de l'État israélite antique n'a pas empêché sa fin, ni celle-ci l'établissement de l'État d'Israël, dix-huit siècles plus tard, et cela suggère que ce dernier événement n'est en rien une fin. La valeur des actions humaines est ainsi à la fois affirmée et niée : affirmée parce que la « détermination d'un peuple » est exprimée par des individus, « Josué, Deborah, Baraq, Saül et

⁹⁴² *Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 148.

David », capables de soumettre pas moins de sept peuples, ce qui peut aussi rappeler la supériorité de l'individu sur la masse, telle que nous l'avons vue dans *Judée*. Niée, parce que l'énormité de cette action, l'éviction de *sept* peuples par une poignée de meneurs charismatiques, n'empêche pas à terme l'échec de leur projet – la disparition du royaume – ni n'amène les hommes des générations suivantes, même à long terme, à considérer objectivement ce que ce projet a de violent, d'odieux : « cela ne dérange plus personne aujourd'hui ». Dès lors, il faut envisager que les souffrances actuelles ne sont rien de plus qu'un nouvel épisode, aussi insensé que les autres, et qu'il est également voué à l'oubli. Ainsi, les « historiens de l'an 4000 » ne sauraient être sensibles aux souffrances de « quelques Arabes ». Cet exposé serait en effet cynique, s'il n'était assorti d'une conséquence pragmatique, qui a des motifs humanistes.

Ainsi, quoique l'exposé semble prendre acte de l'absence de sens des événements historiques, il n'en aboutit pas pour autant sur un constat d'inutilité de l'engagement ni sur l'invalidité de la morale. Sur ce second point, on peut entendre de façon ironique la remarque : « Toute morale mise de côté, il reste néanmoins un problème. » Celle-ci, en effet, suggère que si la situation doit être abordée de façon pragmatique, en ce qu'elle est au moins un « problème » à résoudre, c'est bien parce que quoique ses acteurs soient blâmables sur le plan moral, il ne sont sensibles qu'à l'aspect pratique de la question. La condamnation morale est implicite, mais elle est forte : les acteurs du conflit – et ce passage s'inscrit dans une réflexion sur la nécessité pour les sionistes de changer leur regard sur les Palestiniens – n'ont pas d'autre qualité humaine que celle de baser leurs décisions sur leur propre intérêt. L'histoire est alors bien un phénomène subi avec plus ou moins de pertes, à l'image de la « race des dépossédés » qui souffrent d'un « retard qu'a infligé l'histoire », mais son caractère implacable n'en exonère pas pour autant ses acteurs, qui ont la liberté de refuser la perpétuation de l'injustice foncière de l'histoire – entendons “injustice” par l'absence de justice, en bien comme en mal, l'absence de sens. Il n'y a ainsi certes pas de morale interne à l'histoire, ni de morale supérieure la dirigeant, mais reste celle des hommes qui font cette histoire.

Là se situe également l'engagement de l'auteur : un appel à raisonner autrement qu'en termes de force, de « supériorité de force de frappe », et donc la défense d'une possibilité d'agir autrement que par la violence, notamment par l'écriture. Que l'auteur ait la certitude que l'histoire n'a en elle-même ni logique ni bien ne l'empêche pas d'agir d'une façon non-violente, laquelle, bien qu'elle représente sous un jour positif des mouvements de résistance, promeut avant tout le dialogue, et s'attache pour ce faire à dénoncer nombre d'impensés, de stéréotypes excluant la possibilité d'établir une relation ouverte, d'égal à égal. Le refus des impensés, l'examen critique des discours de tous les bords impliqués dans une situation politique et historique, est un élément important de l'humanisme de Lorand Gaspar : malgré l'absence de cautions transcendantes, malgré une fatalité apparente, l'homme a le devoir d'aller au-delà des représentations figées pour que prévale la relation directe, l'expérience de l'altérité, comme chemin de partage.

Quant à cet humanisme qui motive le propos, il est loin d'être naïf, ou s'il l'est, il l'est à dessein, comme l'affirme la conclusion de l'article « Deux chauvinisme » paru dans *Le Monde* en avril 1970.

S'il y a une solution, elle dépend des éléments qui, d'un côté comme de l'autre, dépassent le chauvinisme pour se donner la main. Utopie ? Oui. À ce compte, tout espoir placé en l'homme relève de l'utopie. L'histoire, en ses meilleurs moments, est un combat pour faire vivre l'espoir.⁹⁴³

L'article rejoint les grandes lignes de *Palestine année 0* : un examen des points d'achoppement des négociations, essentiellement la question des frontières et la rigidité idéologique des parties en présence, un exposé des idées du Matzpen et du FDLP, l'appel à un règlement supranational du conflit, et, à défaut, dans cette conclusion, appel aux « éléments » capables de dépasser la perversion du nationalisme qu'est le « chauvinisme »⁹⁴⁴. La simplicité de l'énoncé, l'espoir qu'au-delà des frontières on puisse « se donner la main », est d'une naïveté voulue : en utilisant une image presque enfantine, balayant la complexité des modalités pratiques, l'auteur souligne que toute interaction humaine, et *a fortiori* politique, est d'abord une question d'attitude intérieure, d'intention. « Utopie » pleinement assumée, qui n'est rien moins que le procès de toute l'humanité : l'élargissement du conflit israélo-palestinien à une réflexion universelle sur la valeur de l'homme, ne minimise pas ce conflit en le relativisant, au contraire, cela en fait un enjeu non seulement politique, historique, mais aussi métaphysique, et existentiel sur le plan personnel. De cet enjeu existentiel dépend en effet l'engagement personnel : il est de savoir si l'on peut, en tant que personne humaine, accepter ou non la souffrance des autres. Cet engagement devient dès lors un « combat pour faire vivre l'espoir », et ce combat est l'« histoire » elle-même « en ses meilleurs moments ». Renversement éclatant, puisque c'est lors de ses crises les plus noires, lorsque toute logique et toute morale semblent l'avoir désertée, que l'histoire devient un « combat » nécessaire, personne ne se battant en période de paix, sinon les criminels et les fous. Les crises les plus graves deviennent ainsi ce que l'histoire a de meilleur, non pas en soi, mais par ce qu'elles peuvent réveiller de bénéfique en l'homme⁹⁴⁵.

⁹⁴³ « Deux chauvinisme », *op. cit.*

⁹⁴⁴ La conclusion d'*Histoire de la Palestine des origines à 1977* est plus sombre, puisqu'elle inverse les propositions en terminant par un appel à un règlement supranational du conflit, à défaut d'une entente efficace des progressistes israéliens et palestiniens. Voir dans : *Histoire de la Palestine des origines à 1977*, *op. cit.*, p. 218 (la coexistence débarrassée du chauvinisme est montrée à court terme comme ne pouvant être « une possibilité réaliste ») et 222, pour un appel à un changement d'orientation de la diplomatie américaine.

⁹⁴⁵ On peut aussi interpréter ce constat de manière plus sombre, puisque la part la plus belle de l'histoire, le « combat pour faire vivre l'espoir », s'inscrit en réaction contre sa violence foncière. Cela implique en effet que l'inclination naturelle de l'homme est l'égoïsme, la veulerie et la violence, et que ce que l'humanité a de bon et de juste intervient essentiellement en contrepoint. Néanmoins, reste une forme d'optimisme qui a, en revanche, déserté *Judée*. Il est vrai que les espoirs exprimés dans *Palestine année 0*, et dans « Deux chauvinismes », ont été sévèrement mis à mal dès 1970, par au moins trois événements : le « Septembre noir » en Jordanie, qui a vu le régime hachémite chasser violemment les mouvements palestiniens de son sol, la mort de Nasser, figure la plus charismatique de la résistance arabe « progressiste », le 28 septembre, et la confiscation du panarabisme socialiste du Baas syrien par la

Cette « utopie » d'une histoire dans laquelle le moindre engagement devient un engagement pour toute l'humanité, voire pour la notion même d'humanité, explique, nous semble-t-il, le parti des écrits historiques et politiques de Lorand Gaspar. Elle exige d'être actif, que ce soit par le verbe ou l'action physique, et, pour revenir plus littéralement au sujet qui nous occupe, elle engage une représentation de l'autre, de son identité, de son histoire, du lieu où il vit, qui ne peut se satisfaire d'impensés, de discours préexistants qui le nient. Ce qui est à l'œuvre dans la réflexion politique l'est également dans la relation interculturelle : c'est bien d'elle qu'il s'agit, fondamentalement, dans toute effort de compréhension des conflits israélo-arabes. Dans l'ordre de la représentation, *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* ne sont pas seulement rétifs aux catégories dénoncées par Edward Saïd, ils sont déjà post-orientalistes. Dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar, non seulement l'orientalisme, mais l'Orient lui-même sont appelés à disparaître.

dictature personnelle de Hafez al Assad, le 13 novembre. En outre, l'émergence des mouvements islamistes, largement ignorée dans les ouvrages historico-critiques de Lorand Gaspar (il est vrai qu'ils sont à l'époque essentiellement représentés par les Frères musulmans, alors partiellement neutralisés par les régimes arabes, en particulier l'Égypte de Nasser), a vu triompher le « chauvinisme » au dépens d'une compréhension mutuelle des peuples au-delà des discours de leurs « élites ». Dans *Histoire de la Palestine des origines à 1977*, l'espoir est également réduit, puisqu'il repose sur la diplomatie américaine : « [...] le passage d'une économie de guerre à une économie de paix, même peu satisfaisante, et la reconnaissance des Palestiniens en tant que nation ayant droit à une patrie où ils puissent conduire librement leur vie nationale apporteront une dynamique nouvelle dans l'évolution historiques du Proche-Orient. Un espoir. » (*Histoire de la Palestine des origines à 1977, op. cit.*, p. 222). Ces principes sont édictés en réponse à la position américaine et à l'importance de son soutien financier et militaire à Israël. Les conflits les plus récents ont montré que cette position reste foncièrement d'actualité.

3) Expérience et imaginaire : l'œuvre poétique, approche critique de l'orientalisme.

Les écrits historiques et politiques de Lorand Gaspar mettent en évidence une réticence croissante à recourir à des notions vagues, héritées de représentations stéréotypées, qu'elles soient celles de l'orientalisme de l'ère moderne ou leurs avatars dans les cercles intellectuels contemporains, que ce soit la tension Orient-Occident, comme celle des blocs Est et Ouest de la guerre froide. Cette réticence se manifeste, non seulement avec l'importance accordée aux élaborations politiques propres aux acteurs des sociétés palestinienne et israélienne, mais aussi avec un propos de plus en plus attentif à désigner les réalités qu'il aborde de façon précise. Certes, des appellations comme le « Proche-Orient » ou le « Moyen Orient » restent présentes, mais elles renvoient davantage à une notion géopolitique qu'à un imaginaire, même si cette notion reste discutable. Il faut aussi prendre en compte l'importance de la rhétorique marxiste-léniniste : il nous semble que sa fonction contestataire l'explique de façon satisfaisante, d'autant qu'elle rejoint celle des mouvements indépendants, Matzpen et FDLP. Malgré ces deux cas, on a pu dans l'ensemble constater un effort constant à spécifier clairement les mouvements, politiques ou identitaires, dans la particularité de leur milieu, géographique et social. Cet effort est remarquablement abouti dans *Palestine année 0*, où la présentation des mouvements israéliens et palestiniens se fonde avant tout sur leur propre vocabulaire, notamment marxiste, et renonce à certaines formulations encore trop peu rigoureuses que l'on pouvait trouver dans *Histoire de la Palestine*, notamment celles du Baas, parfois vagues et en partie tributaires de l'orientalisme⁹⁴⁶. Un effort comparable peut être observé dans l'œuvre poétique.

En effet, dès les deux premiers recueils, la notion d'Orient semble être remise en question, et le terme lui-même, avec ou sans majuscule, se fait rare – il est même absent du premier, quoique cela ne signifie pas que l'imaginaire orientaliste l'est également. Ainsi, on pourrait interpréter comme participant de cet imaginaire, ou en héritant, certaines descriptions du début du *Quatrième état de la matière*. De fait, si nous avons défendu l'idée que dans ce recueil l'expérience personnelle sur le plan métaphysique prime sur celle de l'environnement géographique et culturel, cela ne signifie pas que celui-ci est exclu, ni ne puisse renvoyer à l'imaginaire que l'orientalisme projette sur lui. On peut ainsi lier certains passages à des éléments de contexte appartenant à la

⁹⁴⁶ Olivier Carré souligne le rôle de certains orientalistes européens dans l'émergence de la pensée panarabe. Il précise que dans les milieux nationalistes liés à l'Islam, l'orientalisme « scientifique » est souvent refusé au profit d'un « orientalisme de bas étage », celui qui, selon lui, fait un « éloge simpliste de "l'Islam en tout temps et en tout lieu". », et cite Maurice Bucaille, Roger Garaudy et Gustave Le Bon (*Le nationalisme arabe, op. cit.*, p. 27). Pour ce qui est des milieux panarabistes eux-mêmes : « on s'enchantent volontiers d'un courant orientaliste qui souligne les spécificités de la culture arabe et islamique (Louis Massignon, Jacques Berque, G. von Grunebaum, entre autres). S'appliquant à caractériser l'âme arabe, ce courant met en valeur ses modes de pensées originaux, "sémitiques" et non grecs ; ceux-ci seraient plus descriptifs et encyclopédiques que déductifs et démonstratifs, plus juridiques, casuistiques, pratiques, que théoriques et philosophiques. [...] L'influence de Massignon, notamment sur les fondateurs du Baas lors de leurs études à Paris, fut assez néfaste dans ses effets pratiques [...] » (*ibidem*, p. 27-28).

Grèce et à la Palestine, d'ailleurs unis dans un même espace : s'il y a un Orient dans *Le Quatrième état de la matière*, il est égéen autant que palestinien – c'est l'Orient du *continuum* des origines, de Chateaubriand et Lamartine notamment. Le deuxième poème du recueil pourrait y renvoyer.

Je connais des matins devenus fous d'étendue
de désert et de mer.
Ne pouvoir prétendre à la moindre trace.
Être un monastère de vie et un besoin d'air
dans l'épaisseur fumante de midi.
Enseigner aux algues, aux poissons,
la douceur et la folie
de l'homme, son histoire insensée
pour les faire rire le soir dans l'encre opaque
des poulpes effrayés.⁹⁴⁷

Dans cette pièce, on peut trouver réunis les deux espaces d'expérience personnelle que sont pour Lorand Gaspar, dans les années soixante, la mer Égée et les déserts de Palestine et de Jordanie, quoique l'absence de précisions toponymiques permette de conférer à ces espaces une valeur autre, celle d'un champ métaphysique. Ainsi, une même « étendue » est le partage du « désert » et de la « mer ». Il semble s'agir d'un espace de liberté totale, enivrant au point de rendre « fous » des « matins » que le sujet « conna[ît] ». Un tel espace n'est pas sans évoquer une représentation romantique de l'Orient, lieu de liberté, de renaissance au monde qui aboutit à une illumination intérieure. Cette jubilation cosmique née de l'« étendue » transcende le sujet au point qu'il devient particule libre dans ce mouvement, ne désire plus laisser la « moindre trace », mais être lui-même à l'image du lieu : un sanctuaire, non pas clos sur une doctrine, mais ouvert à la « vie », à davantage de vie, un « besoin d'air ». L'expérience de l'« étendue » reste néanmoins physique, elle est notamment celle de « l'épaisseur fumante de midi », qui peut renvoyer aussi bien aux vapeurs de chaleur sur la mer qu'à celles qui troublent l'horizon du désert, mais cette expérience motive une vision de mobilité universelle, vitaliste, ce qui fait de celle-ci ou un prolongement, ou une réaction à l'expérience, une projection de la vision rêvée sur la réalité du lieu. Pareil, encore, à celui qui est venu en Orient chercher la sagesse en redécouvrant les racines de la civilisation, le sujet est en mesure d'« enseigner », et l'objet de son enseignement est justement la nature de l'« homme », reconnue comme « douceur et folie », et replacée dans son « histoire ». La redécouverte des origines est alors l'occasion de recréer des liens avec le cosmos, non pas seulement comme faisant sens, mais, sinon bel et bien interlocuteur, au moins auditeur intelligent : végétaux comme animaux, « algues » et « poissons », peuvent recevoir sa parole. La posture du sujet n'est

⁹⁴⁷ Lorand Gaspar, *Le Quatrième état de la matière*, *op. cit.*, p. 10. Nous reproduisons l'espacement des vers et l'encrage des premières lettres.

alors pas sans évoquer saint Antoine de Padoue prêchant aux poissons⁹⁴⁸, mais l'objet et le but sont tout autres : parler non de Dieu, mais des hommes, non pour édifier et convertir, mais pour « faire rire ».

Il est sans doute excessif de ramener ce poème à un avatar d'orientalisme, mais il semble qu'il met en œuvre certains éléments de l'imaginaire orientaliste, en particulier romantique, tout en les discutant. En effet, s'il n'y a peut-être rien d'inattendu dans la représentation du lieu comme renaissance, redécouverte des origines, et motivation d'une vocation, la réalisation de ces phénomènes est peut-être plus subversive. La connaissance n'est ainsi pas celle de l'absolu, mais de la nature indécise de l'homme, et quand la redécouverte des lieux d'origine, chez Chateaubriand par exemple, pouvait mener à une apologie de la geste historique et culturelle de l'Occident, elle est dans le poème suivie d'un constat de non-sens : l'« histoire » de l'homme est « insensée ».

Cette actualisation de l'imaginaire, qui est aussi sa subversion, a par ailleurs des accents de Saint-John Perse, ce qui la situe, sinon précisément dans l'Orient, du moins dans la représentation d'un espace fantasmatique de réalisation ultime, quel que soit son référent géographique⁹⁴⁹. Dans le cas de ce poème du *Quatrième état de la matière*, sans doute est-ce l'Orient expérimenté qui fait accéder à l'imaginaire de l'Orient rêvé, grâce à l'effacement des éléments

⁹⁴⁸ On trouvera le récit de cet épisode célèbre dans les *Fioretti de Saint François d'Assise*, recueil plus ou moins légendaire des actes de saint François et des premiers franciscains, rédigé vers 1335. Voir par exemple : Anonyme, *Les Fioretti de Saint-François d'Assise* (Jean Anglade, trad.). Librairie générale française (Le Livre de poche), 1983, 273 pages. Le chapitre 40, consacré à la prédication d'Antoine aux poissons, se trouve p. 126-128.

⁹⁴⁹ On pourrait presque lire ce poème comme une réponse au chant VII d'*Anabase*. Dans celui-ci, le locuteur prend acte du nomadisme inhérent au vivant (« Nous n'habiterons pas toujours ces terres jaunes, notre délice... », Saint-John Perse, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 105), situé lui-même dans une « étendue » qui englobe tout lieu dans le mouvement cosmique (« L'Été plus vaste que l'Empire suspend aux tables de l'espace plusieurs étages de climat. La terre vaste sur son aire roule à pleins bords sa braise pâle sous les cendres. », *loc. cit.*). Le sujet est placé face à la démesure de l'homme, sa « douceur » d'abord : « Tant de douceur au cœur de l'homme, se peut-il qu'elle faille à trouver sa mesure ? » (*ibidem*, p. 105-106). La « folie » n'est pour autant pas exclue, c'est l'*hybris* d'un désir de puissance et de communion universelle : « Cavaleries du songe au lieu des poudres mortes, ô routes vaines qu'échevèle un souffle jusqu'à nous ! où trouver, où trouver les guerriers qui garderont les fleuves dans leurs noces ? », p. 106). Les sujets du poème de Lorand Gaspar comme celui d'*Anabase* partagent l'éloge de cette folie, la jubilation nietzschéenne de la puissance et de la liberté, de la sensualité, mais se séparent sur les effets de la confrontation à cette « étendue » qui semble promettre toutes les gloires. Ainsi, le locuteur d'*Anabase* appelle à marquer éternellement l'espace à son image, évoquant la figure de Che Houang-ti (Qin Shi Huang) et de son célèbre mausolée : « Levez des pierres à ma gloire, levez des pierres au silence, et à la garde de ces lieux les cavaleries de bronze vert sur de vastes chaussées !... » (*loc. cit.*). Il semble en outre recevoir une promesse d'immortalité et la bénédiction de l'univers à travers les plantes et les animaux (« Et à midi, quand l'arbre jujubier fait éclater l'assise des tombeaux, l'homme clôt ses paupières et rafraîchit sa nuque dans les âges... », et : « (L'ombre d'un grand oiseau me passe sur la face.) », *loc. cit.*). À noter que l'on peut interpréter le passage de l'oiseau aussi bien comme une bénédiction que comme au contraire un démenti, une promesse d'*ombre*). En revanche, le sujet du *Quatrième état de la matière* ne souhaite « nulle trace », ni même être assez grand homme pour « pouvoir [y] prétendre ». De même, la relation renouvelée à la nature ne vise pas à sanctionner un destin surhumain, mais à relativiser la grandeur humaine, à en faire objet d'amusement pour la nature elle-même. Si les échos « persiens » du poème du *Quatrième état de la matière* sont réellement voulus, peut-être peut-on voir dans ce poème une prise de distance amusée et affectueuse avec la vision de Saint-John Perse, peut-être trop marquée de plénitude pour un sujet qui fait l'expérience à la fois de l'assomption de l'être et de sa profonde précarité.

trop précis de contexte, mais par ce fait même, le poème débarrasse celui-ci des significations préétablies⁹⁵⁰.

Pôle de l'imaginaire, l'Orient, quand bien même détourné de sa dimension herméneutique à la fin du poème, de façon d'ailleurs quelque peu ironique, semble bien motiver en partie la représentation, et, sinon renvoyer pleinement à l'orientalisme, du moins se situer dans un désir de plénitude plus vaste, celui d'un "Ailleurs" presque encore baudelairien. Un autre poème pourrait en témoigner.

Là-bas au bout du monde

Là-bas où les soleils sont de gros fruits de mer, souples et ronds

Là-bas où les horizons s'envolent dans des soies sauvages,

On voit si loin qu'on tombe droit devant soi.⁹⁵¹

L'évocation de l' "ailleurs", désir de connaissance ultime, celle de toucher le « bout du monde », de jubilation physique, être où les « soleils » sont à la fois tangibles, beaux et sensuels, et de vision extatique, celle des « horizons » qui se dissolvent dans la grâce d'un mouvement, semble bien procéder en partie des fantasmes romantiques et postromantiques, à la manière de « L'invitation au voyage », tout en renvoyant aussi aux cosmologie antiques. L'image de plénitude est également assez proche de l'imaginaire de Saint-John Perse, dans *Éloges* par exemple⁹⁵². Néanmoins, tout comme la "révélation" de l'Orient dans le poème que nous avons évoqué plus haut, l'expérience, ou au moins la vision, de l' "ailleurs" est finalement subvertie : à trop avancer dans la vision superlative, mais aussi, peut-être, à trop céder aux sirènes de l'imaginaire, « on tombe droit devant soi ». Les grands élans qui n'aboutissent pas à une expérience concrète semblent ainsi voués à l'échec, et l'imaginaire fait défaut à son but lorsqu'il reste autotélique.

Plus significatif, sans doute, est le début du premier poème de la dernière séquence du recueil, « Le Quatrième état de la matière ».

⁹⁵⁰ Dans son article « Le non-ailleurs de Lorand Gaspar », Patrick Née a par ailleurs montré que la poétique de Lorand Gaspar tend généralement à évacuer la question de l' "ailleurs", afin de promouvoir une expérience poétique de l'être ici, voire de l' « Ici là ». Cela ne signifie pas pour autant que l'imaginaire de l' "ailleurs" ou l' "Orient" ne puissent intervenir, mais seulement à titre de motifs esthétiques ou de notions culturelles. Voir dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », *op. cit.*, p. 334-351, la citation se trouve page 335.

⁹⁵¹ *Le Quatrième état de la matière*, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁵² Les « soleils » évoquent de façon remarquable une image du dernier poème de « Pour fêter une enfance » : « Les lunes roses et vertes pendaient comme des mangues. » (Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 30). Les « horizons [qui] s'envolent dans des soies sauvages », la proximité et la porosité de la matière et de la lumière des astres dans la vision du sujet, peuvent aussi renvoyer à *Éloges* : « Et tout n'était que règnes et confins de lueurs. Et l'ombre et la lumière alors étaient plus près d'être une même chose... », p. 25). À son tour, l'espace de l'enfance antillaise de Saint-John Perse, représenté comme lieu de plénitude des sens et de la connaissance, peut faire écho à la fameuse description d'une autre île, à la fois expérimentée et rêvée par Baudelaire, l'île Maurice, transfigurée par son désir dans « L'invitation au voyage » : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté ».

Nous vivions dans la grande tempête de greffes et de ramifications
le vaste empire répandu, éparpillé. [...] ⁹⁵³

Dans la perspective d'une lecture qui chercherait à "ré-orienter" le premier recueil de Lorand Gaspar, ne serait-ce qu'en essayant d'explicitier de possibles allusions aux lieux fréquentés par le poète, ces deux vers pourraient très bien être interprétés comme une représentation du Proche-Orient. Le « vaste empire répandu, éparpillé » pourrait ainsi évoquer la déconfiture des empires, Empire ottoman comme empires coloniaux. Ces bouleversements politiques ont occasionné à la région nombre de « greffes » et de « ramifications » : frontières remaniées, voire purement et simplement imposées, canaux d'échanges interculturels et politiques denses, et souvent difficiles. Le caractère mouvant des frontières et des identités, les confrontations armées, entre États, clans ou groupes confessionnels, pourrait renvoyer à la « tempête » au milieu duquel habite le sujet, et par lui au poète, vivant dans une ville, Jérusalem, qui est au cœur des tensions et des conflits depuis la Première Guerre mondiale.

Il est intéressant de remarquer, néanmoins, que si cette lecture ne semble pas invalide, elle transpose immédiatement l'espace connu, expérimenté personnellement, dans une représentation à valeur métaphysique, celle d'un espace en constante recomposition, où l'identité du sujet s'élabore de façon elle aussi mouvante. Ainsi, la possible allusion à l'Orient est surtout l'occasion de développer un propos personnel à visée ontologique. Dans tout le recueil, lorsque l'imaginaire de l'orientalisme intervient, de façon plus ou moins proche, il s'agit d'abord de le transposer dans l'ordre de la recherche métaphysique, davantage que de réactiver des *topoi* de représentation. L'indécision que nous avons pu observer entre l'Orient et l' "Ailleurs" est à ce titre révélatrice : il ne s'agit pas d'actualiser des représentations figées de façon systématique, mais de mettre ces représentations au service d'une tension intérieure, qui ne s'attache guère aux détails ni au pittoresque. En outre, il est significatif que lorsque le poème fait relativement clairement allusion à l'Orient, il l'évoque dans sa réalité politique complexe, qui devient image existentielle, alors que les "ailleurs" rêvés, insituables, semblent rester dans l'ordre du désir et du jeu.

Dans *Gisements*, en revanche, certains passages peuvent sembler mettre en œuvre un imaginaire proprement orientaliste. Le terme d' « orient » apparaît d'ailleurs à trois reprises dans ce recueil, publié en 1968, la même année qu'*Histoire de la Palestine*. La première occurrence du terme n'est cela dit guère significative, davantage élégance d'expression qu'allusion à l'Orient ⁹⁵⁴. Une occurrence plus importante se situe dans un passage d'une pièce de la séquence « Pléistocène ».

[...] Voici l'abondance, voici l'éclat
folie mal ordonnée de jeunes phénomènes
Printemps, Jeunesse, Bourgeonnement, Éruption, que sais-je

⁹⁵³ *Le Quatrième état de la matière, op. cit.*, p. 89.

⁹⁵⁴ « Surprise et bonheur de la main / qui bute sur l'orient d'une courbe », dans *Gisements, op. cit.*, p. 8.

Impatience de dents de prime enfance poussées de travers
Splendeur d'orient or et bleu de coupoles et faïences [...] ⁹⁵⁵

Le recours à l'imaginaire orientaliste dans ce qu'il a de pittoresque est ici sans ambiguïté, l'« orient » étant avant tout une « splendeur » qui s'exprime par des couleurs, et par des formes considérées comme caractéristiques – le vers pourrait d'ailleurs parfaitement renvoyer au Dôme du Rocher sur l'Esplanade des Mosquées. Cela dit, il est remarquable que ce vers se situe dans une énumération de désirs juvéniles, une « folie mal ordonnée », bouillonnement de l'imagination d'un esprit encore immature. Ces rêves désordonnés, aux tonalités rimbaldiennes, le poème prend acte de leur amoindrissement dans une évolution plus rationnelle : certes, « C'était la période du désert et d'illuminations », mais « Tout cela bien entendu est cultivé maintenant »⁹⁵⁶. L'imaginaire orientaliste, les rêves orientalistes du sujet, au même titre que d'autres désirs de jeunesse, sont désormais ou achevés, ou soumis à la raison. Si le constat n'est pas sans une certaine amertume, et que de ce fait l'imaginaire orientaliste bénéficie de la même qualité vitaliste que les autres tensions de la jeunesse, il n'en reste pas moins qu'il est renvoyé à une forme d'innocence qui est aussi ignorance et berceau d'illusions.

Un autre passage de *Gisements*, dans la séquence « Escarpement », semble au contraire mettre en œuvre une réhabilitation de l'imaginaire perdu, ou par trop assagi.

[...] Là nous avons tout repensé
En termes de grands vitraux de nuit
Attendant que de notre géométrie brûlante
Renaîsse une fièvre plus insensée encore
Et peut-être nos vies de maintenant
Absorbées dans les pierres
Réinventent les oranges d'un orient d'hiver.⁹⁵⁷

Ce poème représente un moment de revivification de l'esprit, expérience située dans un lieu décrit de façon quelque peu sibylline, mais qui renvoie sans doute à un jardin méditerranéen, voire hiérosolymitain⁹⁵⁸. Ainsi, « tout » est « repensé », non pas sur une “table rase”, mais en laissant aux

⁹⁵⁵ *Ibidem*, p. 68-69.

⁹⁵⁶ *Ibidem*, p. 69.

⁹⁵⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁹⁵⁸ Au début du poème : « Par quel hasard de nos yeux / Telle aube indécise sur le dos des citernes / Et jusque dans l'aine chaude du jour / Les amandiers noirs et minces / Font-elles danser les abeilles bleues / Dans la chair ajourée ? » (*loc. cit.*). Nous avons quelque difficulté à bien saisir ces vers, soit il y ait une coquille et que le « elles » devrait être un « ils », auquel cas l'« aube » et les « amandiers » font danser les « abeilles », soit il n'y en a pas, et ce sont les « abeilles » qui font « danser » dans la « chair » les éléments de l'environnement, mais alors la tournure est un peu malaisée selon nous. Quoiqu'il en soit, les images n'en sont pas moins heureuses, et renvoient bien à un jardin situé sous un climat assez doux pour accueillir des amandiers, quoique cela soit assez mince pour le situer en Orient (après tout, rien qu'en France, on trouve des amandiers autrement plus au nord que la Provence). Cela dit, la mention des « citernes » peut aller dans le sens d'une localisation méditerranéenne ou judéenne – nous savons par exemple que dans les collines des environs de Bethléem et de Beit Jala, où sont nombreux les amandiers et autres arbres fruitiers, ou jusque sur les pentes orientales du mont Scopus, on trouve aujourd'hui encore d'antiques citernes creusées dans la roche.

tensions intérieures l'opportunité de « renaître ». Poème d'écoute de soi, en somme, moment de réévaluation de ses forces, de ses désirs, que la pluralité du sujet renvoie au seul sujet ou, assez probablement, à la communauté qu'il forme avec son aimée. L'ingratitude apparente de la vie présente, « nos vies de maintenant », assimilée à l'élément minéral, est l'occasion d'une « réinvention ». Le résultat de ce phénomène, les « oranges d'un orient d'hiver », renvoie sans doute à la capacité à faire fruit, à faire substance, de l'expérience la plus aride. Le choix des termes de l'image est significatif : il renvoie davantage à la capacité vivificatrice de l'imagination qu'à un imaginaire en tant que tel, un ensemble de représentations définies culturellement. Que les « oranges » soient les créations d'une imagination arrivée à la maturité de l'âge, ou littéralement celles qui mûrissent en Orient, par exemple dans la plaine de Jaffa ou près de Jéricho, en hiver, et probablement les deux, n'est certes pas un appauvrissement de la parole, une représentation stéréotypée. L'image ne peut se réduire à un Orient en lui-même objet du discours : cet « orient » ne renvoie pas à un Orient réifié, mais à la capacité de concevoir des images vives, étant lui-même image de la vie intérieure et non d'un « autre » soumis à une représentation. Il nous semble ainsi que dans ce poème, et dans *Gisements* en général, l'« orient » semble davantage ressortir de la puissance imaginative que de l'imaginaire orientaliste. Qu'il soit convoqué n'est pas un recours à la facilité : qu'on le sanctionne ou pas, l'Orient comme pôle de l'imaginaire existe, et il est présent à ce titre, mais abordé de façon critique.

Ainsi, dans les deux premiers recueils, il semble que l'on puisse trouver des éléments indiquant une présence de l'imaginaire orientaliste, mais davantage comme motif esthétique apparaissant marginalement ou comme renvoi aux forces créatrices de l'esprit et de la langue en général, que comme structure d'un discours. Les deux premiers recueils de Lorand Gaspar, au-delà d'un effacement relatif du contexte, peuvent être liés ponctuellement à des lieux (essentiellement des déserts, la mer Rouge et les îles égéennes), mais ils s'intéressent surtout à un travail ontologique et à une évaluation des pouvoirs du langage, voire à une réflexion sur la relation amoureuse, et non prioritairement à une représentation du lieu dans sa profondeur culturelle, laquelle aurait davantage pu se prêter à une critique saïdienne ou « postcoloniale ».

Dans l'évolution de la relation à la matière orientale, l'œuvre poétique faisant suite aux deux premiers recueils, *Sol absolu*, est de toute évidence une étape majeure. Nous n'en dirons cependant que peu de choses, principalement parce qu'il nous semble que c'est dans *Judée* qu'est le plus lisible le devenir de l'orientalisme, mais aussi parce qu'il n'est pas nécessaire, à ce stade de notre étude, d'entrer dans une lecture de détail de *Sol absolu* pour en observer la situation à l'égard de l'orientalisme. En effet, l'élément principal, de toute évidence, en est la présence, explicite, mise en scène visuellement, d'« objets » orientaux : citations essentiellement, mais aussi mots ou courts textes écrits dans des alphabets autres que latin. Une première observation à cet égard est le positionnement de ces « objets » dans la configuration de l'œuvre, c'est-à-dire le fait que le plus souvent, soit ils apparaissent dans une page dédiée, comme celle portant le mot « désert » dans différentes langues et celle présentant un

poème en arabe⁹⁵⁹, soit, c'est de loin le cas le plus fréquent, ils sont présents au sein de pièces “descriptives”, en caractères droits. Pour ce qui est des premières, nous avons eu l'occasion d'observer qu'elles ont principalement deux fonctions : l'une esthétique, l'autre “stratégique”, inscription de l'altérité de l'environnement culturel du poème dans celui-ci, visant nous semble-t-il avant tout à déplacer le regard du lecteur, à l'inciter à accepter, dans un poème de la “non-maîtrise” de l'espace désertique, une “non-maîtrise” du poème lui-même, ce qui peut signifier autant une limite de la possibilité de maîtriser un objet culturel qu'une invitation à approfondir la connaissance d'une culture. Les autres cas sont peut-être plus significatifs, du point de vue du traitement de l'orientalisme, dans la mesure où les mots renvoyant à d'autres langues, et donc à des notions appartenant à des cultures autres, se trouvent au sein de pièces développant notamment des exposés philologiques, analysant la relation au désert de cultures qui l'ont habité ou l'habitent toujours, et ont construit le réseau de significations dont la culture occidentale a hérité, essentiellement par le biais de la Bible. Deux pièces en sont des témoins particulièrement visibles, celle qui est consacrée à l'analyse du mot désert en hébreu, assyrien, égyptien antique⁹⁶⁰, et celle, présente uniquement dans la version de 1982, analysant les différents mots, dans les langues sémitiques anciennes, renvoyant aux anciens nomades du désert⁹⁶¹.

En cela, *Sol absolu*, avec certains passages des *Carnets de Jérusalem*, permet sans doute une approche assez claire de l'orientalisme académique, ou des érudits, dans l'œuvre de Lorand Gaspar. On y trouve, en effet, des passages dans lesquels le sujet locuteur propose des analyses historiques, fondée notamment sur la philologie, selon une position d'autorité qui pourrait renvoyer à celle d'un spécialiste analysant un “objet oriental”. Ainsi, on peut par exemple proposer une brève lecture de la fin de la pièce dédiée à l'analyse du mot « désert ».

L'hiéroglyphe

qui sert de déterminatif aux différentes notations du désert
est composé de trois monticules, séparés par trois vallons.
Pour l'habitant de la plaine nilotique, aller au-delà des
terres fertiles signifiait « monter », marcher au-delà des
montagnes qui bordent la plaine.

Ce signe est peint en ocre jaune
ou rose, tacheté de fauve.

Tels apparaissent de loin les plus beaux
paysages de désert en pleine lumière,
nous obligeant à cligner des yeux.⁹⁶²

Dans cet exposé, le locuteur a pleinement autorité : il analyse techniquement le hiéroglyphe renvoyant au désert, avant d'en proposer une interprétation du point de vue de « l'habitant de la plaine nilotique ». Que cette

⁹⁵⁹ Dans *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 34 et 51, et dans *Sol absolu et autres textes*, *op. cit.*, 1982, p. 114 et 133.

⁹⁶⁰ Dans *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 69-70, et dans *Sol absolu et autres textes*, *op. cit.*, 1982, p. 153-154.

⁹⁶¹ La pièce qui commence par « MAR. TU AMURRU SA.GAZ / Habiru 'Apîru » (*Sol absolu et autres textes*, 1982, p. 143-146).

⁹⁶² *Sol absolu*, *op. cit.*, 1972, p. 69-70.

interprétation soit scientifiquement valide ou non importe peu : le fait est que le locuteur prétend pouvoir restituer le sens du hiéroglyphe, tout comme la façon dont une culture de l'Orient antique le percevait, et, au-delà, percevait le désert. Il serait pourtant aussi simpliste qu'injuste d'arrêter là l'analyse : ce que le sujet locuteur retire de son analyse n'est en effet pas un savoir lui donnant pouvoir sur un objet, mais au contraire un lien tissé entre lui et des hommes du passé. Peut-être ce lien est-il une illusion, mais il n'est certainement pas une domination : de cette sensibilité, réelle ou imaginaire, des Égyptiens antiques, dérive la représentations du signe comme sensoriel, « peint en ocre jaune / ou rose, tacheté de fauve », et de celle-ci la sensation même du sujet face au désert, aux « plus beaux / paysages de désert en pleine lumière ». De façon significative, à cette pièce “descriptive”, en caractères droits, succède une pièce “lyrique”, en italique, qui prolonge l'effet lumineux de la fin de la pièce précédente, dans laquelle le désert obligeait « à cligner des yeux ».

*Pudeur dévêtue de cette hanche de craies lorsque se tait l'éblouissement.
Ton chemin devient leur retenue sur son seuil, le mien effacé.[...] ⁹⁶³*

L'exposé historique et philologique, plutôt que de renvoyer l'autre à un objet d'étude, permet au contraire de l'inscrire profondément dans le cheminement existentiel du recueil, confié essentiellement aux pièces en italique. Le désert comme lieu de perte et de constitution simultanées de l'identité, ne peut être seulement un objet exotique, quoique le plaisir de l'exotisme, en particulier des noms, ne soit pas absent. Il dégage pour le sujet locuteur une telle présence que celle-ci exige une implication totale, physique d'abord, mais aussi intellectuelle et métaphysique, et sa réalisation suppose autant l'exercice de l'autorité intellectuelle – celle d'un sujet pensant appliquant ses capacités d'analyse à tous les objets qui lui sont proposés comme constitutifs du désert – que celle d'une vulnérabilité métaphysique, soit d'une possibilité donnée à l'autre de transformer celui qui l'accueille. En cela, il nous semble que les exposés philologiques et historiques, dans *Sol absolu*, correspondent au principe éthique appelé par Edward Saïd observant la pratique philologique d'Auerbach, dans la préface de 2003 à *L'Orientalisme*, selon lequel le chercheur doit travailler selon « un esprit profondément humaniste se déployant avec générosité et – si je peux utiliser ce mot – hospitalité. »⁹⁶⁴. Non seulement ils y correspondent sur le plan scientifique, mais il le prolongent dans l'expérience littéraire, c'est-à-dire dans l'existence, faite tour à tour de ce que le sujet peut donner à son environnement, aux autres, voire perdre en eux, et de ce qu'il en reçoit, qui le change et lui donne à vivre : écriture « généreuse », et « hospitalière ».

Avant de proposer une synthèse sur la façon dont la présence du lieu se substitue aux représentations de l'orientalisme⁹⁶⁵, qui est selon nous l'acquis

⁹⁶³ *Ibidem*, p. 71.

⁹⁶⁴ Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁶⁵ On peut par ailleurs observer que le terme d' « orient » est très discret dans *Sol absolu*. Dans la version de 1972, il n'est présent qu'à une occasion, et renvoie littéralement à l'est : « le désert de Juda expose ses pentes ondulées à l'orient » (p. 21). Celle-ci est également incluse dans la version de 1982 (p. 101), qui voit apparaître une seconde occurrence, dans la pièce consacrée aux « MAR.TU /

majeur de *Sol absolu* quant à l'orientalisme, on peut observer qu'après cette œuvre, le mouvement de réévaluation de l'imaginaire qui a lieu dans les deux premiers recueils, est, au moins en partie, éclairé par *Judée*, qui le prolonge et le précise.

On se souvient en effet que dans la quatrième pièce de l'ensemble, après avoir évoqué son expérience de la Seconde Guerre mondiale, le sujet voit apparaître, dans son premier asile insatisfaisant, la possibilité de partir à nouveau.

[...] Et un jour, dans cette opacité nouvelle, la brèche attendue :
l'Orient. J'y allais comme à une soif qui gouverne les errants à la
chute des saisons.⁹⁶⁶

Dans le processus de résilience que l'on peut voir à l'œuvre dans *Judée*, on peut considérer la possibilité de partir en Orient comme celle de transformer un exil encore en partie subi en expérience positive. Échapper à l'enfermement, physique et moral, du camp de prisonniers, revenait dans un premier temps à concrétiser l'appel des « villes baignées de lumière, des noms de lieux cernés d'un halo de rêve et d'imagination d'enfance »⁹⁶⁷. Mais si l'imaginaire enfantin pouvait faire paraître désirables des « villes » qui se trouvaient relativement proches du lieu de détention, peut-être cette proximité les marquait-elles du sceau d'une continuité ne permettant pas de recommencement véritable. En d'autres termes, transformer l'exil subi en exil volontaire, sur les mêmes lieux ou presque, n'était encore qu'un dépassement insuffisant, qu'une poursuite du même exil : la véritable évasion est celle offerte par l'« Orient », la « brèche » par où rompre la logique du premier exil, quand bien même retourné de façon positive. L'irruption de l'« Orient » pourrait alors sembler totalement gratuite, une pure effraction, mais il n'en est rien : le sujet trouvait d'abord un aliment à son « espérance » dans les « promenades nocturnes dans les rues désertées »⁹⁶⁸, sans doute fallait-il donner à cette solitude sa pleine dimension – rencontrer des déserts –, et l'« Orient » pourrait être la continuation de l'« imagination d'enfance » qui poussait vers les « villes ». Dès lors, comment expliquer que contrairement aux « villes », l'« Orient » ne soit pas déceptif ? Cela tient peut-être à deux raisons. La première est que le premier lieu de résilience, quelles que soient ses qualités, appartient à l'espace qui avait été le « labyrinthe géographique d'un continent en guerre »⁹⁶⁹, et qu'en cela, sans doute ne pouvait-il exorciser tous les fantômes de la violence. La seconde la prolonge en partie : l'« Orient » représente un véritable départ sans être une aliénation, il échappe à la logique mémorielle qui empoisonne le continent d'origine, quand bien même pacifié, mais sans renier toute mémoire. En effet, cet « Orient » est aussi l'opportunité

AMURRU / SA.GAZ / Habiru / 'Apīru », mais celle-ci est d'abord géographique : « Il s'agit sans doute des mêmes nomades, répandus dans tout le Proche-Orient à partir des steppes de la Syrie, connus aujourd'hui sous le nom d'Amorites. » (p. 143).

⁹⁶⁶ *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 112.

⁹⁶⁷ *Loc. cit.*

⁹⁶⁸ *Loc. cit.*

⁹⁶⁹ *Loc. cit.*

d'un "retour déplacé" : terre des origines, il permet de reconstruire l'origine confisquée, pervertie par la violence, mais origine culturelle, et non personnelle, il s'impose comme un champ d'expériences nouvelles, à la fois inconnu et familier.

Tout tient dans les différences des expériences : que l' « Orient » de la quatrième pièce de *Judée*, tout comme celui des deux premiers recueils, soit en partie le même qui nourrissait les fantasmes romantiques ou rimbaldiens de l'adolescence ne fait que peu de doutes. Qu'en cela, il participe d'une tradition occidentale faisant peu de cas de la réalité évolutive et diverse de l' Orient, est admissible. Mais là s'arrête cet Orient, et cet orientalisme naïf, dans *Judée* : l'imaginaire n'a dans un premier temps qu'une fonction de motivation, il pousse à l'expérience, et, remarquablement, en est transformé. Une fois que l'expérience commence, ou en tout cas sa représentation, il n'y a plus guère d'images préétablies, de présupposés, ou alors intégrés et transformés par l'expérience : bien que tout ne soit pas inconnu, tout est neuf, tout s'apprend, en lui-même et non uniquement comme actualisation d'un imaginaire préexistant. Au contraire, le premier lieu d'exil, ou d'asile, n'avait pu susciter cette relation nouvelle.

Ainsi, dans tout *Judée*, la relation à l' « Orient » semble tue au profit de la relation directe au lieu, dans toute sa multiplicité. Nous avons eu l'occasion de souligner à quel point cette relation au lieu s'inscrit dans son actualité, notamment politique et humanitaire, et dans la présence concrète aux choses – pierres, plantes, oiseaux. Hormis le rappel de la puissance de motivation de la notion d' « Orient » telle que peut la concevoir un individu à la sortie de l'adolescence, il pourrait sembler que rien ne la mette en œuvre dans *Judée*, et que la transition d'un Orient rêvé, fantasmé, imaginaire, à la relation immédiate à un lieu, est également absente – le terme d' « Orient », d'ailleurs, n'apparaît plus, au profit d'une toponymie précise, noms de villes, de villages, de vallées, de lieux-dits. *Judée*, une fois que le poème aborde le lieu, semble se placer d'emblée dans une relation "post-orientaliste". Néanmoins, cette interprétation est peut-être simpliste.

Il nous semble que le titre du recueil permet en partie de résumer cette question : s'il y a un "Orient", dans *Judée*, il est effacé au profit de la Palestine – lieu d'expérience, lieu réel, aux contours définis au moins du fait de la situation politique. Pourtant, le titre de l'œuvre n'est pas "*Palestine*", mais bien un nom qui renvoie à une géographie antique, obsolète hormis pour ceux qui, dans l'œuvre, sont représentés en conquérants intervenant sur une terre qu'il ne connaissent qu'au travers de l'idée qu'ils s'en font. Or, cette géographie, si elle n'est plus guère valide, et sert d'ailleurs surtout de cheval de bataille idéologique, parce qu'elle a existé, existe toujours : là se situe l'originalité de la relation au lieu dans *Judée*, qui s'esquissait déjà dans *Gisements*. Que les notions soient justes ou non, elles sont présentes, parce qu'elles constitue une partie, quand bien même périmée d'un point de vue rationnel, du substrat culturel qui participe de l'identité du lieu. Une fois de plus, l'Orient, ni l'orientalisme, ne sont absolument exclus : ils sont mis en perspective dans l'identité du lieu, dans sa réalité.

Un poème représente remarquablement cette relation dense au lieu, qui inclut l'orientalisme tout en le discutant, il s'agit de celui évoquant l'émeute ayant lieu à Jérusalem, près de la porte d'Hérode, le douzième du recueil. L'orientalisme, ou, pour être plus précis, l'imaginaire médiéval qui le préfigure⁹⁷⁰, est ainsi dans un premier temps remis en question avec une certaine ironie.

[...] Sous la pente raide du glacis une piste se perd dans le fond de la vallée du Cédron, que les graveurs du Moyen Âge représentent emplie d'eaux tumultueuses où voguent des barques et des voiliers. Là, c'est des ânes chargés à en crouler et de temps en temps une vieille voiture américaine noyée dans la poussière. [...]⁹⁷¹

Ce passage du poème, confrontant deux visions du lieu, le Cédron, l'une imaginaire, l'autre réaliste, semble invalider la première sans guère de nuances. Les « graveurs du Moyen Âge », n'ayant du lieu qu'une connaissance indirecte, nourrie de mythes, subissant l'attraction fallacieuse du nom, produisent une représentation qui ne correspond qu'à leur espace intérieur – celui de leur culture chrétienne, qui tend à déformer les lieux cités dans les Écritures afin que ceux-ci deviennent superlatifs, conformes à la geste ultime du salut. Or, ce que le sujet a sous les yeux est un vallon, poussiéreux, parcouru par des « ânes » et « de temps en temps une vieille voiture américaine » : au temps pour la vallée mystique et grandiose de l'apothéose du Sauveur au jour des Rameaux, de Sa sublime résignation au soir de la Passion, au temps également pour le Gethsémani de Lamartine pleurant son enfant. Pourtant, si ce passage du poème met en perspective avec ironie l'imagination erronée des hommes du Moyen Âge, il ne s'agit pas d'une dénonciation simpliste de la distance existant entre représentations culturelles figées et expérience dénuée de préjugés⁹⁷².

⁹⁷⁰ Edward Saïd retient comme “acte de naissance” de l'orientalisme académique le concile de Vienne en 1312 (*L'Orientalisme, op. cit.*, p. 104), et montre que cet orientalisme trouve ses racines dans des représentations collectives, notamment héritées de l'antiquité gréco-romaine (p. 113-116). Par ailleurs, il remarque aussi que c'est la culture chrétienne latine qui a défini les champs de l'orientalisme, qui sont notamment ceux des « graveurs du Moyen Âge » du poème : « La chrétienté a achevé cette détermination des principales sphères de l'Orient : il y avait le Proche-Orient et l'Extrême-Orient, un Orient familier appelé par René Grousset “l'empire du Levant” et un orient inédit. » (p. 116). Sur cette question, il n'est pas inintéressant de remarquer que dans certains textes médiévaux la conscience de l'unité de la chrétienté comme définissant l'Occident s'élabore dans un premier temps en relation avec cet Orient le plus lointain, l'Empire mongol, et que ce n'est pas l'Orient « familier », gréco-romain, biblique, puis arabo-musulman et ottoman, qui relègue le reste du monde à l'« Extrême-Orient ». On trouve un exemple de ces élaborations dans l'*Histoire des Tartares* rédigée par un franciscain connu seulement comme C. de Bridia, qui a compilé à leur retour, dans une version abrégée, le texte de Jean de Plancarpin, envoyé par Innocent IV en ambassade auprès du Grand Kahn de 1245 à 1247 et auteur d'une *Histoire des Mongols*, et le témoignage oral de son compagnon, Benoît de Pologne. Voir : Jean de Plancarpin, *Dans l'empire mongol* (Thomas Tanase, éd. scient., trad.). Toulouse : Anacharsis Éditions, 2014, 238 pages. L'*Histoire des Tartares* de C. de Bridia se trouve dans les annexes.

⁹⁷¹ *Ibidem*, p. 134.

⁹⁷² Le fait que les « graveurs du Moyen Âge » ont représenté le Cédron comme abondamment pourvu d'eau et propice à la navigation est d'ailleurs aussi présent dans les *Feuilles d'observation*, où il semble plutôt ajouter au charme de l'endroit l'émerveillement naïf des hommes de jadis, plutôt qu'être critiqué. On trouve cette « feuille » dans la partie du recueil regroupant des textes de 1975 : « Vue d'ici la vieille ville n'est plus qu'une poignée de pierres sur lesquelles le rayonnement se plie, rebondit et

Ainsi, la façon dont l'émeute est représentée renvoie en partie aux gravures médiévales.

[...] Des cris fusent, un mot, un nom, parfois une phrase sont repris par la foule qui les balance sur ses flots. [...] Bientôt l'orateur est happé par les flots qui se déversent dans les rues qui mènent vers les quartiers nord. Tout d'un coup, une voiture militaire jaillit sur le toit de la houle, bascule et retombe dans les flots. Puis, après un moment, le tourbillon formé autour rejette des membres, des lambeaux de vêtements, des amas sanglants de chair.⁹⁷³

L'image de la foule comme un « flot », de son agitation comme une « houle » et un « tourbillon », si elle peut renvoyer à l'assimilation de la violence humaine à un phénomène naturel, et donc difficilement évitable, comme nous l'avons déjà signalé, peut aussi perpétuer la vision des « graveurs du Moyen Âge » – la chaîne sémantique, depuis les « eaux tumultueuses » de ces derniers, semble évidente. À l'imaginaire mythique des artistes médiévaux est bien substituée la réalité du lieu, réalité topologique et humaine, mais le témoignage du sujet, présent à l'actualité du lieu, à la vie du lieu, l'exprime en transposant le vocabulaire pictural d'hommes ayant une vision erronée du lieu dans sa réalité. La rupture est dès lors moindre, sur le plan de la représentation, entre Orient rêvé, et Palestine contemporaine, mais le lien sémantique entre les deux permet aussi un lien “de nature” : les « flots tumultueux » des graveurs n'existent certes pas en tant que tels, mais, exprimant la passion, et l'aveuglement, de ces hommes et de leur culture, ils sont semblables à la furie de la foule. Artistes se mettant au service d'une vision univoque, irréaliste, d'un lieu, promouvant par là même une geste conquérante, la croisade, que l'on pourrait qualifier de précoloniale et préromantique, tout comme la population du lieu, qui y vit depuis toujours, le connaît intimement, s'en fait sa propre idée à un point de son histoire, de son évolution sociale, sont fondamentalement les mêmes : capables de grandes visions, et capables d'horreurs. S'il y a l'idée d'un Orient, chacun a certes la sienne, mais tous ont en commun de la tenir pour seule vraie, et se trouvent en son nom communier dans la même capacité à faire le pire. Ainsi, l'Orient imaginaire des artistes médiévaux n'a pas de support réel, pourtant, il s'actualise dans la réalité du lieu, et des hommes qui l'habitent : l'imaginaire est présence décuplée au lieu. Il est certes, ici, invité dans un propos pessimiste qui réunit toutes les cultures, au-delà du clivage Orient-Occident, dans une anthropologie de la violence. Cela n'est pas toujours le cas, et cette mise en relation est souvent positive.

Les exemples de la cohabitation heureuse de l'imaginaire et de l'expérience personnelle, dans *Judée*, sont nombreux. La septième pièce du recueil, dont le début est consacré aux Esséniens, en est un cas remarquable. Ainsi, la deuxième partie du poème ramène l'évocation des Esséniens à la réalité expérimentée par le sujet.

s'écoule vers le Cédron que les peintres et graveurs du Moyen Âge ont généreusement pourvu en flots agités et felouques. [...] » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 87).

⁹⁷³ *Égée* suivi de *Judée, op. cit.*, p. 135.

[...] Hommes incléments, debout avant le jour, ils déroulent encore tournés vers l'est leur tapis de verbes martelant le seuil, – comme ils soufflent sur les braises de l'incendie !

Couchés près de l'oued, ils attendent le jour du courroux pour abattre les ténèbres et les fils des ténèbres.

*Et nos cavaliers sont comme nuages,
Brouillards de rosée qui couvrent la terre...*

Journées exaltantes et vaines dans les flancs arides de la montagne ! J'avais du mal à suivre 'Abed qui bondissait dans les rochers; plus c'était abrupt, plus il se sentait à l'aise. Dans les grottes où d'autres avaient trouvé la fortune, nous tombions inlassables sur le même amoncellement de crottes de chèvres et de fientes de chauves-souris. Un peu avant la tombée du jour, l'œil douloureux, le visage cuit, nous retrouvions notre campement. Le plat de riz ou de nouilles avalé, nous nous installions au bord du plateau, face à cette lucidité qui au fur et à mesure que s'éteignent à l'est les hauteurs, fourmille si fort dans l'ombre de la plaine.

'Abed fumait en silence une cigarette roulée avec soin, puis se mit à raconter des histoires de chasse au tigre et de guerres meurtrières entre les Beni Qaïs et les Beni Ta'âmir.

Un jour, sans transition, son regard accroché par les étoiles encore pâles : « Tu me dis que ce sont des boules de feu très loin de nous, comme ça, lâchées dans le ciel. Tu te moques de qui ? Allah n'est pas un farceur, il a bien trouvé le moyen de les attacher quelque part. »

Le lendemain nous repartions gonflés d'espoir, à la rencontre de crottes de chèvres et de fientes de chauves-souris⁹⁷⁴.

Trois propos se rencontrent dans ce poème de *Judée*, reflets de trois cultures : une représentation des Esséniens, un portrait d'Abed, compagnon bédouin du sujet locuteur, et la parole propre à ce dernier.

Pour ce qui est des Esséniens, nous avons eu l'occasion de montrer que leur représentation vise autant à restituer la puissance poétique de leur vision du monde que son intolérance, ce qui les inscrit dans l'anthropologie de la violence qui est construite dans le recueil. Il faut revenir sur la fin de cette représentation, parce que si l'intransigeance des Esséniens semble bien être le fond du propos tenu par le sujet à leur égard, ils n'en sont pas pour autant écartés. Ainsi, que les Esséniens correspondent à un modèle d'humanité fondé sur le refus du monde et sur une conception exclusiviste de la vérité n'empêche pas le poème de les intégrer à l'expérience du lieu, ni de subir leur attraction.

On peut ainsi remarquer que la fin du passage dédié aux Esséniens est exprimée au présent, et que cet usage du temps verbal ne constitue pas seulement un procédé poétique visant à renforcer l'efficace de la représentation. En effet, ils sont bien représentés selon ce qui a pu être leur réalité quotidienne, « debout avant le jour », occupés, en appelant par leurs

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p. 121-122.

prières au jour du Jugement, à souffler sur « les braises de l'incendie ». Mais si leur mode de vie et leur idéologie ont sombré avec eux, ils font toujours sentir la réalité de leur présence, ils « déroulent encore tournés vers l'est leur tapis de verbes martelant le seuil ». La redécouverte de leurs paroles, de leurs écritures, à Qumran et dans les environs, a redonné aux Esséniens l'actualité du vivant : leur « tapis de verbes » n'est pas un objet inerte, livré aux délices des érudits, mais une œuvre en acte, continuant à « martel[er] le seuil », et donc, en quelque sorte, poursuivant son travail de provocation de la fin du monde. De même, que les Esséniens soient « couchés près de l'oued » ne renvoie pas seulement à leur position de “guetteurs” d'un grand conflit eschatologique lorsque leur secte existait effectivement : en évoquant aussi la présence de leurs dépouilles, de sépultures encore non découvertes, cette position réactive leur attente du Jugement, la faisant celle des morts comme des vivants, et l'inscrit dans la réalité concrète du lieu, dans son sol.

L'expérience que fait le sujet des Esséniens, sa rencontre avec eux, se situe alors sur deux plans : celui de l'imaginaire, la vision du monde des Esséniens qui se trouve perpétuée dans le poème, et notamment celle de leurs textes, et celui de l'expérience physique, celle de se trouver sur le même sol qu'eux, de marcher peut-être sur leurs ossements. Que le sujet refuse la pensée essénienne dans ce qu'elle a de radical, de fanatique, et donc de mortifère, ne le fonde pas pour autant à les écarter du lieu, de l'expérience qu'il en fait comme de la représentation qu'il construit. Que le passage consacré aux Esséniens proprement dit s'achève sur une citation du *Règlement de Guerre des Fils de la Lumière*, constitue alors davantage que la dénonciation de ce radicalisme, que nous avons déjà évoquée : même si celle-ci est présente, la citation constitue la conclusion de la représentation des Esséniens, or, celle-ci discutait profondément la validité de leur conception du monde. En leur laissant le “dernier mot”, la représentation insiste autant sur sa conclusion propre – le refus du fanatisme essénien, qui est celui de toute humanité cédant à une vision univoque de la vérité, que la citation illustre – que sur la présence vive, et même la beauté poétique manifestée par les images de la citation, d'un regard sur le monde, d'une culture humaine originale.

Enfin, ce recours à la citation avouée apporte une nuance à ce que nous avons pu en dire pour ce qui est de la relation interculturelle : elle clôt une représentation de l'autre en lui redonnant la parole, certes, mais elle ne résout pas les tensions internes à la représentation. Il ne s'agit ainsi pas d'un “dessaisissement” pur et simple de la parole au profit de l'altérité : la citation joue autant en faveur de l'altérité que représentent les Esséniens qu'en celle de la dénonciation de leur conception de la vérité qui est portée par le sujet locuteur. Si la citation permet bien une rupture du discours tout en motivant la reprise, elle ne coupe pas court au débat implicite sur la valeur de la “vérité” et la nature de la violence, de fait, elle marque un *statu quo* : au lecteur de faire la part de la représentation, à lui de décider si la vision poétique des Esséniens prime sur l'intransigeance décrite par le sujet locuteur ou l'inverse.

La fonction de motivation de reprise de la parole qui est celle de la citation est aussi quelque peu différente de celle que nous avons pu observer

dans les récits de voyage : il ne s'agit pas d'une simple rupture du discours qui permet ensuite de revenir au récit sans nécessairement de transition explicite. Ici, la citation, parce qu'elle est ambiguë, entre beauté de l'expression et refus de la vision du monde qui la motive, représente aussi les propres contradictions du sujet : il rejette l'idéologie des Esséniens, mais n'en court pas moins le désert à la recherche de leurs vestiges, qui sont essentiellement textuels. Peut-être subit-il l'attraction d'un mode de vie radical, celui de « nomade[s] de l'Absolu »⁹⁷⁵, autant que celle de la beauté de leur verbe, et, enfin, que celle de la curiosité, de l'émulation de la découverte archéologique. Ainsi, rien n'est simple de ce rapport au lieu dans son épaisseur historique et culturelle : au sujet d'actualiser ce qu'il juge valide, de dénoncer ce qu'il estime néfaste, mais à lui, surtout, de ne rien exclure.

Quoiqu'il en soit, l'ambiguïté de la représentation des Esséniens marque surtout la réunion de l'imaginaire et du réel dans l'expérience du lieu. Là, peut-être, se situe la définition de la pratique qui, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, se substitue à l'orientalisme : l'expérience personnelle, physique, d'un territoire précis, intégrant dans sa représentation toutes ses facettes culturelles, sans qu'elles soient prises pour argent comptant ni refusées d'un bloc. Le portrait du guide, 'Abed, dans cette septième pièce de *Judée*, renforce cette idée d'une cohabitation des mondes, et des modes de pensée. En effet, 'Abed peut en quelque sorte représenter l'opposé parfait des Esséniens : lors des expéditions au désert, il « bondissait dans les rochers », se « sentait à l'aise » au plus hostile du relief, animé par une familiarité, une affinité infinie avec la terre que les Esséniens rejetaient si fortement. De même, alors que des Esséniens ne restent que des textes et quelques ruines⁹⁷⁶, 'Abed appartient à une culture orale, celle des Bédouins, et aime à « raconter des histoires de chasse au tigre et de guerres meurtrières entre les Beni Qaïs et les Beni Ta'âmîr », et ces histoires, pour lointaine que soit leur origine⁹⁷⁷, participent de traditions vivantes, ici, des veillées autour du feu. La violence des histoires racontées par 'Abed est aussi à l'opposé de celle des textes esséniens : non pas vision cosmique mais mémoire, non pas modèle ontologique mais marqueur identitaire autant que motif au rêve, au conte, au charme de la parole. Ces histoires, contrairement aux textes esséniens, sont d'ailleurs si peu nocives, que le sujet locuteur ne semble pas

⁹⁷⁵ *Ibidem*, p. 121.

⁹⁷⁶ Les ruines de Qumran ne sont d'ailleurs guère impressionnantes, sinon pour le nombre de *mikvot*, les bains de purification rituelle, et surtout la vue qu'elles offrent sur la mer Morte et la vallée du Jourdain.

⁹⁷⁷ Il n'y a jamais eu de tigres en Palestine, les histoires de « chasses au tigre » renvoient donc peut-être à l'époque où l'on pouvait chasser le lion dans la région, auquel cas leur origine est réellement lointaine (Lorand Gaspar signale dans les *Carnets de Jérusalem* qu'on a chassé le lion en Jordanie « jusqu'au XV^e siècle », voir p. 104), ou renvoie aux léopards qui, quoique fort rares, habitent encore la région (d'après l'autorité israélienne des parcs naturels, ils fréquentent occasionnellement la réserve d'Ein Gedi, à une quarantaine de kilomètres au sud de Qumran). Par ailleurs, les « Beni Qaïs » renvoient sans doute à une tribu du sud de la Turquie, les Qays, et si ces derniers sont ceux du poème, la distance qui les sépare des Ta'âmîreh de Palestine signifierait peut-être aussi une origine ancienne des histoires racontées par 'Abed. Sur les Qays, habitant les « environs d'Urfa » (« the outskirts of 'Urfa »), mais originaires du Yémen qu'ils ont quitté sur les ordres d'Abou Bakr lors des conquêtes islamiques : Jibrail S. Jabbur, *The Bedouins and the desert*, *op. cit.*, p. 483 et 576. Cela dit, l'ouvrage de Jibrail Jabbur, s'intéressant surtout aux Bédouins du désert de Syrie et de ses confins, ne cite pas les Ta'âmîreh, l'identification est donc incertaine.

tenir pour nécessaire d'en rendre compte avec précision, ni *a fortiori* de les critiquer, mais privilégie au contraire une formulation qui souligne leur exotisme dans un sens positif, celui d'une émulation de l'imagination. Enfin, l'expérience du lieu que représente 'Abed est celle d'une très longue familiarité, celle des Bédouins pour leurs terres de nomadisme, objet d'un éloge constant dans l'œuvre de Lorand Gaspar⁹⁷⁸, et en cela aussi, il est à l'opposé des Esséniens : ces « nomade[s] de l'Absolu » étaient paradoxalement des sédentaires retranchés dans une forteresse, quand le véritable nomade est à l'« aise » partout sur son territoire, mais maladroit lorsqu'il s'agit de parler du ciel et de l'Absolu.

À propos de cette « maladie », on peut remarquer qu'elle n'est pas objet de mépris de la part du sujet locuteur, et si, de son point de vue, l'idée que « Allah », n'étant pas un « farceur », a dû trouver un « moyen » d'« attacher quelque part » les étoiles, est peut-être farfelue, les propos d'Abed ne font l'objet d'aucun commentaire. Cela est significatif, selon nous, de la relation au lieu et aux hommes qui l'habitent, qui est la représentation que Lorand Gaspar substitue à l'orientalisme. Il faut ainsi noter que si les propos d'Abed sont rapportés à la manière d'un objet ethnologique, ils sont libres d'analyses et de critiques, et donc d'abord renvoyés à la réalité vécue, expérimentée par celui qui les profère, comme participant de son identité comme un tout non sujet à l'étude. Ce que la cosmologie d'Abed a de pittoresque n'est certes pas évacué, et la vivacité de ses expressions peut faire sourire, mais il n'y a qu'amitié dans cette ironie d'ailleurs implicite : le monde tel que le voit Abed, au-delà des aberrations astronomiques, est surtout un monde plein, un monde entier où il n'y a pas de conflits entre le sol et le ciel, entre l'Absolu transcendant et les courses dans le désert, les « crottes de chèvres » et les « fientes de chauves-souris ». Si le sujet locuteur ne partage guère d'affinités avec la cosmologie d'Abed, les divergences sont néanmoins tuées au profit de la représentation de son compagnon, au sein d'un partage réel dans la relation au lieu⁹⁷⁹.

⁹⁷⁸ Sur ce sujet, nous renvoyons à l'article de Daniel Lançon, « Le Proche-Orient », dans : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe* n°918, *op. cit.*, p. 255-281, en particulier, dans la section « Altérité et nomadisme : un orient sans orientalisme », les p. 273-277.

⁹⁷⁹ Maxime Del Fiol signale dans le chapitre qu'il consacre à l'islam dans *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence*, que Lorand Gaspar n'a jamais été attiré par cette religion (p. 219). En ce sens, on peut aussi interpréter l'absence de commentaire, dans *Judée*, sur les propos d'Abed se rattachant à une cosmologie islamique, comme l'absence de tentation exercée par celle-ci : les Esséniens méritent d'être abordés, leur pensée critiquée, parce qu'ils représentent une option métaphysique qui met en danger l'itinéraire existentiel du sujet, soit qu'elle l'attire, soit qu'elle l'attaque. En cela, le « relatif désintéret » (*loc. cit.*) de Lorand Gaspar pour l'islam pourrait expliquer que les propos d'Abed ne méritent pas de glose poétique ou de discussion approfondie. Cela dit, Maxime Del Fiol remarque aussi, à propos de l'appel à la prière, que Lorand Gaspar « le restitue certes dans la continuité d'un paysage aimé et dans l'unité sensible d'un moment intensément vécu, mais toujours comme un décor plus ou moins extérieur, et jamais comme l'objet d'une expérience religieuse du sujet lyrique » (*loc. cit.*). On pourrait interpréter la citation d'Abed, dans la septième pièce de *Judée*, de la même manière : ce qu'Abed pense des « étoiles » et d'« Allah » prend place dans le récit d'une expérience, celle de courses « exaltantes et vaines » dans le désert (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 122), et s'inscrit d'abord dans un portrait où prime l'amitié individuelle et l'éloge d'une relation heureuse au désert, donc à la fois un « paysage aimé » et un « moment intensément vécu ». L'islam d'Abed prend ainsi place dans le poème comme élément subordonné à une représentation qui privilégie la relation à la terre, vécue dans le corps et les traditions, et non comme doctrine à affronter. Est-ce la marque d'une relative « réification » d'Abed, dont la pensée est un objet culturel, partie d'un tout soumis à représentation ? Il nous semble que l'absence de commentaires sur cette pensée, loin de la réduire à un objet pittoresque, permet au

En effet, la position du sujet locuteur, dans ce poème, est celle d'un médiateur, et permet de réunir, dans une même représentation, différents imaginaires et différentes expériences de la réalité. Si l'on entend l'imaginaire comme un ensemble à cohérence interne de représentations définies culturellement, on peut en effet en distinguer trois, voire quatre : celui d'Abed, qui serait l'imaginaire d'un Bédouin de culture musulmane, celui des Esséniens, qui s'exprime par exemple à travers la citation, et celui de l'auteur, qui semble animé d'intentions que l'on pourrait rattacher à l'imaginaire orientaliste, ou au moins à un exotisme romantique, sur deux points, le goût pour l'archéologie et le désir d'éclairer par sa science son interlocuteur "oriental". À ces trois imaginaires, on pourrait en ajouter un autre, qui serait la représentation des Esséniens par le sujet comme participant d'un corpus plus vaste dans l'œuvre, lié aux poésies et religions antiques, et cela aussi pourrait se rattacher à la philologie et l'archéologie orientalistes, donnant ici lieu à une interprétation métaphysique. Mais ces imaginaires n'excluent pas l'expérience de la réalité : celle des Esséniens s'exprime notamment dans ce que le poème peut recéler d'éléments objectifs concernant leur façon de vivre, celle d'Abed est l'objet de la fin du poème, enfin, l'expérience du sujet est aussi décrite de façon circonstanciée. Il faut s'arrêter sur cette dernière, puisqu'elle qui permet à la représentation de lier ces différents éléments.

Nous avons signalé que les intentions du sujet locuteur peuvent renvoyer à des comportements liés à l'imaginaire orientaliste ou exotique, et il semble en effet que c'est le cas : les marches dans le désert sont bien dictées par le désir de trouver des objets inédits, comme certains ont « trouvé la fortune », et ce désir fait repartir au matin 'Abed et le sujet « gonflés d'espoir ». De même, lorsqu'Abed expose des éléments de cosmologie, c'est en réponse à une intervention doctorale du sujet : « Tu me dis que ce sont des boules de feu très loin de nous, comme ça, lâchées dans le ciel. Tu te moques de qui ? » Cela dit, à nouveau, il faut nuancer ces éléments. Si le sujet a pu exposer à 'Abed la nature des astres, il ne cherche pas à répondre à ses objections, et se contente de les rapporter avec toute leur poésie pittoresque, celle-ci n'étant qu'un élément d'une représentation d'Abed qui le met en valeur comme figure d'humanité en paix avec sa terre. De même, si la recherche archéologique peut renvoyer à un entremêlement naïf de désir de connaissance et de richesse, pouvant évoquer autant Pierre Benoît que Stevenson, celle-ci est au même moment présentée comme une déception : « nous tombions inlassables sur le même amoncellement de crottes de chèvres et de fientes de chauves-souris ». La quête, pourtant, n'est pas complètement vaine, puisqu'elle mène, au bivouac, à contempler « cette lucidité qui au fur et à mesure que s'éteignent à l'est les hauteurs, fourmille si fort dans l'ombre de la plaine »⁹⁸⁰.

Ces nuances dans l'expérience du lieu pourraient renvoyer à la transition qui s'opère dans le sujet, entre l'« imagination d'enfance »⁹⁸¹ et la

contraire d'inscrire ce pittoresque dans une réalité plus dense, une relation au désert qui va bien au-delà de la peinture orientaliste : un mode d'existence où les pôles de transcendance et d'immanence ne s'opposent pas nécessairement, et qui en cela, bien que les termes ne soient pas ceux du sujet locuteur, rejoint l'expérience de celui-ci.

⁹⁸⁰ Toutes citations, *Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 122.

⁹⁸¹ *Ibidem*, p. 112.

réalité du lieu, une forme de renonciation progressive à l'orientalisme. Il nous semble qu'elle est davantage que cela, et que ce poème de *Judée* porte à leur aboutissement les essais du *Quatrième état de la matière* et de *Gisements*, en mettant en œuvre une représentation originale qui à la fois intègre et dépasse l'orientalisme, tout en promouvant une relation multiple au lieu, comme relation physique, intellectuelle et spirituelle. En outre, tout est ainsi placé dans le creuset d'une expérience personnelle de la relation : le sujet locuteur, s'exprimant à la première personne, permet cette synthèse, où rien n'est ignoré, des peines du corps (« l'œil douloureux, le visage cuit »), aux horizons eschatologiques, en passant par les traditions orales des Bédouins, la beauté du paysage et l'accès progressif à une pensée immanentiste qui s'élabore par le même paysage.

Du point de vue de l'éthique présidant à la relation interculturelle, et donc des problèmes posés par l'orientalisme tel que défini par Edward Saïd, cette expérience du sujet permet d'évacuer les aspects problématiques de la relation par un double niveau d'éthique. Le premier est celui du respect de l'altérité de l'objet du discours : qu'il soit refusé, embrassé ou simplement exposé, l'objet du discours, comme participant d'une rencontre personnelle, reste une présence en lui-même⁹⁸², mais cette présence est aussi celle de sa profondeur temporelle, des relations dont il est issu et qu'il expérimente encore⁹⁸³. Le second est celui de l'affirmation de la subjectivité de la parole : en s'affirmant présent, le sujet locuteur ne se donne pas une simple posture d'autorité, celle d'un témoin capable de juger, mais se représente en interaction avec les objets du discours, ici, les Esséniens, Abed, le désert, ainsi eux-mêmes redevenus des "sujets". C'est affirmer à la fois la validité de sa parole, fondée sur l'expérience, et son absence de prétention à une vérité universelle. Le sujet ne s'interdit pas les critiques, ou les controverses, en particulier, ici, avec les Esséniens. Mais sa propre recherche existentielle s'en trouve informée, et transformée, comme itinéraire profondément personnel, et se situe finalement dans la mise en relation de figures ou de textes issus de cultures et d'époques différentes qui, bien que certains aspects en soient discutés, se trouvent réunies par la même intensité du désir d'exister.

Pour conclure cette brève synthèse sur l'Orient dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar, on peut remarquer que cette notion n'est pas exactement absente, mais qu'elle est toujours subordonnée à une relation au lieu qui la dépasse et l'intègre davantage comme témoignage d'une tradition occidentale toujours vivante, que comme cadre de référence. Dans l'œuvre en général, la présence la plus courante de l'Orient, comme notion et comme terme, est celle du Proche-Orient ou du Moyen Orient, qui revient régulièrement tant dans

⁹⁸² On peut d'ailleurs remarquer que les citations, ici celle du *Règlement de Guerre des Fils de la Lumière* et d'Abed, correspondent aussi à une possibilité laissée aux figures d'altérité culturelle de se défendre par elles-mêmes des critiques formulées par le sujet locuteur, implicites ou explicites, qu'elles invalident autant qu'elles les renforcent.

⁹⁸³ Cette "profondeur temporelle" est à l'œuvre dans au moins deux directions : les Esséniens sont actualisés dans l'expérience du sujet, devenant interlocuteurs immédiats, 'Abed, en revanche, présent en personne, est aussi évoqué selon ses traditions, les « histoires » notamment, et sa foi musulmane, laquelle, cela dit, participe également de son présent, d'une pensée évolutive, puisqu'il motive une réaction qui s'inscrit dans un problème contemporain, celui de la relation entre sciences et religion.

l'œuvre historique et politique que, par exemple, dans les *Carnets de Jérusalem*, comme renvoyant à un ensemble géopolitique, qui se distingue nettement de l'imaginaire orientaliste. Cela dit, on pourrait aussi considérer que l'œuvre poétique, en y incluant certains récits de voyage, contribue à une élaboration originale de la notion d'Orient, une notion qui ne dit plus son nom. L'Orient serait alors défini comme l'ensemble des lieux où se situe une même expérience existentielle, par exemple les lieux qui motivent une représentation fondée sur la découverte des espaces désertiques et de cultures ayant contribué à l'élaboration de la tradition judéo-chrétienne, mais une telle définition reste vague et incomplète, et ne rend pas compte de la densité de la relation du sujet à son lieu d'expérience. Il semble ainsi, plutôt, que la notion qui est élaborée est celle de lieu, comme champ d'expérience physique et métaphysique, corporelle et intellectuelle, intégrant aussi bien les configurations contemporaines que les plus antiques, notamment dans le champ politique ou social, mais aussi dans ceux de la botanique, de la géologie, et ainsi de suite.

On peut en trouver un exemple remarquable dans les *Carnets de Jérusalem*.

L'étoffe infiniment complexe d'un morceau de réalité vivant – lié à un temps, et dont les fils et les mouvements débordent nécessairement ce temps –, tissé d'une poignée de pierres et de lumière, de voûtes et de vallées, d'échanges avec les hommes et les choses, de lectures de livres, de nous-mêmes et du monde, de quelques rosiers et d'un désert à portée de la main ; mais aussi du rire et des larmes des enfants qu'on regarde grandir, des heurs et malheurs d'une maisonnée bourdonnante d'objets, de bêtes et de passants, de la compagnie des malades et du lent apprentissage de l'écoute de l'autre, de la joie et des difficultés du vivre, des conversations nocturnes sur la terrasse près du jasmin face à la crête judéenne drapée de noir, la résonance lointaine des mots dans la nuit, contrastant avec la proximité troublante des étoiles et de la pensée de l'infini –, c'est tout cela pour moi, et tant d'autres choses encore, Jérusalem.⁹⁸⁴

Ce passage des *Carnets* est un témoin essentiel de la relation au lieu que Lorand Gaspar met en œuvre, au détriment de l'orientalisme tel que l'analyse Edward Saïd, fondé sur l'extériorité et la perpétuation de représentations figées. À un Orient vaste et vague sont substitués des lieux dans leur singularité, même si celle-ci n'empêche naturellement pas qu'ils soient mis en relation avec d'autres, du fait de la géographie comme de rencontres intellectuelles ou personnelles. Ce lieu singulier, ici Jérusalem, est abordé comme un « morceau de réalité » dont l'« étoffe » est « infiniment complexe », et cette complexité, reconnue, explorée, empêche les représentations simplistes autant qu'elle les interdit sur le plan éthique. La relation au lieu comme « étoffe infiniment complexe » se définit alors essentiellement comme inclusive, du point de vue la représentation, soit comme fondamentalement non discriminante. Que l'énonciation soit éclatée, comme dans *Sol absolu*, ou

⁹⁸⁴ *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 60-61.

soutenue, comme dans *Judée* ou ici, dans les *Carnets de Jérusalem*, par une trame narrative relativement structurée, c'est l'expérience de la complexité qui définit la représentation comme devant la prendre en charge, parce qu'elle est richesse de diversité – peut-être est-ce en partie l'importance de cette complexité, parallèlement à une recherche poétique au sens propre, qui a déterminé la grande diversité formelle des œuvres évoquant Jérusalem et la Palestine.

Dans ce passage des *Carnets de Jérusalem*, le lieu est ainsi montré comme expérimenté dans « un temps » spécifique, celui du séjour, celui de son actualité, mais ce temps n'est pas un état absolu, figé, il est le résultat d'un ensemble de déterminations et l'amorce d'autres situations, son futur, les « fils et les mouvements [qui] débordent nécessairement ce temps ». Il est perçu par le sujet dans toutes les composantes de l'expérience, présence physique au lieu qui exige une présence intellectuelle et spirituelle, ou, pour le dire de façon plus neutre, métaphysique. Il est perçu par le regard et le toucher, « poignée de pierres et de lumières », abordé dans sa topologie à la fois humaine et naturelle, « vouîtes » et « vallées ». Le lieu est surtout mise en relation du sujet avec tout ce qui l'habite, tout ce qui l'anime, « hommes » et « choses », et cela encore motive à approfondir la relation sur un plan intellectuel, par des « lectures », mais celles-ci dépassent largement le cadre de la seule érudition : la connaissance à laquelle invite le lieu est aussi bien du domaine de celle-ci, des « livres », que de l'introspection et de la recherche métaphysique et scientifique, « nous-mêmes » et le « monde ». Connaissance encore qui tend vers l'infime et l'immense à la fois, « quelques rosiers » et « un désert », tout cela, le lieu le propose, et il n'est pas permis, à l'expérience ni à sa représentation, de le refuser. Cette “sortie” de soi pour aller vers la densité du lieu n'est pas tout, il n'y a pas de perte dans ce mouvement de rencontre, au contraire, il s'adjoint la vie personnelle, la vie de la famille, les « enfants qu'on regarde grandir », comme sujet certes de méditation sur le passage du temps, mais aussi, plus concrètement, comme vie quotidienne, avec ses habitudes, ses lieux d'activité, ses rythmes, ses joies et ses peines. L'exotisme le plus exaltant, la capacité d'attraction et de motivation du lieu, est également celle du foyer et de la vie professionnelle, et tout, à part égale, participe de la relation au lieu, et de la connaissance du lieu, de soi et des autres. L'énumération de tout ce qui constitue Jérusalem, pour l'auteur des *Carnets*, est l'image d'une vie, d'une existence d'homme, avec ses pleins et ses manques, ses « heurs et malheurs ».

De manière significative, l'énumération se clôt sur un dernier élément qui est développé bien davantage que les autres, l'évocation des « conversations nocturnes sur la terrasse ». Tout s'y retrouve, le quotidien du jardin, de moments familiers, où la parole, fait d'un homme, d'un corps et d'une histoire, prend une « résonance » qui est autant marque de sa présence que dissolution dans l'environnement. Le lieu est cela : la réunion dans un même mouvement du familier, la « terrasse près du jasmin », et du plus lointain, placé à portée de vue, la « proximité troublante des étoiles », et celle, d'autant plus troublante qu'elle advient dans la sécurité du familier, de la « pensée de l'infini ». Encore y a-t-il « tant d'autres choses » : la relation au lieu, dans sa densité, dans sa réalité, défie autant le discours qu'elle le motive et le légitime.

Une telle relation, et une mise en œuvre aussi vaste et puissante de la notion de lieu, est extraordinairement pratique, bien qu'elle n'exclue absolument pas les rêves et les élaborations métaphysiques : elle est celle d'un sujet, un individu pensant et parlant, se reconnaissant lui-même, vivant selon les rythmes de son corps, de sa famille et de son travail, et percevant autant dans ces rythmes que lors de ses "échappées" au désert la plénitude de la présence, quand bien même celle-ci est aussi une remise en cause de son identité, de l'idée qu'il pourrait avoir d'une identité finie.

Enfin le passage se clôt sur le nom du lieu : la représentation ne procède pas d'une autre représentation, préétablie, l'imaginaire entourant le nom, mais finit par le rejoindre, et le dépasse. Le lieu, « Jérusalem » est significativement à la fois possédé, en tant que terrain d'une expérience personnelle devenu objet du discours, et présent au-delà du discours, dans ces « autres choses », qui sont aussi la marque de son altérité fondamentale. Dans cette tension entre ce qu'on l'on peut s'appropriier et bâtir dans le lieu, et ce qui toujours échappe et remet en question, se trouve la dynamique de la relation.

Sur le plan de la représentation, quel que soit l'accent mis sur un aspect particulier dans une œuvre précise, historique et politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0*, ontologique et méta-poétique dans *Le Quatrième état de la matière* et *Gisements*, métaphysique et mémoriel dans *Judée*, encore qu'aucun de ces aspects ne résume ces œuvres, tous les niveaux sont présents, à des échelles plus ou moins importantes. *Judée*, par exemple, est aussi politique que métaphysique, aussi attentif au drame humanitaire des réfugiés qu'à la résonance de grands ensembles culturels, comme la Bible ou les textes esséniens, ou qu'à l'approfondissement d'une perception immanentiste de la vérité, aussi engagé, en somme, dans les problèmes particuliers d'une époque donnée que dans ceux qui se posent à tous les hommes, de tous les temps et de tous les lieux, encore que selon l'histoire, les histoires, du lieu. Dans de telles représentations, tout est présent : la non discrimination à l'œuvre dans la relation au lieu est aussi bien celle de la jubilation personnelle, physique ou intellectuelle, que celle de la responsabilités éthique du témoin d'une époque, d'une configuration historique de l'humanité, avec ses beautés et ses horreurs inacceptables. Cela, nous semble-t-il, est la représentation d'un "monde ouvert"⁹⁸⁵, où tout est présent, y compris ce qui dérange ou ne s'inscrit pas dans le projet de l'œuvre proprement dit⁹⁸⁶.

⁹⁸⁵ Nous utilisons à dessein une expression de Kenneth White, que l'on trouve notamment dans le titre de son anthologie poétique : *Un monde ouvert, anthologie personnelle* (Gallimard, 2006).

⁹⁸⁶ À l'opposé de certaines élaborations contemporaines. Nous pensons en particulier à la posture contestataire de Kenneth White, par exemple dans la préface de son recueil de récits de voyages en Asie, *Le Visage du Vent d'Est* : « Je me rends très bien compte que pour certains j'aurai écrit un livre scandaleux : un livre de mystique exotique et de pure jouissance égoïste. Comment parler de l'Orient sans parler de ses problèmes, comment, de nos jours, voyager en Orient de cette manière dédagée ? N'aurais-je pas mieux fait d'écrire des rapports socio-politico-économiques, ou de porter une banderole de protestation morale devant certains camps ? Je sais que je pourrais acquérir, assez facilement, la réputation d'un défenseur de l'humanité en m'attaquant, apparemment, aux problèmes. Mais j'ai autre chose à faire, il y a autre chose qui m'appelle. L'humanité ne m'est pas indifférente, loin de là, je voudrais simplement qu'elle soit un peu moins myope, qu'elle accepte d'élargir un peu ses perspectives. Et la solution radicale des problèmes, qui implique un changement radical dans nos manières de penser et d'être, se trouve sans doute dans un terrain très "inactuel" par rapport à la scène bruyante des "actualités". Je m'occupe de cet autre terrain, et il se situe en grande partie, mais

4) L'utopie nécessaire d'une *Weltliteratur* (conclusion).

Afin de conclure cette étude sur la relation de l'œuvre de Lorand Gaspar à l'orientalisme et à l' "objet oriental" de la représentation, il nous semble qu'il est possible de la mettre en perspective avec ce qui semble être une des aspirations d'Edward Saïd, la définition de pistes possibles pour l'avènement d'une forme de "littérature-monde". En effet, nous pourrions cantonner l'analyse à un catalogue de tout ce que n'est pas l'Orient dans l'œuvre de Lorand Gaspar, et la liste serait longue⁹⁸⁷. Cela dit, les œuvres de Lorand Gaspar consacrées à la Palestine et aux déserts jordaniens, en particulier *Sol absolu*, *Judée* et les *Carnets de Jérusalem*, donnent une image originale de ce que peut être l'Orient, comme nous l'avons vu dans la notion de lieu, et surtout proposent des pistes de réflexion sur l'éthique de la représentation dans la perspective d'une littérature du monde fondée sur la collégialité, et par là, sur la nature de la relation interculturelle elle-même.

On a pu constater que *Sol absolu* – mais cela est vrai également pour *Judée* et les *Carnets de Jérusalem*, encore que selon des poétiques différentes – répond en partie à certains principes abordés par Edward Saïd, ceux de « générosité » et d' « hospitalité »⁹⁸⁸. Edward Saïd y trouve de quoi formuler un principe éthique devant présider à la recherche.

L'esprit du chercheur doit toujours faire activement, en lui-même, une place à l'Autre étranger. Et cette action créatrice d'ouverture à l'Autre, qui sinon reste étranger et distant, est la dimension la plus importante de la mission du chercheur.⁹⁸⁹

À ce principe éthique, *Sol absolu* et *Judée* permettent de concevoir une application pratique. Certes, ce sont des œuvres de poésie, et elles apportent aux réflexions d'Edward Saïd une réponse littéraire, et non un renouvellement de la pratique académique. Néanmoins, c'est bien parce que ce sont des œuvres de poésie que leur participation au débat éthique qui entoure les pratiques universitaires, et plus largement les institutions où s'élaborent les représentations collectives, propose un éclairage particulièrement important sur ces questions. En effet, le texte littéraire est une matière livrée au regard du lecteur, notamment des commentateurs. Si la matière invite à penser

non exclusivement, dans l' "Orient" de mon paysage mental. » (Kenneth White, *Le Visage du Vent d'Est, errances asiatiques* (Marie-Claude White, trad.). Les Presses d'aujourd'hui, 1980, 281 pages, p. 10-11). Si le primat donné à l'expérience personnelle et à la recherche métaphysique peut parfaitement se comprendre, le ton adopté pour évoquer les récits de voyages prenant en compte les « problèmes » des lieux visités est en revanche problématique, en particulier – et c'est pourquoi nous évoquons Kenneth White – quand on a la prétention de créer un mouvement littéraire. Lorand Gaspar, qui ne la partage pas, ni celle d'éclairer la masse « myope » de l'humanité esclave du conformisme intellectuel, inclut dans ses récits comme dans ses recueils de poésie, aussi bien l' « autre terrain » de Kenneth White, celui d'une liberté absolue dans la recherche de sens, de la « jouissance » qui est aussi, dans l'œuvre de Kenneth White comme dans celle de Lorand Gaspar, celle d'une relation interculturelle sans entraves dogmatiques, que les réalités contemporaines et sociales des lieux qu'il visite ou dans lesquels il séjourne, et dans lesquelles il s'engage, et pas seulement à coups de déclarations grandiloquentes.

⁹⁸⁷ On peut pratiquement proposer une lecture de *L'Orientalisme* à laquelle répondrait point par point l'œuvre de Lorand Gaspar, comme s'en distinguant.

⁹⁸⁸ Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁸⁹ *Loc. cit.*

différemment celui qui la reçoit, et la façonne dans son esprit avant, d'une manière ou d'une autre, de la transmettre, celui-ci n'a guère que deux solutions : le prendre en compte et accepter, au moins partiellement, de se laisser changer, ou fermer le livre. Le premier champ d'action est celui du discours que l'on propose aux autres, et là se situe l'importance de la littérature en général, et de la poésie de Lorand Gaspar en particulier, puisque sauf malhonnêteté intellectuelle, le commentateur ne peut changer l'objet de son étude, encore que la poétique de Lorand Gaspar lui laisse un large champ de liberté interprétative.

Ainsi, à l'observation d'Edward Saïd selon laquelle il faut « déployer » l'esprit avec « générosité » et « hospitalité », l'œuvre poétique de Lorand Gaspar rend un écho formidable, pour au moins deux raisons dont la première est évidente : la présence au sein même de l'acte poétique, partie prenante de l'œuvre, de textes issus de sources multiples, et cela est vrai également dans les œuvres qui s'attachent à un référent grec ou saharien. La deuxième est peut-être plus intéressante : au-delà de la pratique intertextuelle en tant que telle, et malgré l'ampleur qu'elle peut revêtir, en particulier de *Sol absolu*, la présence de l'autre, de l'« objet culturel », est toujours incluse dans un cheminement existentiel propre au sujet locuteur, ce qui revient à la fois à réduire le caractère « étranger » et « distant » de l'autre, sans qu'il ne soit mis en péril dans son altérité, c'est-à-dire manipulé dans son identité. Cet aspect est peut-être le plus fondamental, à partir du moment où l'on cherche à concevoir une « littérature-monde ».

En effet, l'effort de situer son œuvre et celle des autres dans une « symphonie totale que l'on pourrait théoriquement comprendre comme préservant l'individualité de chaque œuvre sans pour autant perdre de vue l'ensemble »⁹⁹⁰, dont Edward Saïd semblait voir la préfiguration dans le *Divan* de Goethe, peut signifier notamment tenter de dépasser les « establishments » culturels et linguistiques, en tant que lieux de production de textes qui définissent de façon privilégiée la réception des œuvres qui constituent la « symphonie », et donc d'inventer d'autres lieux, afin que la parole poétique, et littéraire en général, ne soit pas réduite ni à une expression uniquement singulière, ni à une matière neutre, « standardisée », ultimement et également soumises aux modes et au marché. Que le « décentrement » des lieux de production littéraire revienne à la formation d'un ensemble de lieux de création plus ouvert géographiquement et socialement, sur le plan des scènes culturelles, semble indiscutable, encore qu'il faille voir selon quelles modalités cette nouvelle scène pourrait émerger. Mais il faut aussi envisager quelle mesure donner à ce « décentrement » au sein même d'une œuvre, faute de quoi, il ne saurait y avoir de « symphonie » que du point de vue « supérieur », ou « panoramique », du lecteur et *a fortiori* des autorités intellectuelles, soit médiatiques, soit académiques. Cela ne serait que déplacer les problèmes, ou de la singularité excessive, avec l'éloge des « originaux » qui est un *topos* de la tradition académique autant que de ceux qui se veulent révolutionnaires, ou de la standardisation, effet d'un monde globalisé où la relation interculturelle est

⁹⁹⁰ *Ibidem*, p. 14.

conçue davantage comme une consommation et une réduction de la diversité que comme un échange⁹⁹¹.

Sur cette question, la fréquentation de l'œuvre de Lorand Gaspar a de toute évidence beaucoup à apporter. En proposant dans un même texte une relation à l'autre qui lui donne tout pouvoir de soumettre à sa présence le sujet locuteur, et qui en contrepartie permet une élaboration existentielle du sujet lui-même par ce que l'autre lui apporte, ou par ce qu'il a dû trouver en lui-même pour résister à l'autre – sur cette double relation, le rapport à la Bible est particulièrement éloquent –, les œuvres de poésie de Lorand Gaspar permettent de concevoir une voie médiane entre les deux pôles antithétiques, encore qu'ils se retrouvent dans la logique du marché littéraire, de la singularité et de la standardisation.

C'est le rôle de l'échange intertextuel, et *a fortiori* interculturel, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, qui signifie l'accueil de l'autre et la transformation par lui sans que cela n'implique de pure perte, mais une dynamique féconde, et ce rôle se situe bien au-delà de la simple formule poétique. En effet, la position de l'œuvre dans le monde littéraire de langue française permet aussi de concevoir une réalisation concrète du “décentrement” de la scène littéraire au profit d'un ensemble ouvert. Écrite la plupart du temps hors de France, la poésie de Lorand Gaspar n'est pour autant pas coupée de la scène française, comme en témoignent par exemple les liens des deux premiers recueils avec les œuvres de Roger Caillois ou de Saint-John Perse, ou la collaboration autour de l'œuvre de Séféris avec Yves Bonnefoy, qui se manifeste notamment par des traductions alternatives dans *Égée*. Mais, proposant aussi, avec quelle ampleur, un accès à des traditions culturelles, littéraires et religieuses, issues d'autres mondes que le monde francophone, l'œuvre ouvre la possibilité d'une littérature-monde dans laquelle le français permet de recevoir encore davantage d'autres traditions, et d'autres inventions contemporaines, que celles issues de la diversité francophone – et la présence, par exemple, de l'arabe dans les œuvres poétiques, traduit ou non, permet en outre d'imaginer que ce processus est réversible, au bénéfice d'une “littérature-monde” en arabe, dans la mesure où les écrivains de langue arabe peuvent à leur tour retrouver dans l'œuvre de Lorand Gaspar ce qui de leur langue et de leur culture est partagé⁹⁹². Sur le plan éditorial, si la majorité de l'œuvre de Lorand Gaspar est publiée par des maisons parisiennes, une revue comme *Alif*, ou la reprise par l'éditeur tunisois Cérès d'une publication de Gallimard, *Feuilles d'observation*, permettent aussi d'envisager une mobilité des supports et des textes fondée sur le désir d'échange et de collégialité plutôt que sur les principes d'autorité et de propriété⁹⁹³, et que cela soit réaliste ou non, au moins ces tentatives existent-elles.

⁹⁹¹ *Ibidem*, p. 15-16

⁹⁹² Sur ce point, nous renvoyons à l'article de Daniel Lançon, « La naissance de l'auteur français », dans : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe* n°918, *op. cit.*, p. 74, sur les relations au monde littéraire français, p. 80-81.

⁹⁹³ À cet égard, Rida Boulaâbi a montré tout le dynamisme interculturel et inter-linguistique de la revue *Alif* dans son article « Au commencement la lettre *Alif* : la revue comme laboratoire de la création. », dans : *Lorand Gaspar et la matière-monde, actes du colloque international de Tunis* (Marie-Antoinette Bissay, Anis Nouairi, Patrick Née), *op. cit.*, p. 225-238.

Ainsi, pour reprendre l'image d'Edward Saïd, *Sol absolu* et *Judée* sont bien des voix singulières dans la « symphonie », parce qu'elles représentent le cheminement d'une conscience, mais sont également une image de la « symphonie » dans son ensemble, et de ce fait s'inscrivent en elle avec aisance, sans se perdre ni dans une « tour d'ivoire », ni sur la place du marché.

Peut-être est-ce une utopie qu'une telle littérature, notamment parce que les pratiques poétiques de Lorand Gaspar ne gagneraient guère à être imitées, ce que l'œuvre illustre d'ailleurs remarquablement, puisqu'elle se réinvente constamment. Mais les principes demeurent, et ils sont au moins deux, que cette lecture de la relation de l'œuvre poétique de Lorand Gaspar à la « matière orientale » permet de formuler.

Le premier est la nécessité de remettre en jeu, constamment, les représentations collectives, dont chacun, à sa manière, hérite, et que chacun, surtout lorsqu'il prend la parole, se doit de réévaluer, sans que cela ne signifie renier son héritage ni le suivre aveuglément. Au-delà de la simplicité de l'énoncé, la lecture de l'œuvre en montre toute la densité, et le processus qu'il implique pourrait être appliqué, outre à la littérature, notamment à la politique, surtout dans le contexte contemporain.

Le deuxième est la possibilité de faire œuvre commune, sans perte d'identité ni pour le locuteur, ni pour l'objet de la parole, que la citation, par exemple, restitue comme sujet, et ce principe pourrait avoir de multiples applications en termes d'invention poétique par les auteurs d'aujourd'hui et de plus loin.

Enfin, on peut considérer l'ensemble de ces réflexions comme un jalon de l'humanisme de l'œuvre de Lorand Gaspar. En proposant une relation interculturelle qui n'est ni impérialiste, ni marqué par la « mauvaise conscience » postcoloniale, c'est un visage de l'humanité qui se dégage, sans doute le double positif, ou la réponse à celui que nous avons pu analyser à propos de *Judée* en prise avec la violence historique. Ce visage est celui d'une humanité capable de trouver en l'autre, de façon aussi humble que sereine, l'aliment de sa croissance : en donnant l'image d'un sujet en constante relation avec toute la réalité qui l'entoure, qui est également la sienne et celle des autres, tant sur le plan des hommes que des « choses », que des idées et des cultures, les œuvres de Lorand Gaspar consacrées à l' « Orient », sont à la fois postcoloniales et post-orientalistes, et de ce fait au-delà de l'eurocentrisme, mais également, parce que le lieu supporte toutes ces relations, au-delà de l'anthropocentrisme. Cela ne signifie pas une disparition de l'humain, mais une autre définition de l'humanisme, qui n'est ni « post », ni « néo » humaniste, mais inscrite dans l'actualité de l'existence.

Chapitre III. *Feuilles d'observation*, un engagement humaniste.

S'il y a dans l'œuvre de Lorand Gaspar des éléments permettant d'envisager une anthropologie, au sens d'un discours sur la nature de l'homme, celle-ci, fragmentée dans sa formulation parce que soumise aux impératifs d'une poésie constamment liée à l'expérience, est également, pour la même raison, mise en relation avec le dessein de mieux comprendre, non seulement ce qu'est l'homme, mais aussi le sens possible de sa présence, et par extension ce qu'il pourrait voire devrait être. En d'autres termes, la représentation n'est jamais totalement étrangère à une réflexion sur la nature de l'homme et ce qui pourrait lui être le meilleur, dans la mesure où, poésie fondée sur le fait de vivre, la poésie de Lorand Gaspar propose un cheminement pour vivre davantage, et mieux, une existence humaine. Cela pourrait être, déjà, et quoiqu'encore bien vague, une définition de son dessein humaniste.

Ce dessein est non seulement présent dans les divers aspects de la poétique que nous avons pu évoquer, en tant que poétique de la relation, mais en outre, les animant, il en constitue, en quelque sorte, à la fois un agent dynamique et le couronnement. C'est à ce titre que nous l'abordons en dernier, afin de proposer une mise en perspective, toute partielle qu'elle soit, de l'œuvre dans certains questionnements de l'humanisme d'aujourd'hui. Pour ce faire, nous proposons comme ligne directrice une lecture de certains passages de *Feuilles d'observation*, qui a pour cette étude le double avantage de constituer à la fois une œuvre d'invention poétique, aux lisières des genres, et la représentation d'un cheminement intellectuel de nombreuses années, le recueil⁹⁹⁴ regroupant des textes de 1960 à 1983.

Cela dit, avant de nous livrer à cette étude, il faut formuler quelques précautions. La première concerne la méthode : il n'est toujours pas question de réduire l'œuvre à un système philosophique ayant épousé pour les besoins de la cause le genre poétique. Si nous aurons l'occasion de mettre en parallèle les textes de Lorand Gaspar avec quelques essais philosophiques ou éthiques, il faut dès à présent réaffirmer que l'œuvre de Lorand Gaspar s'en distingue comme ne se prêtant que peu à la formulation d'un système clos, ou purement conceptuel, mais constitue au contraire une reprise permanente de l'expérience, comme à la fois confirmation et transformation, dans la mesure où la poésie n'est pas seulement expression d'idées ou de sentiments, ou d'un référent en général, mais performance, expérimentation, dans la langue, de configurations évolutives de l'existence⁹⁹⁵.

⁹⁹⁴ Nous utilisons ici le terme "recueil" au sens de "collection de textes", même si l'on pourrait éventuellement tenir l'œuvre comme un vaste poème-essai, et qu'en ce cas le terme pourrait être utilisé de la façon la plus courante, encore qu'il ne rendrait alors qu'imparfaitement la cohérence de l'ensemble.

⁹⁹⁵ On peut interpréter comme allant en partie en ce sens un passage d'*Approche de la parole*, qui met en cause la valeur herméneutique de la poésie : « Le poème n'est pas une réponse à une interrogation de l'homme ou du monde. Il ne fait que creuser, aggraver le questionnement. Le moment le plus exigeant de la poésie est peut-être celui où le mouvement (il faudrait dire la trame énergétique) de la question est tel – par sa radicalité, sa nudité, sa qualité d'irréparable – qu'aucune réponse n'est attendue ; plutôt, toutes révèlent leur silence. La brèche ouverte par ce geste efface les formulations. Les valeurs

La deuxième concerne la visée de notre étude. Nous souhaitons montrer que l'œuvre de Lorand Gaspar participe à la fois à des débats complexes, qui d'ailleurs nous dépassent souvent notamment sur le plan technique, et permet d'envisager de les approcher comme participant de manière féconde, et relativement sereine, au cheminement d'une existence, dans ce qu'elle a de plus dense, mais aussi de plus élémentaire, et de plus incarné. Il n'est donc pas non plus question de prétendre donner une interprétation définitive de l' "humanisme" de l'œuvre, mais plutôt de montrer en quoi celui-ci constitue un autre aspect du "vade-mecum" que peut être l'œuvre pour son lecteur d'aujourd'hui.

Enfin, il faut, au titre à la fois de précaution et d'amorce de la réflexion, repréciser l'usage de certains termes, en particulier celui d' "humanisme"⁹⁹⁶. Le terme a en effet deux acceptions principales, l'une relativement restreinte, l'autre très générale. La première renvoie à l'humanisme comme mouvement intellectuel et culturel, ayant connu son apogée approximativement entre 1440 et 1540⁹⁹⁷. Il pourrait se caractériser par au moins trois éléments : la maîtrise des langues grecques et latines classiques, la recherche documentaire (en particulier la collecte de manuscrits), et l'étude de l'Antiquité gréco-latine, d'une façon à la fois débarrassée des limites méthodologiques médiévales et des présupposés qui pouvaient les accompagner, et orientée vers le renouvellement des sciences, des lettres et de la philosophie⁹⁹⁸. La seconde acception du terme renvoie en revanche à une pratique beaucoup plus vaste, et certainement plus vague, qui serait l' « ensemble des tendances intellectuelles et philosophiques qui ont pour objet le développement des qualités essentielles de l'homme »⁹⁹⁹. Une autre définition introduit l'idée que l'humanisme « prend pour fin la personne humaine et son épanouissement », en particulier « par les seules forces humaines »¹⁰⁰⁰. Dès lors, on peut entendre par "humaniste" aussi

séparées, dûment cataloguées, qui créent le va-et-vient entre rives opposées sont, pour un instant de lucidité, prises dans l'élan du fleuve. De cette parole qui renvoie à ce qui la brûle, la bouche perdue à jamais. » (*Approche de la parole* suivi de *Apprentissage*, *op. cit.*, p. 35). Que la poésie, en tout cas en son « moment le plus exigeant » fasse que toutes les « réponses » « révèlent leur silence », si cela signifie ici, nous semble-t-il, un moment de pure ouverture à une vie, ou une vérité, qui ne se laisse pas formuler, et donc expliquer et posséder, implique un geste de renoncement de qui profère la parole, renoncement positif, puisqu'il ouvre à une potentialité immense, mais qui n'en est pas moins une relativisation sévère du pouvoir de l'auteur sur sa parole.

⁹⁹⁶ Pour ces précisions terminologiques, nous suivons la réflexion développée par Bernard Quilliet, dans *La Tradition humaniste*, en particulier dans son introduction intitulée « De l'ambiguïté de certains mots ». Voir : Bernard Quilliet, *La Tradition humaniste*. Fayard, 2002, 542 pages, p. 11-17. Bernard Quilliet, dont l'ouvrage nous a été d'une grande utilité, se soustrait par la suite aux indéterminations terminologiques en étudiant l'humanisme au sens premier, comme relation des intellectuels européens de la Renaissance aux cultures grecque et latine, sujet sur lequel son ouvrage constitue une somme d'érudition et de liberté de ton, malgré, contrepartie de l'exhaustivité, des énumérations qui peuvent être particulièrement rébarbatives. Par ailleurs, une des conséquences de ce choix est de réduire l'apport de son ouvrage à la suite de notre réflexion, dans la mesure où Lorand Gaspar peut d'abord être qualifié d' "humaniste" au sens le plus large.

⁹⁹⁷ Nous adoptons les dates proposées par Bernard Quilliet, qui, tout en admettant qu'elles sont relatives, y situe ce qu'il qualifie de « Grand Siècle » de l'humanisme. Voir : *Ibidem.*, p. 245.

⁹⁹⁸ Ces trois éléments sont énoncés par Bernard Quilliet alors qu'il présente les précurseurs de l'humanisme, plus précisément le groupe padouan de Lovato Lovati. Voir : *Ibidem.*, p. 201-202.

⁹⁹⁹ Définition du dictionnaire Larousse de 1978, citée par Bernard Quilliet : *Ibidem.*, p. 11.

¹⁰⁰⁰ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *op. cit.*, volume 3, 898 pages, p. 543.

bien l'intellectuel de la Renaissance investi dans l'étude et la promotion de la culture gréco-latine, que le philanthrope, ou tout penseur s'attachant à approfondir la notion de "bien de l'humanité", ce qui pourrait s'appliquer à une véritable foule de philosophes. Enfin, à ces deux définitions principales s'ajoute une troisième, intermédiaire, celle de l'humanisme comme « formation de l'esprit humain par la culture littéraire et scientifique », notamment par une « connaissance approfondie des langues et littératures grecques, latines. »¹⁰⁰¹ Situer Lorand Gaspar dans ce champ de vastes possibles, sinon de flou, exige donc de circonscrire certaines notions, mais aussi de remarquer qu'il peut appartenir à plusieurs catégories.

Ainsi, il pourrait paraître évident d'écarter la première définition, historique. Cela dit, l'humanisme des XV^e et XVI^e siècles pourrait trouver quelques échos dans l'œuvre de Lorand Gaspar, en particulier si on l'aborde selon la troisième définition de l'humanisme, celle d'une « formation de l'esprit » qui le perpétue au-delà de ses limites historiques. Tous les recueils de Lorand Gaspar, au moins ceux dans lesquels le travail intertextuel est clairement perceptible, pourraient évoquer certains aspects de cet humanisme. La connaissance de cultures antiques, par exemple, est remarquable dans les textes abordant la Palestine et les déserts proches, ou dans les récits et poèmes consacrés aux différents peuples ayant habité le Sud algérien, ainsi que, de toute évidence, est manifeste la connaissance des Tragiques grecs. En outre, la recherche documentaire, et en particulier celle de manuscrits esséniens dans *Judée*, n'est pas sans évoquer les humanistes que Bernard Quilliet représente souvent en position de "chasseurs de manuscrits"¹⁰⁰². Curiosité intellectuelle, rigueur dans l'étude et investissement dans la recherche sont autant de traits que l'on pourrait ainsi appliquer aussi bien aux sujets locuteurs des œuvres poétiques de Lorand Gaspar qu'aux humanistes de la Renaissance et à leurs émules. Mais ces proximités ne peuvent masquer une différence essentielle, sans même évoquer celle, évidente, d'époque et de contexte intellectuel, il s'agit des cultures qui sont approchées, et donc du corpus de référence. Les cultures grecques et latines ne sont certes pas exclues, et une séquence de *Sol absolu* comme « Eaux désertes » ou l'ensemble d'*Égée* en sont des exemples remarquables, mais elles ne sont pas privilégiées au détriment d'autres. La différence est de l'ordre du "centre" culturel : l'humanisme au sens historique, y compris en tant que « culture de l'esprit » existant toujours, est européo-centré. La pratique poétique, et celle documentaire qui la soutient, des œuvres de Lorand Gaspar, situe en revanche son "centre" sur deux plans : celui du lieu, et celui du cheminement du sujet. Si la différence des deux positions peut se comprendre du point de vue de facteurs historiques, il n'en reste pas moins, comme nous avons déjà abondamment pu le remarquer, que le corpus de référence de Lorand Gaspar, d'ailleurs évolutif et jamais érigé en canon, témoigne d'une recherche qui est à la fois celle d'un sujet avec ses intentions, et ouverte à la dynamique de l'objet de la recherche, comme figure d'altérité

¹⁰⁰¹ *Loc. cit.*, pour la dernière partie de la citation, nous faisons un montage avec la définition de l'« humaniste », juste en dessous dans le dictionnaire.

¹⁰⁰² Au moins jusqu'à l'expansion de l'imprimerie, voir le chapitre 6, « L'ultième mais non la moindre », dans : *La Tradition humaniste, op. cit.*, p. 201 et suiv.

ayant, au moins en principe, un effet pas entièrement maîtrisable sur le sujet. Un tel déplacement, même à l'époque contemporaine, n'est pas si fréquent.

Si ces éléments permettent dans une certaine mesure de lier l'humanisme au sens historique et culturel à la pratique textuelle de Lorand Gaspar, reste que s'il y a "humanisme" dans l'œuvre de celui-ci, il s'agit d'abord d'une recherche à la fois de "vérité" et de "mieux vivre" en tant qu'être humain, sans pour l'instant préciser la notion d'humanité. Cela dit, il faut établir d'emblée une différence substantielle entre deux aspects de la définition généraliste de l'humanisme et celui de Lorand Gaspar, ceux de l'« épanouissement » de l'homme et de la valeur de « fin » qu'il revêt. Le second revient à la question de l'anthropocentrisme : nous avons vu que le réseaux de relations établies dans l'œuvre poétique, en particulier le statut du lieu, relativise profondément cet aspect, même si l'homme est au centre de la recherche de sens et d'existence, dans la mesure, au moins, où elle est le fait d'un sujet humain comme sentant, ressentant, pensant et parlant – mais de ce fait se situant au cœur d'un faisceau de relations qui parfois dépasse ou bouleverse son humanité. *Feuilles d'observation* peut permettre, notamment à travers les nombreux passages consacrés aux lieux, ou même aux oiseaux, de repréciser ce déplacement de l'anthropocentrisme. Quant à la première, elle peut revenir à l'idée d'un "progrès" de l'homme, surtout si elle repose sur une pleine confiance en « les seules forces humaines ». *Judée* a fortement mis en cause cette idée d'un point de vue historique. Néanmoins, cela ne signifie pas qu'un « épanouissement » est impossible, collectivement peut-être, individuellement sans doute, ni, d'ailleurs, qu'il faille attendre l'aide d'autres « forces » qu'humaines. Une des questions centrales de l'humanisme dans *Feuilles d'observation*, est celle de savoir si cet « épanouissement » est celui de qualités existantes, ou la recherche d'un progrès qui les dépasse, question qui est notamment fondamentale dans les débats bioéthiques ou ceux, plus philosophiques, qui ont lieu autour d'une notion telle que le "posthumanisme".

Enfin, pour aborder ces questions, il faut revenir sur le choix des *Feuilles d'observation*, et sur la façon dont nous structurerons la lecture. Lire les *Feuilles d'observation* à ce point de notre étude a un avantage qui tient à sa nature, plus explicitement à la marge de plusieurs genres que d'autres œuvres. Constituées à partir de carnets, les *Feuilles d'observation*, qui couvrent dans la version publiée chez Gallimard en 1986 une période allant de 1960 à 1983, dénotent une liberté formelle et une diversité de propos particulièrement propices à l'étude d'un sujet aussi vaste et protéiforme que celui de l'humanisme. Ainsi, quoiqu'on y trouve des poèmes en vers libres, la prose y prédomine, mais elle peut être aussi bien narrative que proposer une ébauche d'essai, ou y être poétique voire nettement correspondre à des poèmes en prose. Cette diversité de la forme permet ainsi à la fois d'évoquer la pensée de l'auteur, en tant que telle, et d'observer dans quelle mesure le recours à l'écriture, en particulier poétique, la module, voire la transforme, en tout cas la renvoie à son référent premier, l'expérience d'un sujet présent à une existence

faite de relations¹⁰⁰³. Cette diversité n'engendre néanmoins pas de rupture de la cohérence du cheminement du sujet, et si *Feuilles d'observation* s'illustre par la multiplicité des objets qui motivent la parole, de l'observation d'un paysage à la réflexion s'appuyant sur un passage de Montaigne, des oiseaux à la pratique de la médecine, en passant par l'épistémologie et le sens de l'art, tout se retrouve dans une dynamique, non pas structurée dialectiquement ou selon une herméneutique linéaire, mais à l'image d'une existence, avec ses suites et ses bonds, son progrès et ses manques.

L'apparence de l'œuvre, comme l'ampleur d'un sujet tel que l'humanisme, implique néanmoins de définir une approche claire, mais qui ne soit pour autant pas trop catégorisante. Nous proposons donc de revenir aux trois niveaux fondamentaux de relation que nous avons pu observer dans l'œuvre, et qui se retrouvent, avec certaines modulations, dans *Feuilles d'observation*, c'est-à-dire les relations aux trois "pôles identitaires" que sont le soi, l'environnement et les autres entendus comme autres sujets. Les trois sont souvent simultanées, ce qui rend le découpage quelque peu arbitraire, nous l'adoptons néanmoins, non comme fait de catégories closes, mais comme témoignant des différents aspects d'un ensemble.

Dans un premier temps, nous évoquerons ainsi la question de l'individu comme supposant notamment un effort visant à une relation apaisée à des questions telles que les limites du sujet, la souffrance et la mort. Jamais représentée comme un tout fini, l'identité se construit par un faisceau de relations, notamment en fonction de son environnement, et nous aborderons dans un deuxième temps la relation à cet environnement, à la fois sur le plan de sa capacité à motiver la construction du sujet, et sur celui, plus pratique, de sa défense, dans une perspective écologique au sens où l'on entend le plus souvent ce terme. Enfin, nous tenterons de voir dans quelle mesure les *Feuilles d'observation* invitent à penser un devenir commun, en posant des principes invitant à se garder de certains comportements représentés comme néfastes, mais surtout en proposant une relation aux autres permettant d'envisager l'humanisme comme construction d'une communauté.

¹⁰⁰³ Cette double dimension des *Feuilles d'observation* nous intéresse particulièrement, dans la mesure où, comme l'expose Dominique Combe en conclusion de son article « Des notes aux poèmes » : « Les carnets ne sont pas seulement la matrice de l'œuvre, comme pour tant d'écrivains ; ils répondent à une exigence proprement éthique. Non seulement les notes témoignent d'une relation intense aux autres, et tout particulièrement dans la solitude et la détresse de la maladie, mais encore jalonnent-elles le chemin d'une libération intérieure, en direction d'une sagesse qui donne à l'œuvre sa dimension humaniste [...]. » (Dans : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe* n°918, *op. cit.*, p. 123). À ce titre, les *Feuilles d'observation* permettent d'observer, dans une même œuvre aux formes diverses, ces dimensions complémentaires de la recherche poétique de Lorand Gaspar, présence à des personnes, qui ont des problèmes précis, et à des questions de société spécifiques, alliées à un effort de valorisation du vivant et d'approfondissement de l'expérience dans la parole du poème.

1) Faire corps : une approche des limites.

Sur le strict plan des idées, la question de l'humanisme exige sans doute une définition préalable de la notion d'humanité, ce qu'est l'homme, et corollairement ce qu'est un homme, en tant qu'individu, avant de formuler des pistes pour son « développement ». Les *Feuilles d'observation* permettent d'approcher la question dans l'autre sens, en partant d'abord de l'individu comme se constituant par ses expériences – et si ce n'est peut-être qu'un hasard, cela pourrait aussi témoigner d'une certaine réticence à formuler des prolégomènes qui risqueraient d'enfermer la parole dans un cadre trop rigide. Quoiqu'il en soit, la question n'est pour l'instant pas tant l'homme que la façon de vivre en tant que sujet – individu agissant ou réagissant, et surtout parlant. Ainsi, dès la note liminaire qui précède les « feuilles », l'accent est mis sur la façon dont le sujet mène son existence.

La Médecine tend à prendre toute la place dans mon quotidien, elle s'insinue jusque dans le sommeil. On ne négocie pas avec l'urgence. Mais plus on est bousculé, plus il est impérieux de s'arrêter, de regarder, de s'aérer. Le temps de noter une idée, un étonnement. Ces feuilles me sont une façon de respirer.¹⁰⁰⁴

Le registre personnel de la note en est sans doute l'aspect essentiel, à ce point de la réflexion : le sujet est immédiatement affirmé présent dans la densité de son existence quotidienne, et l'exposition des circonstances de la rédaction des « feuilles » réduit autant que faire se peut la distance entre l'auteur et le sujet locuteur¹⁰⁰⁵, comme affirmant déjà l'unité de l'existence dans ses gestes comme dans son sens possible. Néanmoins, les « feuilles » semblent prendre l'apparence d'un contrepoint à l'activité médicale, une forme d'évasion face à la présence envahissante de la « Médecine », et la majuscule permet de signifier non seulement la pratique, mais aussi l'ensemble des savoirs et la masse de réflexion critique que suppose la pratique, insistant sur le caractère imposant de la présence à laquelle il faut parfois se soustraire. Mais cet aspect contrapuntique des « feuilles », d'autant plus si on garde à l'esprit son sens musical, ne signifie pas une opposition – la présence de la médecine dans l'œuvre est d'ailleurs récurrente –, mais plutôt un complément, aussi inévitable, « impérieux » même, que l'« urgence » avec laquelle on ne « négocie pas ». Écrire, dès lors, est une « façon de respirer », pas une simple évasion, « s'arrêter », « regarder », « s'aérer », certes, mais sans rompre la continuité, à la façon d'un rythme et, concrètement, en posant le geste de l'écriture dans la matérialité qui est aussi celle de l'activité médicale – il est à ce titre significatif que ce qui est une « façon de respirer » n'est ici pas la « parole », ni l'« écriture » ou le « texte », mais les « feuilles ».

¹⁰⁰⁴ Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁰⁵ Encore que l'usage de l'italique peut marquer la distance entre une prise de parole de l'auteur, intervenant en tant que tel, et le sujet qui s'exprime dans les « feuilles » elles-mêmes, dont la réunion en volume suppose une sélection, et sans nul doute un travail de réécriture, qui le ramène au « sujet lyrique » ou, comme nous le désignons en général, au « sujet locuteur », comme voix particulière, quoique non nécessairement séparée de l'auteur, en ce qu'elle est tributaire, au moins en partie, du procès de l'écriture elle-même, de l'acte poétique qu'elle supporte et qui la transforme.

L'œuvre s'ouvre ainsi sur deux aspects complémentaires de l'action, répondre aux nécessités immédiates de la pratique médicale, et s'ouvrir un champ pour vivre *soi*. L'individu, le sujet, est ainsi d'emblée mis en balance, entre les exigences des autres, qui attendent de lui qu'il réagisse à leur bénéfice, ce qu'il fait d'ailleurs sans le remettre en question, et celles du sujet lui-même, qui néanmoins n'aboutissent pas à la construction d'un refuge, d'un "jardin secret", mais à une nouvelle circulation : le sujet s'« arrête », ce faisant il reçoit en « regardant », et ainsi « s'aère ». Mouvement pendulaire, non seulement entre pôles identitaires, mais de façon bien plus concrète, une « respiration » qui n'est pas seulement une métaphore. Ce "va-et-vient" identitaire et existentiel, placé aussi bien sur le plan du langage que du corps, d'ailleurs caractéristique de l'œuvre en général, est repris dès le premier paragraphe des *Feuilles* à proprement parler, dans la séquence qui recouvre des textes datant de 1960 à 1966, années qui renvoient à la période hiérosolymitaine de la vie de l'auteur.

Nuits d'hiver transparentes au désert de Judée, d'une densité, d'une compacité difficiles à expliquer. Sentiment de toucher du doigt, d'ausculter les pulsations d'un « corps » qu'aucun extérieur ne vient limiter. Toucher des yeux, des doigts et de l'esprit une « loi » éternelle, un rythme unique qui lie les pierres de ce désert, quelques herbes, mon corps et les aiguilles glacées des étoiles. Crissement de la neige des nuits claires des hivers de mon enfance.¹⁰⁰⁶

Cette première « feuille » représente presque à elle seule l'ensemble des questions que permet d'aborder le recueil. Tous les aspects de l'expérience existentielle sont ainsi, sinon présents, du moins suggérés : la relation à l'environnement, ces « nuits d'hiver » au « désert », celle du sujet à lui-même, remarquable notamment en ce qu'il affirme sa présence sans jamais utiliser directement le "je", et celle du sujet aux autres, implicitement présents dans l'évocation des « nuits » comme un « corps » que l'on « ausculte » à la façon d'un patient.

La question du « corps » constitue le centre de cette représentation. L'unité qui se dégage est en effet fondamentalement, non réduction, mais rassemblement. Dans les « nuits d'hiver transparentes au désert », non seulement l'opposition entre matière et lumière, clarté et obscurité, est réduite, à la façon dont la « transparence » correspond à la « densité » et à la « compacité », mais dans cette coexistence de l'épaisseur et de l'« ineffable » qui se répondent, l'impuissance à « expliquer », en interdisant de vouloir faire système, permet justement de "faire corps" – de s'inscrire dans une présence réelle, qui à la fois inclut et dépasse le sujet, sans rupture de la cohérence.

Face à l'intensité de la présence que dégagent les « nuits d'hiver », le sujet est ainsi à la fois stimulé et dépassé, stimulé en ce qu'il a pour réaction un « sentiment », dépassé parce que celui-ci est à la fois action et limitation de ce qu'il peut. Action d'abord, en ce que ce « sentiment » est justement celui d'une pratique médicale, de l'« auscultation », mais celle-ci n'est pas encore

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*, p. 13.

l'intervention, celle, notamment, du chirurgien. Le « sentiment » d'être mis en contact avec un « corps », littéralement le « toucher du doigt », est ainsi à la fois mise en pratique d'un savoir du sujet, la capacité qu'il a acquise à trouver les « pulsations » d'un patient, et relativisation de celui-ci, dans la mesure où bien qu'il soit capable d'observer ces « pulsations », l'immensité du « corps » qu'elles animent interdit d'envisager une intervention efficace. En effet, « aucun extérieur ne vient limiter » ce « corps », il s'agit alors d'une mise en présence, plus que d'une possibilité de puissance. En outre, si cette absence de limitation est implicitement une affirmation immanentiste, celle de la continuité de l'univers que nulle intention transcendante ne permet de tenir pour limité autrement que par ses propres lois, le processus va dans les deux directions : faisant de ces « nuits », phénomène fini en ce qu'il est naturel, régi par des lois physiques, un accès à l' « infini » de la matière, cet « infini » que représentent les « nuits » est aussi renvoyé vers le plus fini, en ce qu'il est « loi » éternelle », valable aussi bien dans les phénomènes les plus vastes de l'univers que perceptible par les « yeux », les « doigts », l' « esprit » du sujet. Vaste circulation vitale, donc, que ce « rythme unique » qui ne lisse ni ne réduit rien, mais anime aussi bien l'infime et l'immense, « les pierres de ce désert, quelques herbes, mon corps et les aiguilles glacées des étoiles ».

Cette circulation permet bien de faire « corps », notamment en ce qu'elle est une « loi », à la façon dont le corps humain, et tous les corps de chair pour ne pas dire davantage, sont régis par un ensemble de « lois », génétiques, physiologiques. En cela, la représentation des « nuits » est à la fois image et représentation littérale, c'est-à-dire ici « non-image », et l'usage des guillemets reflète cette ambivalence, comme à la fois marque de distance due à une possible insuffisance du vocabulaire, et soulignement de la réalité de ce « corps », qui n'est pas moins réel que le corps de l'homme, bien qu'il s'en distingue par ses structures et notamment par son absence apparente de limites. Ainsi, même au niveau de la représentation en tant que mise en œuvre d'une stratégie textuelle, la parole « fait corps », en réunissant imagination et description factuelle, les faisant exister simultanément.

Pour revenir au « corps » que le texte représente, et à son importance dans la définition du sujet, une autre image permet d'approfondir la relation du sujet à ce qui lui est extérieur, celle des « étoiles » comme des « aiguilles glacées ». En ramenant les « étoiles » à un outil de couture, la représentation renvoie la capacité d'action, d'intervention, à l'environnement, davantage qu'au sujet qui ne pouvait qu' « ausculter » : les « aiguilles » peuvent en effet aussi bien être outils de suture que de couture, s'inscrivant ainsi dans le reste du vocabulaire médical du passage. L' « auscultation » à laquelle se livrait le sujet ne visait alors peut-être qu'à permettre à son environnement, représentant de l'infini vivant et immanent, à agir, en tout mais notamment en lui, et même dans la perspective la plus active pour le sujet, il ne pourrait faire succéder à son « auscultation » du « corps » cosmique une intervention que grâce aux outils fournis par ce corps lui-même. Quoi qu'il en soit, les limites ne sont ainsi pas radicales mais appellent, au moins le soin, au mieux la greffe, l'augmentation de l'être, la réunion du corps voire la réunion de ce qui n'a peut-être jamais été séparé en principe, et pourrait être enfin uni dans une

certaine réalité, celle de la façon dont on le voit, le conçoit et le vit¹⁰⁰⁷. Utopie peut-être, du moins formulée ainsi, mais énoncée sans aucune exaltation nervalienne, encore moins “*new age*”, comme une capacité à vivre intensément, en soi, et hors de soi, par la relation, dans le langage et dans la chair.

Enfin, la cohérence est d'autant plus profonde qu'elle suggère non un retour, mais une continuité de l'expérience avec des expériences passées. Le « rythme » du monde ausculté renvoie en effet, à la fin du paragraphe, au « crissement de la neige » lors d'autres nuits, celles de l' « enfance », aussi « claires » que les nuits de Judée sont « transparentes », et sans doute aussi « denses » et « compactes » puisque leur espace est plein de la chute des flocons. Ultime réunion, identité du phénomène en tant que n'ayant aucune limites notamment temporelles, qui marque ainsi la continuité et la cohérence de l'existence d'un homme. Du regard porté par le sujet sur son environnement présent, à celui qu'il portait à son environnement autrefois, le « rythme » souligne la circulation sereine, ayant permis de placer le sujet dans la continuité de la matière, de l'univers, et dans celle son identité, ici sa mémoire, les deux n'étant pas radicalement séparées. En cela, ce premier paragraphe des *Feuilles d'observation* est une « musique de soi à soi », qui envisage la présence d'un « corps » fini et infini, permettant de motiver ou de remotiver le désir d'exister, à la manière d'un « monstre votif » ici viable¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁷ Désir qui ne serait pas sans rappeler certains poèmes de D. H. Lawrence que nous avons déjà cités, comme « *Only man* » (« Seulement l'homme peut tomber de Dieu / seulement l'homme [...] », il faut ici se souvenir que Lawrence utilise volontiers le mot « Dieu » pour signifier une forme d'intelligence immanente impersonnelle et amoral, notamment d'une façon provocatrice) ou « *Walk wearily* » (« Marchez prudemment », par exemple le vers 2 : « les Séparateurs rôdent, les Diviseurs sont autour de nous »). Voir : D. H. Lawrence, *Poèmes* (Lorand Gaspar, Sarah Clair, trad.), *op. cit.*, p. 242-245 et 250-253.

¹⁰⁰⁸ Nous citons *Gisements* notamment parce que, hasard ou non, on peut lire le paragraphe des *Feuilles d'observation* en relation avec le premier poème de « Pléistocène ». Le poème pourrait ainsi être interprété comme une forme de commentaire du paragraphe des *Feuilles d'observation* : « Nous étions en train de construire un langage à couches multiples, [...], une sorte de monstre votif où muscles, os, organes, désirs et raisons, avec leurs exigences les plus immédiates et celles invraisemblables seraient représentés avec la même acuité, les mêmes droits de persuasion. Présences exigeantes, ruineuses. » (*Gisements*, *op. cit.*, p. 57). La vaste « corps » de *Feuilles d'observation* pourrait ainsi, dans une certaine mesure, correspondre au « monstre votif », notamment en ce que réunissant le fini et l'infini par l'action des « étoiles » qui sont outils de suture, la constitution, dans le langage aux possibilités de significations multiples qui est celui de *Feuilles d'observation*, d'un seul « corps » peut évoquer la création d'un « monstre » composite, comme une chimère par exemple. Le poème de *Gisements* semble ainsi faire le procès de la représentation mise en œuvre dans les *Feuilles d'observation*, face à l'“être ici” apaisé des *Feuilles*, le poème renvoie en effet à un « être-là prodigieux, blessant et insupportable » (*loc. cit.*) : le « prodige » s'oppose à la simplicité de la présence, la « blessure » à la réunion, à la couture, et le caractère « insupportable » à la sérénité des « nuits d'hiver transparentes ». Face à la présence multiforme et vive de ces « nuits », le poème la réduit à fort peu, une projection anthropomorphe qui est au mieux une protection orgueilleuse face à l'absence de sens : « Et qu'importe si on se parle à soi-même seul ? / Que cette présence éclate ! On minera le reste. Quoi d'autre que cette musique de soi à soi parmi le péril imminent ? » (*loc. cit.*). Il est remarquable que l'appel de l' « éclatement » de la « présence » puisse signifier autant son apothéose que sa destruction, comme si la « présence », illusoire, suffisait de ce fait à se détruire, à charge pour l'homme dépouillé de toute illusion de se lancer dans une vaste geste nihiliste. De même, face au relatif effacement du sujet dans les *Feuilles*, il s'affirme dans *Gisements* comme seule réalité dans un « péril imminent », soit la mort, soit l'absence de sens, tout revenant à lui-même, « musique de soi à soi », quand dans les *Feuilles* ce mouvement s'opère grâce à l'abolition, dans un moment d'assomption, des limites des « corps », de ce qui est soi et de ce qui est autre. Enfin, et ce n'est pas le moins important, on peut en effet lire le poème de *Gisements* comme un procès de ce que le premier paragraphe des *Feuilles* peut avoir de trop exaltant (quoique le ton ne soit

Dans la perspective de l'humanisme, la “circulation identitaire” telle que nous avons pu l'observer dans cette « feuille » propose quelques éléments de réflexion. Le premier revient à une précaution que nous avons pu formuler : la relativité de l'anthropocentrisme, ou au moins, pour l'instant, celle de la notion d'individu. En représentant le sujet comme mettant en œuvre, dans sa langue et dans sa chair, une relation qui à la fois le conforte, en renvoyant par exemple à sa mémoire heureuse¹⁰⁰⁹, et le limite dans ses moyens d'action tout en le ramenant à une forme de substance partagée avec ce qui le dépasse, le premier paragraphe des *Feuilles d'observation* met en évidence les liens d'interdépendance entre le sujet et ce qui lui est autre. Ainsi, non seulement le sujet ne serait pas si présent, dans toute l'épaisseur de sa réalité, de la chair à la mémoire, sans se confronter à ce qu'il l'environne, mais ce vaste « corps » cosmique, fini et infini, infime et immense, serait sans doute amoindri, sinon en lui-même, du moins dans une de ses manifestations, si le sujet était incapable de s'y inscrire¹⁰¹⁰. Une telle conception de l'individu n'est sans doute pas absolument inattendue, dans la mesure où de nombreux penseurs se sont attachés et s'attachent toujours à analyser ou à théoriser la dynamique par laquelle se constitue l'identité d'un sujet, que ce soit par le biais de la psychanalyse, de la philosophie ou des sciences sociales. En revanche, l'affirmation d'un réseau de relations expérimenté dans l'unité de la chair et de la langue est peut-être plus originale, notamment en ce qu'elle suppose que la conscience ne se réduit pas à une différenciation d'un sujet avec les facteurs

pas exalté), de trop heureux, et donc éventuellement de naïf, notamment parce que ce paragraphe se situe dans la séquence des textes allant de 1960 à 1966, quand *Gisements* a été publié en 1968. Cela dit, dans la mesure où les *Feuilles d'observation* ont été publiées en 1986, et probablement réécrites, retravaillées pour donner lieu au volume, on peut aussi imaginer que ce paragraphe soit au contraire une réponse à ce que *Gisements*, notamment dans ce poème, pouvait avoir d'une posture parfois orgueilleuse, vaguement naïve même dans sa révolte de “poète maudit” – laquelle d'ailleurs ne dominait déjà pas l'ensemble du recueil.

¹⁰⁰⁹ Fait qui le conforte bien dans la cohérence de son itinéraire, métaphysique et physique. Sur le plan biographique, cette nature partagée entre les nuits au désert et celles de l'enfance peuvent reconstituer la logique (qui aurait alors été seulement pressentie) du choix de Lorand Gaspar de partir pour Jérusalem, qui s'est présenté presque par hasard (« une annonce attira mon attention en salle de garde », dans l' « Essai d'autobiographie », *Sol absolu et autres textes, op. cit.*, p. 12). Cela permet ainsi de renforcer la “mythologie personnelle”, au meilleur sens du terme, par exemple en apportant la caution de l'expérience du désert à l'intuition immédiate d'arriver au “bon endroit”, répondant à la question : « Issu d'un pays de forêts, qu'y avait-il dans ma composition qui pût si immédiatement entrer en résonance avec la vibration de cette terre désolée ? » (*Ibidem*, p. 14).

¹⁰¹⁰ Voire n'existerait même pas. Plus bas dans les *Feuilles d'observation* il est envisagé que toute cette cohésion soit une “vue de l'esprit”, à la façon dont le poème de *Gisements* envisageait que l'on « se parle à soi-même seul », mais quand le poème répondait à cette éventualité par un orgueilleux « qu'importe », les *Feuilles* répondent par un “quand bien même”, dans la mesure où cette “vue de l'esprit”, générée par le cerveau, appartient de ce fait à la matière comme ensemble, et donc voit restaurée par une logique externe ce que pourrait avoir de naïf ou d'illusoire sa logique interne. Ainsi, par exemple, dans ce passage de la deuxième séquence des *Feuilles d'observation* (« 1971-1972 ») : « Un autre problème est de savoir si ces “compositions” [les œuvres d'art, la poésie des hommes] reproduisent, en les variant, certains aspects de nos propres structures, imbriquées avec celles d'un lieu, d'un monde, ou si nous les inventons entièrement. De toute façon, quelle que soit la modalité du procès, le “matériau de base” est toujours et partout commun, et commune la faim de bouger, de déplier la vie. Cette force qui invente est une force inventée par la nature qu'elle “réinvente”. Entre la beauté que notre esprit octroie à ses visions de la nature et celle qu'il produit, je vois certes une différence d'activité, mais non de nature. » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 49). Il s'agit là d'une des préoccupations majeures du recueil, et l'on pourrait multiplier les renvois (p. 23, 25, 33, 45-46, 50-51, 53, etc.).

qui l'ont déterminé, que ce soient son histoire, ses gènes, son environnement culturel et ainsi de suite, mais que cette conscience, aboutissement de relations dynamiques, est appelée à les perpétuer de façon critique, comme expression d'une individualité dans laquelle l'indivis n'est pas exempt de diversité. Il s'agit, en somme, d'aborder de façon sereine le déterminisme afin qu'il ne soit pas subi mais appelé à participer au caractère évolutif du sujet.

Cette relativisation de l'anthropocentrisme, et la représentation de l'individu qui la sous-tend, amène à envisager l'humanisme comme devant se concevoir dans un premier temps comme une attitude de réception, une capacité d'attention permettant à l'homme à la fois de saisir ses limites et de trouver l'aliment de sa joie dans ce que ces limites suggèrent d'autres relations. Que cela signifie aussi que l'homme n'a une place privilégiée dans l'ordre de la nature que de façon accidentelle et qui ne signifie pas nécessairement une hiérarchie de valeur, et donc qu'il doit réévaluer ses interactions avec les autres et son environnement, notamment en tant que milieu naturel, est un autre aspect de cet humanisme, potentiellement plus normatif. Rien là, pour l'instant, que d'assez commun dans l'œuvre de Lorand Gaspar. Cela dit, la question des limites mérite qu'on s'y attarde quelque peu, notamment parce que l'humanisme au sens général pourrait supposer de faire une distinction entre les « qualités essentielles de l'homme », qu'il faut cultiver, et ses limites, qu'il faudrait ou écarter, lorsqu'elles sont impuissance ou absurdité, comme par exemple la mortalité et le goût de la violence, ou dépasser par un acte de conquête, de « progrès » contre les adversités de la condition humaine, dans le meilleur des cas par la science, souvent par l'éloge de l'audace dominatrice, acte pseudo-prométhéen profondément anthropocentrique et relevant d'un *topos* des cultures européenne et nord-américaine, pour ne citer que celles-là¹⁰¹¹.

De fait, dès le début des *Feuilles d'observation*, les limites sont intégrées au dessein humaniste. Pour ce faire, il faut distinguer deux aspects de ces limites, et tous deux sont présents dans le premier paragraphe des *Feuilles* que nous venons de lire, et constants dans l'ensemble du recueil. Il s'agit des limites en tant qu'impuissance, par exemple les insuffisances de l'intelligence, la souffrance, la mortalité, et des limites en tant que motifs à interactions, ou, pour le dire de façon imagée, lieux d'échange, *limes* où l'on n'érige pas une « grande muraille » quelconque mais un réseau de points de passage. Le rapport à ces deux sortes de limites motivent également la constitution du sujet comme individu conscient de son identité, ce qui est une définition possible de l'être humain.

¹⁰¹¹ Notre vocabulaire abonde de témoignages de cet esprit de promotion de l'audace conquérante. Sans aborder pour l'instant la question de la tradition judéo-chrétienne, nous pensons par exemple à une expression comme « vaincre une montagne », appliquée notamment à ceux qui sont les premiers à accomplir l'ascension d'un sommet – comme si l'on pouvait vaincre un relief vieux de plusieurs dizaines de millénaires, et surtout comme si l'homme était en guerre avec lui. Cela renvoie aux mythes de transgression, Prométhée en tête, et à la possibilité de la maîtrise de la nature, déjà évoquée, par exemple, par Lucrèce (quoiqu'il ne semble pas la préconiser), ou telle qu'elle apparaît dans la légende du Golem. Pour Lucrèce, voir par exemple au livre III, 9, l'éloge d'Épicure comme « découvreur de l'univers », ou au livre V, 1370-1374, la présentation de l'agriculture comme une conquête sur le monde sauvage. Dans : Lucrèce, *De la nature / De rerum natura* (José Kany-Turpin, trad.). GF Flammarion, 1998, 553 pages, p. 182 et 391.

Le rapport aux limites, comme marquant l'insuffisance des capacités humaines, est à la fois objet de souffrance et de retour émerveillé à la réalité de la condition humaine et du monde où elle se déploie. De nombreux passages des *Feuilles d'observation* en témoignent¹⁰¹², mais ceux qui s'intéressent à la confrontation avec la maladie et la mort sont particulièrement significatifs. Cette confrontation a lieu sur deux plans, celui de la finitude du sujet lui-même, et celui de la souffrance des autres, surtout dans la pratique médicale. La conscience aigüe de sa propre fragilité physique est dans un premier temps abordée avec une certaine sérénité, comme dans ce bref passage de la première séquence du recueil, presque un aphorisme.

Mon corps tremble, pourtant il y a quelque chose en lui qui
ne cille jamais.¹⁰¹³

Cette « feuille », qui serait en effet un aphorisme à valeur universelle si le « corps » était présenté de manière impersonnelle, renvoie à deux éléments importants. Une forme de peur physique, d'abord, un « tremblement » qui peut signifier la souffrance ou la connaissance de la mort, de façon intime et personnelle, dans la chair et dans la conscience, « *mon* corps ». Dans la seconde partie de la phrase, le « corps » est en revanche comme renvoyé à une réalité qui dépasse la personnalité du sujet, ses craintes, un « quelque chose » qui n'est pas à soi, est peut-être un principe vital partagé par toute vie, que ni la peur ni la mort ne peuvent impressionner, faire « ciller ».

L'expression pourrait ainsi renvoyer à une critique du dépassement conquérant des limites, notamment parce qu'elle évoque le mot célèbre que l'on prête au maréchal de Turenne : « Tu trembles carcasse, mais tu tremblerais bien davantage si tu savais où je vais te mener. »¹⁰¹⁴ Que le parallèle soit voulu ou accidentel, ce mot peut représenter un comportement inverse à celui du sujet locuteur des *Feuilles d'observation* : celui-ci comme Turenne prend en compte ses peurs, notamment la peur physique, incontrôlable en tant que réaction du corps, mais où Turenne réagit par une forme typique d' « héroïsme », par ailleurs relativement inutile dans la mesure où il l'a finalement amené à mourir au front lors d'une campagne dont le gain stratégique peut sembler dérisoire en regard des souffrances générées dans les populations¹⁰¹⁵, le sujet locuteur des *Feuilles*, au contraire, ne cherche pas à

¹⁰¹² Comme celui-ci, par exemple, situé dans la séquence réunissant des « feuilles » de 1975 : « Sur un fond d'éternité, les menus tourments et bonheurs, le doux et l'amer, la tendresse, l'horreur. Et dans la matière même de notre vision hachée, inquiète, la poussée irrécusable, le flux sans césure, identique dans ses visages discontinus. La chaleur des mots dispersée, recommencée. Par endroits la meule des rencontres, en balayant nos attitudes, nos présomptions, c'est la rumeur d'une joie à peine compréhensible. » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 84).

¹⁰¹³ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰¹⁴ Le mot est connu et attribué à Henri de La Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne (1611-1675), avec de légères variantes (notamment une qui veut que « Carcasse » ait été le nom de son cheval). Nous n'avons pas identifié précisément l'origine de ce mot, pourtant si connu (au point qu'il sert, notamment, d'exergue au cinquième chapitre du *Gai savoir* de Nietzsche). Jean Bérenger, dans sa biographie de référence que nous avons consultée, ne le mentionne pas (voir : Jean Bérenger, *Turenne*. Librairie Arthème Fayard, 1987, 616 pages).

¹⁰¹⁵ Dans le contexte des guerres allemandes de Louis XIV, dont le bilan est extrêmement lourd pour les populations civiles. Par ailleurs, Jean Bérenger remarque que Turenne n'était guère porté à la

maîtriser sa peur, à la dominer par une victoire de la volonté sur la chair, mais la renvoie à un fond commun de vie irrépressible. Cela ne signifie pas qu'il n'est pas de courage, ni que le maréchal soit un imbécile, surtout si l'on se souvient des textes consacrés à la guerre des Six Jours, dans lesquels il est indéniable que le sujet locuteur fait preuve du même courage physique et moral, quoiqu'à la différence fondamentale que le motif de son courage n'est pas de remporter une victoire militaire, mais de continuer à prodiguer des soins¹⁰¹⁶. La différence entre le Turenne de la légende et le sujet des *Fenilles* se situe plutôt dans la façon d'appréhender ses limites : pour le maréchal, il faut les vaincre dans un mouvement volontariste, les ignorer pour atteindre son but, quoi que lui dise son corps. Pour le sujet locuteur des *Fenilles d'observation*, en revanche, s'il n'est pas exclu de dépasser ses limites, ses peurs, voire ses souffrances physiques, pour continuer à agir comme il lui semble juste, c'est surtout, en tout cas dans ce passage, l'occasion de revenir à une appartenance élémentaire à l'ordre du vivant, de la chair, qui est à la fois en-deçà de sa conscience de sujet, la chair de son corps telle qu'elle échappe à son contrôle, et au-delà, ce « quelque chose » que tout vivant partage.

Plus loin dans le recueil, on trouve un autre passage, qui peut sembler nettement moins optimiste.

Sentiment consternant – imaginaire et pourtant bien réel – de la décomposition de mon corps, qu'il m'est arrivé d'éprouver dans la nuit. Impression de pouvoir toucher « cela » du doigt.¹⁰¹⁷

Ce que les *Fenilles d'observation* doivent à la prose intime amène régulièrement le sujet à essayer de formuler des analyses de ses sentiments, la connaissance de soi étant sans doute le passage obligé par lequel le sujet affine la conscience lucide de sa condition, laquelle conscience est un élément fondamental de son humanisme, dans la mesure où elle détermine les moyens par lesquels réaliser les aspirations à exister davantage et plus justement. Le « sentiment », ici, reste grave, et qu'il soit « imaginaire » ne l'en rend pas moins « réel », dans la mesure où les opérations du cerveau ne supposent pas de

compassion pour ces populations, et qu'il était craint de celles-ci suite aux exactions de ses troupes (notamment contre les Alsaciens après 1643, la population d'Île-de-France pendant la Fronde, le Palatinat tout entier en 1674, voir : Jean Bérenger, *Turenne, op. cit.*, p. 512).

¹⁰¹⁶ Il est d'ailleurs remarquable que la peur physique n'est pas représentée comme une honte, mais comme une réaction parfaitement normale à une situation de danger, comme dans ce passage des *Carnets de Jérusalem* racontant la nuit du 5 au 6 juin 1967, au bloc opératoire : « Les explosions semblent si proches par moments que l'on ne peut s'empêcher de rentrer la tête et même de s'accroupir un instant. L'action que seule la violence directe pourrait interrompre est une bonne défense contre la peur. » (*Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 115). Dans cette situation, il est remarquable que le sujet trouve une « défense contre la peur », non dans l'action conquérante (comme le pseudo-Turenne), mais dans l'action thérapeutique, au bénéfice des autres. Dans la phrase des *Fenilles*, le retour au principe vital, au fond et en-deçà de soi, est dirigé vers un pôle identitaire bien différent, mais complémentaire parce que le « tremblement » du corps n'est semble-t-il pas dû à une peur immédiate, comme lors de la nuit de guerre, mais à une conscience plus générale de la fragilité et de la finitude. La première situation correspond à cette « urgence » avec laquelle « on ne négocie pas », et lors duquel l'action est dirigée vers l'autre, la deuxième en revanche est un de ces temps de « respiration », quand bien même occupée par de sombres considérations, il renvoie le sujet vers lui-même, vers ce qu'il peut comprendre de lui-même.

¹⁰¹⁷ *Fenilles d'observation, op. cit.*, p. 126.

rupture avec l'ordre de la “réalité objective” qu'est la matière et ce que l'on en peut savoir¹⁰¹⁸, au contraire, la concordance des deux participe sans doute à le rendre plus implacable. La réalité que doit ainsi affronter le sujet, celle de la « décomposition » de son propre « corps », d'autant plus difficile qu'elle est sensible surtout « dans la nuit », lorsque le sujet est probablement livré à la lucidité impitoyable de l'insomnie, est plus qu'une conscience de sa finitude, c'est une certitude, une réalité charnelle et tangible. Il peut ainsi « toucher du doigt » une forme d'innommable, un « cela » qui sans doute renvoie à la mort, laquelle n'est pas nommée peut-être à la fois dans un ultime mouvement de défense et parce que l'absence du mot empêche de suggérer une notion connue, à laquelle des représentations préétablies, culturelles et religieuses, pourraient ôter de sa cruauté. Il n'y a pas, à ce moment des *Feuilles d'observation*, d'issue proposée à ce « sentiment », d'autant plus que le paragraphe qui suit évoque la possibilité de réduire le langage à des jeux mémoriels plutôt que de le consacrer à des réalités charnelles, perpétuant la vie¹⁰¹⁹.

À cet égard, sans doute est-ce la relation du sujet avec les autres qui permet d'envisager une reprise du mouvement heureux de l'existence, même si celui-ci n'exonère pas la mort ou la souffrance de leur charge d'absurdité. Ainsi, dans un passage qui s'attache à la pratique de la médecine, peut-on trouver quelques éléments permettant au sujet de ne pas sombrer dans l'immobilité stérile de la peur. Le premier constat reste néanmoins grave.

Le poids écrasant de la masse incernable de souffrance dans
laquelle chaque jour, en ces salles blafardes, j'essaie d'introduire

¹⁰¹⁸ Motif récurrent, comme nous l'avons signalé, du recueil. On trouve une réflexion similaire dans *Approche de la parole*, à propos du langage et de la poésie (en particulier longuement développée dans le chapitre « L'ordre improbable », dans : *Approche de la parole* suivi de *Apprentissage*, *op. cit.*, p. 19-95). Nous renvoyons au chapitre consacré à la question par Maxime Del Fiol, « L'écriture vivante : conduire le “tremblement de la vie” », dans : *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence*, *op. cit.*, p. 287-311. Cependant, le doute reste présent, comme en témoigne un autre passage des *Feuilles d'observation* : « Non, tout n'est pas vrai. Notre imagination, nos mains et nos cœurs produisent sans cesse des choses qui existent à peine en dehors de la dépense d'énergie qu'elles impliquent, qu'elles expriment. Toute cette inexistence n'en constitue pas moins le tissu de notre existence. » (*Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 108). Si malgré tout, cette « inexistence » reste réelle, même « à peine », cela remet en tout cas en cause la capacité à faire sens.

¹⁰¹⁹ « Il est toujours possible de renoncer aux mots en tant que lieux de notre corps qu'éclaire le désir. Nous pouvons sans mal leur refuser la meilleure part de notre énergie en les abandonnant à ces rencontres mécaniques des molécules de la mémoire. » (*Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 126). On peut lire cette « feuille » comme le commentaire de celle qui précède, laquelle est justement dédiée au souvenir de ces moments lors desquels le sujet peut sentir sa propre mortalité, sa déliquescence. C'est un appel à réagir, tout en étant un constat des contradictions internes au sujet, lequel appelle à vivre pleinement mais peut parfois se laisser aller à évoquer ses méditations les plus stériles – mais ces angoisses sont encore la vie, et leur représentation, en cela, est légitime. La réaction se fait peut-être dans le paragraphe qui suit le possible “commentaire”, souvenir du « matin » qui renvoie les sombres pensées de la nuit à une chose honteuse, « ma mémoire rougit », et c'est à nouveau l'assomption de la genèse permanente : « Naïveté d'une première parole, d'un secret partagé. / La lueur qui tremble dans la pensée draine la ferveur des espaces. Une lucidité poreuse prend corps, un souffle nu parcourt le couteau qui ouvre la chair. Sur le tranchant, une âme périssable. » (*ibidem*, p. 126-127). Assomption limitée, cela dit, dans la mesure où le retour de la lumière révèle toujours la finitude du sujet, même pris comme principe spirituel (une « âme périssable »), mais cette finitude est cette fois plus heureuse, c'est une « lucidité » du corps, mais aussi une ouverture sur les « espaces ».

quelque chose qui ressemble à une cohérence, à une compréhension, à un gouvernail. Combat, ô combien inégal !¹⁰²⁰

La « souffrance » des autres, patients logés ou soignés dans des « salles blafardes »¹⁰²¹, ne fait pas plus sens que la propre souffrance du sujet, elle la complète même en quelque sorte, dans la mesure où aux pensées pénibles des nuits solitaires s'ajoute la dureté du travail médical, et toutes approchent le même « cela » insupportable. Ici, la « souffrance » est nommée, mais la nomination ne permet aucune possession satisfaisante, la « masse » est « incernable », et loin d'être saisie par le sujet ou son intelligence, elle lui fait subir son « poids écrasant ». Mais une différence notable est présente : si le « combat » contre la « souffrance » est « inégal », et même d'une inégalité soulignée par l'usage d'une tournure emphatique, au moins y a-t-il « combat », et, à défaut de toujours réussir, le sujet peut « essayer ». Le « combat » n'est pas seulement physique, celui des sciences du corps contre la maladie, il est aussi métaphysique : ce que le sujet essaie d' « introduire » est une forme d'ordre, « une cohérence » et une « compréhension », mais aussi un outil permettant de continuer d'avancer dans une direction que l'on choisit, un « gouvernail ». Quelle que soit l'issue de ce « combat », il est probable qu'elle ne soit pas satisfaisante sur le plan de la raison – ce n'est pas un “sens”, ou une “explication” que le sujet cherche à « introduire », ni même exactement une « compréhension » ou une « cohérence », mais « quelque chose qui [y] ressemble ». L'image du « gouvernail », cependant, permet d'envisager une poursuite du mouvement vital qui soit le fait du sujet, au-delà d'une rationalisation faillible. La relation à l'autre, à l'autre souffrant, est ainsi un levier plus puissant que la souffrance du sujet seul, puisqu'elle le pousse à une action, toute limitée qu'elle soit. Cette importance de l'altérité dans la réaction du sujet face à l'absurdité de la douleur et de la mort, se voit complétée par un poème, ce qui est significatif dans la mesure où quitter la prose de réflexion pour passer à la performance poétique revient aussi à chercher une autre issue que celle de la raison, on en tout cas que celle de la raison comme générant des systèmes clos tels qu'un sujet pensant peut en formuler.

Hier comme aujourd'hui
la sueur les crachats les excréments
les yeux qui ont vu l'horreur
qui ont vu l'insondable
des visages le sourire
posé dans l'épaisseur
inextricable des plis que
la douleur compose et décompose
chaque matin quelque part
sur une vitre dans un œil
la fraîcheur immaculée d'aller –¹⁰²²

¹⁰²⁰ *Ibidem*, p. 108.

¹⁰²¹ Le passage appartient à la séquence regroupant des « feuilles » de 1976, on peut donc raisonnablement penser que les « salles » en question sont celles de l'hôpital Charles-Nicolle de Tunis, mais cela importe au vrai assez peu.

¹⁰²² *Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 109.

L'épreuve que constitue la relation à la souffrance des autres, constante, « hier comme aujourd'hui », notamment parce que quoi que fasse le médecin, lorsqu'il guérit ou perd un patient, un autre lui succède, est dans ce poème représentée dans toute sa cruauté. Cruauté non pas seulement de l'ordre des sentiments, tristesse ou solidarité¹⁰²³, mais bien celle d'un rapport constant à la pauvreté physique de l'humanité dans ce qu'elle a de propre, si l'on peut dire, à éveiller le dégoût au moins autant que la compassion : « la sueur les crachats les excréments ». Cette pauvreté physique est même présentée dans l'ordre croissant de ce que l'on considère en général comme des sécrétions “sales” ou “impures” du corps, pourtant, cette montée dans la répulsion aboutit non pas à un rejet, ni de la souffrance ni des souffrants, mais à ce qu'ils peuvent avoir de mystérieux, et même de magnifique : « les yeux qui ont vu l'horreur / qui ont vu l'insondable / des visages le sourire ». À l'horreur du corps réduit à ses insuffisances les plus répugnantes se substitue une autre « horreur », métaphysique, celle d'une forme de “vérité” ; il est significatif nous semble-t-il que les “misères du corps”¹⁰²⁴ cèdent la place à une “misère de l'esprit”, cette dernière prenant en charge ce que le corps peut éveiller de répulsion pour le placer sur le terrain de l'interrogation métaphysique, qui tout incertain qu'il soit est aussi celui de la performance d'un sens ouvert, “lavant” ainsi, en quelque sorte, le corps de toute suspicion qu'il pourrait éveiller. Quoi qu'il en soit, les « yeux ont vu » trois choses : l' « horreur », l' « insondable », et « des visages le sourire ». Il faut s'arrêter sur ces éléments, notamment parce que la versification et la souplesse syntaxique proposent une lecture dense.

Ainsi, il ne fait guère de doute que l' « horreur » renvoie à la souffrance, peut-être à la certitude d'une mort insensée. En revanche, on pourrait entendre

¹⁰²³ Celle-ci ne doit néanmoins pas être marginalisée, elle est même une composante fondamentale de la déontologie médicale, qui voit dans le patient un être humain, un sujet à part entière. Cette idée est constamment affirmée, notamment dans les « Feuilles d'hôpital », tout comme les conséquences personnelles, pour le médecin, qu'a la perte d'un patient. « Chaque fois que j'échoue dans ma tâche de rajuster les mouvements d'une vie particulière, c'est un ami que je perds. », et plus loin : « Je dois noter en marge de cette relation, et dépassant le simple sentiment d'insuffisance humaine générale, la conscience des limites de nos connaissances et de notre savoir faire du moment, la manifestation pas du tout rare d'un sentiment de culpabilité, lié à l'idée d'avoir manqué de vigilance, de présence, d'avoir mal jugé d'une complication, etc. » (dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », *op. cit.*, p. 123). Commentateur des textes, nous ne pouvons guère avoir accès à cette dimension de la pratique médicale, et en faire autre chose que l'aliment d'une réflexion sur la “conscience des limites”. Il faut néanmoins garder à l'esprit que le « combat » du médecin n'est jamais seulement métaphysique ou technique : Lorand Gaspar en rappelle le caractère de relation interpersonnelle, chaque fois unique, d'être humain à être humain. Un autre passage des *Feuilles d'hôpital* en souligne encore les beautés et la cruauté, à travers une adresse directe à une jeune patiente : « Tu as treize ans [...] », « Le troisième jour tu as ouvert les yeux et ils m'ont parlé. », « Comme nous voulons que tu vives ! » (*ibidem*, p. 130).

¹⁰²⁴ Nous paraphrasons « Promenade chez les Bovidiens », quand après avoir constaté « la fluidité inaltérable du continu en même temps que la précarité du singulier », le sujet revient à la dimension corporelle de l'expérience que fut, dans le Tassili, la découverte des fresques bovidiennes : « Mais le corps n'oublie rien. Je trahirais la mémoire du mien si je taisais ses misères, ses détresses. [...] » (*Arabie heureuse*, *op. cit.*, p. 73). Il est remarquable que, tout comme dans les *Feuilles d'observation*, émerveillement et épreuve se complètent pour motiver la dynamique existentielle du sujet, le rappel des souffrances physiques, après la représentation de la merveille, revient à cette complémentarité qui est avant tout aliment vivifiant : « Ce n'était certes pas la première fois que j'éprouvais cette sorte de “déréliction” en ces lieux dont la nudité, la pauvreté, le silence m'apparaissent par ailleurs comme une nourriture essentielle. » (*Loc. cit.*).

l' « insondable » comme une variation de l' « horreur » ou comme un élément séparé, néanmoins, que cet « insondable » soit interne à l' « horreur » de la souffrance ou lui réponde sur le plan métaphysique, le fait est qu'il complète le premier, comme participant de la même épreuve à la fois physique et morale. Cela dit, une autre lecture est possible, dans la mesure où l'on pourrait lire l' « l'insondable des visages », comme un seul syntagme : dès lors, à l' « horreur » s'ajoute l'impossibilité d'en sortir en se tournant vers les autres, mais aussi un savoir spécifique qui en découlerait, comme d'avoir percé à jour la nature finie, misérable de l'homme. Cette perspective pourrait sembler bien doloriste, à la façon en quelque sorte de Charles de Foucauld ou de ceux qui voient dans la souffrance une voie de sublimation¹⁰²⁵, mais cette voie est sans issue dans le poème, puisque rien n'est donné que l' « insondable » : souffrir n'est ainsi pas aller vers le visage d'une vérité comme on va au suaire de Turin, mais s'arrêter au bord d'un gouffre et se trouver incapable de le mesurer¹⁰²⁶.

Cela dit, on pourrait aussi lire ensemble « des visages le sourire », en considérant que les limites des unités syntagmatiques peuvent se trouver aussi bien en bout de vers qu'au milieu, et dès lors, l'épreuve de la souffrance, permettant d'approcher l' « insondable », aboutirait à une persistance, malgré tout, de la joie d'être vivant. En cela, on pourrait résumer métaphoriquement la progression du poème comme une chaîne dont les maillons se chevauchent, lui conférant le rythme d'un balancement : à l' « horreur » succède l' « insondable » qui le complète, mais il s'agit aussi de l' « insondable des visages », « visages » qui sont aussi « sourire », « sourire » enfin, « posé dans l'épaisseur » comme une marque de substance heureuse contredisant la cruauté de l' « insondable », mais « sourire » qui peut aussi être lu comme une ultime légèreté, un mouvement de vie au sein d'une « épaisseur » qui est aussi celle des « plis inextricables que / la douleur compose et décompose ».

Le rythme du poème, la fluidité du sens se constituant comme passant d'une unité signifiante à une autre, répond remarquablement au “contrepoint” initial des *Feuilles d'observation*, et le complète, dans la mesure où se retrouve dans la parole même la complémentarité de l'activité médicale et de la « respiration » que constituent les « feuilles ». De la même façon, les “pôles identitaires” peuvent se trouver intervertis, et les « yeux » renvoyer ainsi non seulement à ceux des patients, mais à ceux du médecin, du sujet locuteur. Fugue du sens, fugue des identités, fugue de l' « horreur » au « sourire » qui est à la fois l'issue et la continuation du mouvement que la « douleur » fait fluer et refluer « chaque matin quelque part / sur une vitre dans un œil ». Ce dernier vers renforce le mouvement pendulaire du poème, suggérant à la fois une séparation et une ouverture, la transparence et l'organe qui la capte. Ainsi peut, dans ces mouvements complémentaires, dans ces réseaux sémantiques qui se répondent et mutuellement se renforcent, être touchée « la fraîcheur immaculée d'aller – », qui non seulement neutralise l'agression que pouvaient

¹⁰²⁵ On peut lire en ce sens la citation de Charles de Foucauld dans « Ahaggar » : « Pense que tu dois mourir martyr, dépouillé de tout, étendu à terre, nu, méconnaissable... » (*Ibidem.*, p. 20).

¹⁰²⁶ Christine Van Rogger Andreucci a d'ailleurs montré dans son article « Poésie et souffrance », le refus du dolorisme qui s'exprime dans les « Feuilles d'hôpital ». Dans : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe* n°918, *op. cit.*, p. 109.

représenter « la sueur les crachats les excréments », mais inscrit ces mêmes sécrétions désagréable dans un mouvement de libération.

Ce poème, en apparence relativement simple, que l'on pourrait presque lire comme une démonstration dialectique de la puissance du fait de vivre au-delà des souffrances de la condition humaine, passant d'ailleurs de façon tout à fait exceptionnelle dans l'œuvre du "noir" au "blanc", est d'une grande importance dans l'approche de l'humanisme dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar. En effet, ce poème réaffirme l'engagement que constitue la relation directe à l'humanité soumise à la souffrance et à la mort, et pourtant insoumise en ce que malgré tout elle est capable de saisir ce qui ne peut se réduire à des concepts abstraits, à des téléologies prédéfinies. Il n'y a pour autant pas de sens positif à la souffrance elle-même, qui reste « horreur », mais être témoin de cette « horreur », sinon la subir, peut être l'occasion de revenir à l'émerveillement d'être au monde – processus dont nous avons vu un équivalent dans la première résilience du sujet locuteur de *Judée*. Il ne s'agit pas là d'une évasion facile, ni d'un trop rebattu "*carpe diem*", ni encore d'une sublimation au sens d'un dépassement des limites, au contraire : il y a là une affirmation des limites à la fois comme lieu d'arrêt du connaissable, de ce qui peut être appréhendé et rationalisé, et ce lieu d'arrêt reste malgré tout un lieu de souffrance, et comme lieu de passage, d'ouverture à une réalité qui dépasse les clivages du "bien" et du "mal", ou plutôt du vivant et du non-vivant, mais aussi du soi et de l'autre, qui partagent leurs « yeux ». De même, il n'y a pas là de vision schématique, qu'on lise le poème comme optimiste ou comme pessimiste, ce qu'il autorise à peu près également : il y a un « combat », une lutte, littéralement, autant sur le plan du travail médical que sur celui de l'interrogation métaphysique, et, victoire, défaite, ou coup nul, le butin ou ce que l'on peut sauver du pillage, selon les perspectives, est maigre, puisqu'il n'est qu'un nouveau départ – et cette issue renvoie également à celle de *Judée*. Le paragraphe suivant explicite ce gain en apparence si frêle.

Dans ces poudres les doigts triturent l'angoisse des heures tardives. Moments où l'esprit s'embourbe. Moments où les pensées qui souvent nous irriguent et nous portent se réduisent à des phrases mortes. Il faut repartir à zéro. Apprendre à épeler une chaise, une fenêtre, un arbre, un bruit. Ces choses sont là. C'est déjà un espace où l'on peut se tenir, aller, questionner. Retrouver ses mains, la lueur d'un mouvement, de quelques mots. Aimer encore.¹⁰²⁷

Le sujet, renvoyé à sa solitude, est en proie à « l'angoisse des heures tardives », et semble anticiper le « sentiment » de la « décomposition de [son] corps », qu'il lui arrive, plus bas dans les *Feuilles d'observation*, d'« éprouver la nuit »¹⁰²⁸. Cependant, le passage par la souffrance des autres a semble-t-il eu au moins un effet, celui de lui permettre d'agir pour lui-même, et cela répond à sa tentative, dans le paragraphe précédant le poème que nous venons de lire, d'essayer d'agir aussi pour les autres sur le plan métaphysique, d'« introduire quelque chose » qui ressemble à de l'ordre dans leur douleur, en sus de son

¹⁰²⁷ *Feuilles d'observation*, op. cit., p. 109.

¹⁰²⁸ *Ibidem*, p. 126.

activité de thérapeute. Une fois encore, au moment de l'épreuve, la raison est un soutien limité, l'« esprit s'embourbe », et les « pensées » ne sont plus que « phrases mortes ». Cela ne signifie certes pas un procès systématique de la raison, mais la nécessité de la réévaluer, et pour cela de reprendre toute pensée, toute parole à son niveau premier, « repartir de zéro ».

La réalité première est alors reprise, et il est significatif que cette réalité est à la fois l'objet et le mot, le référent et le signe : « Apprendre à épeler une chaise, une fenêtre, un arbre, un bruit. Ces choses sont là. » Cela signifie non seulement que l'épreuve de la souffrance et des insuffisances de la raison ne suffit pas à détruire la nature du langage comme fondé sur le réel, mais aussi que la réalité première de l'homme, ou sa situation élémentaire, est d'être présent à ce qui est à la fois substance et verbe, d'être disponible à cet acte de reconnaissance du réel simultanément matériel et verbal comme commencement de toute connaissance du monde et de soi, et par extension de tout humanisme, comme placé au terme de l'itinéraire existentiel suggéré par la succession de trois positions : « se tenir, aller, questionner ». En outre, la reconnaissance des “choses” présentes comme objets et comme signes, permet aussi de retrouver le pouvoir contenu par la réalité charnelle, « retrouver ses mains », renversement remarquable de la pensée de Descartes, que l'on pourrait formuler par : “je touche, je sens, je manipule, donc je suis”¹⁰²⁹. Ainsi, ces réflexions permettent de revenir à ce qui pourrait être une définition de l'homme dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar : un sujet conscient d'être constitué d'abord par ses interactions avec les autres et la matière qui en lui sont langage. Enfin, et sans doute surtout, le retour au « zéro », le réapprentissage de tout ce qui est présent, tout ce qui donne au sujet à vivre, malgré les termes absurdes de la souffrance et de la mort, aboutit à une injonction d'amour.

Rien d'angélique dans cet amour, cependant. En effet, si on peut le lier à une forme “philanthropique” de l'humanisme, celle-ci est d'abord tributaire d'une approche pragmatique liée à la constitution de l'individu, qui suppose en premier lieu de formuler l'impératif de privilégier le vivant et le mouvant, même au cœur de la souffrance, et ce au bénéfice certes de soi, comme constitué par ces phénomènes, mais aussi et peut-être surtout des autres, ne serait-ce que dans la mesure où, même si l'on refusait d'accorder aux autres, et par extension à toute “altérité”, une valeur donnée absolue, on ne pourrait se faire, ni continuer à devenir, sans eux. En termes pratiques, cette valeur de l'autre, qu'il soit pris effectivement comme valeur – et l'œuvre de Lorand

¹⁰²⁹ Une pièce de *Patmos* pourrait correspondre à l'approfondissement de ce passage des *Feuilles d'observation* : « épeler lentement sur la table rugueuse / ces images dont sombre le dessin / ceci n'est pas, cela est. / Et tout ce que ta parole avait pouvoir / de lier se délite, se fragmente, se sépare. [...] » (*Patmos et autres poèmes, op. cit.*, p. 12). Il s'agit ici aussi d'un poème de réapprentissage, dans lequel cette fois ce sont les « images » qui sont mises à l'épreuve de la matière, la « table rugueuse ». Il est remarquable que cette « table rugueuse » renvoie au « zéro » de la « feuille » : dans les deux cas, l'idée d'une “*tabula rasa*” ne suppose pas une négation de ce qui est, mais sa mise à l'épreuve du seul réel perceptible, la matière abordée par le verbe (d'ailleurs, une “table rase” reste une table, avec un plateau, des pieds, posés sur un sol : partir de *rien* est une illusion, la pauvreté, en revanche, une réalité, et une exigence). Ainsi, dans *Patmos*, le « zéro » est également quelque chose : « Peu de choses, débris. » (*loc. cit.*), mais s'il est « peu », il n'en est pas moins, et le recommencement du langage et des représentations – des « images » – aboutit à une affirmation : « cela est » (*idem*).

Gaspar va incontestablement, nous semble-t-il, dans ce sens – ou dans un sens minimal d'agent nécessaire au devenir du sujet, se traduit par exemple dans l'activité médicale mais aussi dans la performance d'une poésie au sens ouvert, dans la mesure où celle-ci permet à l'autre, lecteur, d'en faire à son tour l'aliment de son propre devenir, selon les modalités qu'il se donne. En outre, loin d'être simpliste, cet impératif premier signifie une double exigence : exigence intellectuelle, celle de ne pas céder ni au pessimisme ni à un volontarisme aveugle oublieux des limites de l'homme, et exigence pratique, par exemple déontologie dans l'exercice de la médecine, éthique dans l'ordre de la représentation, humilité et tolérance dans la relation entre personnes. Cet équilibre, bien qu'il tienne en peu de mots, reste difficile, mais il est néanmoins garant de ce que le sujet peut atteindre une forme de sérénité, qui s'exprime notamment dans l'acceptation de sa finitude, au sens fort comprenant sa mortalité¹⁰³⁰. Cela ne signifie pas que cette sérénité ne soit régulièrement remise en question : les acquis d'un moment d'existence sont toujours précaires, mais la répétition des expériences permet sans doute autant de la renouveler que de la précariser. Cela ne signifie pas non plus une posture passive sur ces “questions-limites” que sont la souffrance ou la mort : dans la poésie de Lorand Gaspar, le « combat » est permanent, et si l'on élargit la réflexion à l'activité du poète lui-même, son engagement non seulement dans la pratique, mais aussi dans la recherche médicale, en témoignent également. Cela dit, ni l'une ni les autres ne cèdent aux sirènes ni d'une “vérité” définitive qui clorait le débat sur le plan métaphysique, ni d'un néo-scientisme enthousiaste, qui est notamment celui, bien qu'ils s'en défendent parfois, des tenants d'un certain “posthumanisme”¹⁰³¹.

¹⁰³⁰ Que l'on retrouve par exemple dans un passage des *Feuilles d'observation* où, ce qui nous semble toujours significatif, elle s'exprime avec les mots d'un autre : « Janos Pilinzsky me dit : “J'ai souvent peur de ne pas pouvoir mourir.” » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 130). Que la mort soit représentée comme, non pas désirable, mais nécessaire, faute de quoi le sujet se trouverait livré à un tourment faustien, n'enlève rien à la difficulté de vivre en se sachant mortel, mais permet sans doute autant de réaffirmer l'importance de la présence au monde, en tant qu'attitude, que de relativiser les angoisses métaphysiques, qui pourraient déboucher sur des spéculations stériles.

¹⁰³¹ Nous pensons en particulier à ceux que Dominique Lecourt appelle les « techno-prophètes », qu'il interprète, dans la société américaine, comme un mouvement messianique convaincu que « les ingénieurs peuvent contribuer de façon décisive au salut de l'humanité. » (dans : Axel Kahn, Dominique Lecourt, *Bioéthique et liberté*. Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2004, 115 pages, p.70). En France, le “posthumanisme” est représenté notamment par Jean-Paul Baquiast, qui, bien qu'il récuse au nom du matérialisme toute ambition messianique, annonce comme une certitude le triomphe d'une forme de vie hybride, entre l'homme et l'automate intelligent, qu'il qualifie de « posthumanité ». Celle-ci doit advenir d'abord par la manipulation du génome humain : « Espèce homo-sapiens. Très vite enfin, pour des raisons thérapeutiques ou afin d'améliorer les descendance, le génome humain sera marginalement puis, plus systématiquement, modifié. Les avantages, en termes de lutte contre les maladies, d'amélioration des performances physiques et mentales, de longévité, seront tels que ces modifications seront très globalement acceptées, sinon recherchées. La voie à des recherches conduisant à l'apparition de posthumains sera ainsi ouverte. Mais, pour des raisons dites éthiques, elle sera, au moins initialement, explorée avec précautions. » (Jean-Paul Baquiast, *Ce monde qui vient – Sciences, matérialisme et posthumanisme au XXI^e siècle*. L'Harmattan, collection « Questions contemporaines », 2014, 59 pages, p. 17). Dans la préface de ce même ouvrage, son neveu, Paul Baquiast, envisage même « la post-humanité, caractérisée par un homme augmenté, à l'abri des maladies, voire de la mort » (*ibidem*, p. 9). Tous deux se gardent bien d'utiliser le terme de “surhomme”, mais il semble que l'on en n'est pas très loin. L'ouvrage en question, caractérisé par une culture philosophique des plus sommaires et une suffisance à tout le moins ridicule, ne mérite guère qu'on s'y arrête, sauf, justement, en ce qu'il incarne une idéologie virulente – en particulier outre-

En somme, plutôt que d'ignorer la souffrance ou la mort, l'humanisme des *Feuilles d'observation* les fait participer à la dynamique nécessaire des relations. Si cela ne suffit pas à les rendre inoffensives, ces limites négatives ont au moins le mérite – peut-être est-ce le seul –, de remotiver le désir d'exister. Dès la fin de la première séquence des *Feuilles d'observation*, la conscience de la finitude aboutit à une synthèse de l'inquiétude métaphysique et de l'intuition que davantage de présence au monde est possible.

De ce regard non plus il ne peut rien « rester ». Mais ce qui est là, plein et incontournable dans le gouffre de ma perception, ni le regard, ni les mots ne peuvent lui manquer. La brutale, l'irréremédiable aspiration de cette clarté. Le matin, le soir, les ombres et les formes qui s'usent et se dispersent dans la même ouverture. Mais que dire de cette fenêtre qui ne cache rien, qui n'explique rien ?¹⁰³²

Ce paragraphe pourrait donner lieu à deux lectures concurrentes, l'une plutôt optimiste, attentive d'abord à la représentation de l'« ouverture », l'autre au contraire relativement sombre, dans la mesure où est affirmé le caractère transitoire, périssable, du « regard », de ses intuitions. Le sujet est ainsi ramené à sa « perception », mais celle-ci est un « gouffre », non une base solide sur laquelle construire son identité. Pire peut-être, lorsque la présence à soi et au monde permet à cette « perception » de la saisir comme un réel « là, plein et incontournable », cette présence permet bien une « ouverture », mais celle-ci, quoiqu'elle ait pu être approchée par les sens et la parole, le « regard » et les « mots », défie le sujet dans sa capacité à y participer : elle dissipe toutes les représentations rassurantes, ne « cache rien », et ne permet pas de donner un sens, même nouveau, elle « n'explique rien ». Pourtant, c'est bien sur cette « base » d'incertitude que se construit l'existence, et l'« ouverture », quoiqu'elle se manifeste dans le passage du temps et la dissolution des choses, reste une « aspiration » qui est mouvement vers une « clarté ». Il n'y a pas, pour autant, de révélation ni de sens absolu. À l'homme de prendre en charge son existence, et son désir d'être davantage, comme le signalait le paragraphe précédent.

Il n'y a pas de potion magique. Il nous faut construire laborieusement, patiemment la lumière qui nous appartient.¹⁰³³

Atlantique – et radicalement différente, nous semble-t-il, de l'humanisme élaboré dans l'œuvre de Lorand Gaspar, pour lequel les limites, y compris la maladie et la mort, sans qu'elles ne signifient un terme terrifiant et sacré sur lequel l'esprit de l'homme ne peut s'exercer, sont aussi parties intégrantes du fait d'être un homme, notamment en l'amenant à réévaluer son identité par de nouvelles relations. D'ailleurs, dans les « Feuilles d'hôpital », Lorand Gaspar exclut l'hypothèse d'un dépassement de la souffrance et de la mortalité, aussi bien en principe que sur le plan technique : « Ne rêvons pas d'éliminer un jour la maladie, la souffrance, témoins de la réalité de notre finitude inguérissable, de notre nature de “parties” d'une Vie, d'une réalité vivante sans limites, en vérité inimaginable, car tout ce que nous pouvons imaginer, insérer dans des formes est limité. » (dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », *op. cit.*, p. 121).

¹⁰³² *Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰³³ *Loc. cit.*

Cette « lumière » est bien placée sous le signe de l'effort humain, qui doit se poursuivre « laborieusement, patiemment ». De façon remarquable, la « lumière » peut être possédée, parce qu'elle est une « lumière » d'homme. L'absence de vérité transcendante, la précarité du fait d'être homme, conduit ainsi à renouveler le labeur. Rien d'abstrait ici : toute « construction » suppose des matériaux, et ceux-ci ne peuvent être autres que ceux de l'expérience, présence au monde, même difficile. La conscience des limites qui pousse à réaffirmer la présence du sujet au monde, comme existant réellement et substantiellement, doit donc passer par un renforcement des liens qu'il partage avec ce qui existe autour de lui, le façonne, le défie, et le nourrit. Une part importante de ce travail est de redéfinir la relation de l'homme au monde auquel il appartient.

2) La valeur du regard : pour une écologie non-discriminante.

Les *Feuilles d'observation* permettent de considérer que l'être humain se constitue d'abord par les relations à ce qui lui est autre, un autre sujet, un texte, une parole, un lieu, à partir desquelles il "fait corps", c'est-à-dire les articule dans un ensemble vivant qui ne réduit pas ses parties au tout sans que la cohérence de ce dernier n'en souffre ; dès lors, le dessein de l'humanisme correspond au désir de vivre davantage ces relations. Cela suppose notamment un discours sur le lieu où se situe l'expérience, directe, inscrite dans le quotidien, comme déterminant en partie cette expérience. Ce discours correspond à une "écologie" au sens littéral, un "discours sur la demeure", comme visant à promouvoir une relation heureuse et féconde de l'homme et de son milieu. L'ensemble de l'œuvre de Lorand Gaspar en témoigne, et, en l'occurrence, dès le commencement des *Feuilles d'observation* nous avons pu observer la complémentarité établie entre le sujet et un milieu particulier, des « nuits d'hiver transparentes au désert de Judée »¹⁰³⁴, mais ailleurs ce peut être la mer, un jardin, un village. Être présent – pleinement disponible – au caractère unique du lieu apparaît régulièrement comme une façon privilégiée de "faire corps", de sentir, à travers la vivacité du "fini", celle "infinie", de l'univers tout entier¹⁰³⁵. Si une telle représentation peut sembler réactiver la notion du "monde comme un livre", deuxième révélation dans la tradition biblique, ou seule "révélation" dans certaines métaphysiques, notamment panthéistes, celle-ci n'est certes pas sans nuances. Une « feuille » de la dernière partie du recueil, regroupant des textes de 1983, distingue ainsi l'intuition vitaliste des « valeurs ».

Ces mouvements familiers où l'on nous apprend jadis à distinguer des valeurs. Puis les paysages, les cours d'eau se sont mis à danser, et il ne reste plus que le goût de la lumière dans les doigts qui cherchent un passage, une courbure.¹⁰³⁶

Les « mouvements familiers » peuvent renvoyer ici notamment à ceux du corps, parmi lesquels la morale prétend établir une hiérarchie. Ils peuvent être aussi ceux des « paysages » et des « cours d'eau » eux-mêmes, à la fois « familiers », et poussant le sujet à contempler ce qui le dépasse, à chercher dans le spectacle du lieu, vivant et mouvant, un cheminement vers davantage

¹⁰³⁴ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰³⁵ Parmi les nombreux passages qui en témoignent, la longue « feuille » située elle aussi dans les premières pages du recueil est un texte important, très complet. Pour ce qui est du "fini" parlant de l' "infini", on y trouve ces quelques phrases : « Tout est là, ni ordre ni désordre : le figuier, le mur de pierres sèches, tel visage, telle fauvette, tel nuage ; chaque chose dans sa poussée radicale, inimitable, tendue dans le même acte et irrévocablement différent, scintillement d'une multitude univoque. » (*ibidem*, p. 14). La « multitude univoque » nous semble particulièrement significative dans l'approche de la présence au monde, soit de la capacité du sujet à « faire corps » : un son, mais des multitudes de voix, que rien, sinon leur vitalité partagée, n'unit. Par ailleurs, l'ensemble de cette « feuille » constitue une synthèse remarquable de certaines tensions qui animent les *Feuilles d'observation*, comme présentant les modalités de la relation du sujet au monde (un "contrepoint" nécessaire qui renvoie à la réalité des choses), et de la continuité de la pensée, ou de la représentation, et du monde qui la motive et dans laquelle elle s'inscrit.

¹⁰³⁶ *Ibidem*, p. 172.

d'existence, encore informulée, “cela” qui se situe au-delà d' « un passage, une courbure ». Si ce mouvement est aussi celui du sujet, qui s'exprime dans sa propre chair, « la lumière dans les doigts », où l'on peut la « goûter », réaffirmant ainsi l'unité de substance de tout ce qui participe du monde sensible, reléguer les « valeurs » dans le passé est aussi une façon de balayer à la fois la morale du corps et les cosmologies fondées sur des présupposés, philosophiques ou théologiques. Pour autant, cela ne signifie pas que le lieu n'a aucune valeur, ni ne permet de formuler « des valeurs », mais celles-ci doivent procéder d'une relation attentive au lieu, et non la précéder.

Il est inutile de revenir trop avant sur la notion de lieu, comme instance d'altérité motivant la représentation et permettant d'en garantir la position éthique. En revanche, il faut, nous semble-t-il, clarifier quelque peu les implications de la relation au lieu lui-même, en particulier parce que celles-ci permettent de resituer la dimension écologique de la représentation. En effet, si en tant qu'instance avec laquelle établir une relation, le lieu joue un rôle central dans le phénomène existentiel, il doit d'abord être reconnu pour ce qu'il est, un endroit à la configuration particulière, sur le plan géologique, botanique, zoologique d'une part, et culturel ou historique d'autre part, selon les cas, faute de quoi il risquerait d'être traité de façon plus ou moins abstraite, détaché de ses propres contingences. Or, il ne peut y avoir de relation éthique à une instance d'altérité si celle-ci n'est pas abordée en premier lieu comme une réalité présente, avec son identité. Cette réalité, nous avons pu à de multiples reprises remarquer qu'elle est représentée dans toute sa densité, naturelle, historique et culturelle, et *Sol absolu* en est l'exemple le plus spectaculaire, quoique pratiquement tous les lieux importants de l'œuvre, de la Grèce au Sahara, bénéficient d'un traitement comparable quoique selon des poétiques toujours nouvelles. La question peut donc être abordée à présent quelque peu différemment.

En effet, si le lieu est gratifié d'une représentation qui en fait un aliment fondamental du cheminement existentiel, il est aussi l'occasion de développer une réflexion sur ce qui fait les qualités d'un lieu, ne serait-ce que parce que celles-ci déterminent en partie l'expérience existentielle qui en est motivée. En outre, fait assez rare dans l'œuvre de Lorand Gaspar, cette réflexion est l'occasion de proposer certains principes de comportement, voire des normes, ce qui rejoint l'écologie au sens le plus commun, celui d'un discours sur l'attitude à adopter vis-à-vis des milieux naturels.

Ce dernier point, le caractère “naturel” des lieux, est immédiatement à nuancer. L'écologie qui s'élabore dans l'œuvre de Lorand Gaspar ne pose pas nécessairement de distinction fondamentale entre milieux “naturels” et milieux dans lesquels interviennent les humains. En effet, s'il n'y a pas de rupture entre l'existence d'un individu, ses pensées, ses actes et ses paroles, et la nature, entendue comme la force d'invention du vivant qui est celle de la matière et de ses lois, à plus forte raison n'y a-t-il pas de différence ontologique entre un milieu d'où l'homme est absent et un autre où il serait présent et actif, dans la mesure – et c'est dans cette mesure que se situent les principes écologiques – où sa présence et son activité s'inscrivent dans la dynamique du lieu.

Une « feuille » de la partie du recueil rassemblant des textes de 1973-1974, écrite à partir d'une visite en 1971 au village de Mindszent, en Hongrie, permet d'éclairer certains de ces principes.

Mindszent, octobre 1971.

Le village, le fleuve (Tisza), les forêts, les prés. Le « pacte » de l'homme avec la nature ne semble pas avoir été rompu encore. Cette sorte d'équilibre entre les espaces denses d'une poussée avide, enchevêtrée, et la trouée d'une clairière, la respiration d'un pré, a quelque chose d'apaisant.

Curieuses ces idées de rompre, de nous dresser contre la nature sur terre, de la soumettre, de l'exploiter comme une chose extérieure à nous, comme si nous pouvions être jamais au-dehors. Idées liées d'une manière souterraine à celles que nous avons jadis d'une nature faite pour nous servir, créée à notre usage exclusif. Faudra-t-il que ce soit la nécessité qui nous enseigne nos liens inéluctables avec elle ? De toute façon, nos interventions qui semblent défaire ou réordonner quelque trame, sans que nous puissions connaître clairement les conséquences réelles de ces actions, sont elles aussi partie de ces mouvements. Nous connaissons quelques règles, quelques « régulations » dont nous faisons souvent un usage sans doute précipité. Notre poussée semble aussi avide, aussi débridée et inattentive à ce qui est autre et pourtant nécessaire à notre vie que celle de cette végétation, ici et là étouffante, inextricable. Pourtant, même ce jeu apparemment sauvage, chaotique à nos yeux, secrète des règles subtiles. Les mécanismes de régulation, qui à défaut d'une compréhension efficace de certains rapports vont un jour nous barrer la route, sont immanents à la puissance sans cesse accrue de nos moyens dont s'empare notre rapacité. En tout cas, agressifs ou paisibles, avides ou généreux, doués d'intelligence vraie des choses ou aveugles d'esprit, nous sommes toujours à l'intérieur, librement ou par la force des choses, solidaires du tissu humain et inhumain. Et je ne connais pas d'autre liberté que la reconnaissance de ces rapports.¹⁰³⁷

La « feuille » dédiée à Mindszent, village du sud de la Hongrie, situé dans une région fameuse pour sa production fruitière, pourrait à première vue, au moins en son début, renvoyer à l'imaginaire quelque peu rousseauiste d'un lieu d'« équilibre » où cohabitent harmonieusement une société humaine essentiellement agricole et la nature sauvage. Les quatre éléments cités comme constituant le lieu renvoient ainsi à un habitat humain modérément développé et à l'élevage, un « village » et des « prés », et à des milieux naturels comme les « forêts » et le « fleuve », lui-même pouvant représenter ce que la nature a de plus difficilement maîtrisable¹⁰³⁸. L'énumération elle-même reflète cet « équilibre » : un « village », mais proche d'un « fleuve » qui peut le mettre en péril, force sauvage renvoyant à d'autres zones de nature sauvage, les « forêts », mais ces dernières sont aussi susceptibles d'être au moins partiellement

¹⁰³⁷ *Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 59-60.

¹⁰³⁸ Le « fleuve » en question, la Tisza, a d'ailleurs détruit presque intégralement la ville de Szeged, proche de Mindszent, lors de crues, en 1879.

exploitées par le bûcheronnage, et d'être défrichées pour laisser la place à des « prés » dédiés au pâturage. Quantitatif dans l'énumération, l'« équilibre » est surtout de l'ordre de la pratique instaurée dans une réciprocité tacite : face à la puissance du « fleuve » qui pourrait facilement dévaster le « village », les hommes adoptent un comportement mesuré dans l'exploitation des zones naturelles qui pourraient être dévastées par eux. Il y a bien en cela une forme de « pacte », au moins implicite, et s'il est imaginaire – ce que pourrait suggérer l'emploi des guillemets – au moins dans la mesure où l'on ne peut considérer la « nature » comme tenue par des engagements, il n'en a pas moins des répercussions concrètes dans l'aménagement local¹⁰³⁹.

Dans cette perspective, l'idée d'un « pacte » encore préservé entre l'homme et la nature correspond davantage à une approche pragmatique de la réalité environnementale qu'aux mythes des « âges d'or » et du « retour », que ce soit celui de l'Éden, du « bon sauvage », ou du « retour à la terre » en faveur dans certains mouvements écologistes. Plutôt qu'un retour, le passage du sujet à Mindszent correspond davantage à une approche de ce que devrait être un rapport « normal » à la nature, normalité qui n'a rien de simpliste, au contraire. Ainsi, le milieu représenté est si bien équilibré que c'est pratiquement le monde entier, et avec lui tout l'homme, qui en est « apaisé », parce qu'il renvoie au jeu de forces universelles qui n'ont pas grand-chose à voir avec une bergerade, celles d'une « poussée avide, enchevêtrée », qui s'articule, retrouvant le motif contrapuntique d'une « respiration », avec la « trouée d'une clairière ». Le lieu est ainsi l'image du mouvement universel qui est aussi, et pour cause, celui des corps et des existences particulières, et non-image, puisqu'étant cette réalité même.

En outre, si l'on ne peut exclure le sentiment d'un « retour », il correspondrait surtout au fait de retrouver un rapport évident à la nature, souvent absent des comportements, en particulier ceux développés depuis l'avènement de l'ère industrielle. Refusant l'idée que l'homme est « au-dehors » de la nature, le sujet tient en effet pour « curieuses » des « idées » longtemps communes : celle d'abord d'une « rupture » entre l'homme et la nature, ayant dérivé sur un antagonisme consistant à vouloir se « dresser contre la nature sur terre », afin de la « soumettre » et l'« exploiter comme une chose extérieure à nous ». Le refus de la partition du monde entre deux ordres antagonistes, homme et nature, rejoint la critique d'un humanisme exclusivement anthropocentrique, mais ici surtout le rejet de certaines idées « que nous avons jadis », « celles que nous avons d'une nature faire pour nous servir, créée à notre usage exclusif », idées liées aux « progressismes » dès le XVII^e siècle mais

¹⁰³⁹ Nous nous avançons sans doute, n'ayant traversé que très rapidement cette partie de la Hongrie. Cela dit, conserver des « forêts » et des haies entre les « prés » permet de ralentir l'érosion et le ruissellement, phénomènes qui, non content d'appauvrir les sols, peuvent également faciliter l'ampleur des crues. Si ce risque est plus accentué dans les plaines céréalières, dans lesquelles la mécanisation croissante des moyens d'exploitation a amené à éliminer les obstacles naturels à l'érosion et au ruissellement, le surpâturage (le texte évoquant des « prés ») n'en est pas moins dangereux. Outre l'exemple du Tassili et du Hoggar que l'on rencontre dans l'œuvre, on peut par exemple penser aux causes de la région de Mende, un temps réduits à l'état de « déserts » du fait du déboisement et du surpâturage ovin, encore qu'ils soient à l'abri des fleuves.

ici surtout à la tradition chrétienne, l'allusion à la Genèse étant assez claire¹⁰⁴⁰. Ce passage de la « feuille » dédiée à Mindszent expose ainsi des idées aujourd'hui relativement courantes dans les mouvements écologistes, le procès des “travers” culturels ayant brisé l' « équilibre » avec la nature menant à réévaluer les relations avec la nature, y compris en soi, pour le bénéfice de l'intégrité des milieux naturels et celui de l'homme en lui permettant de mieux se connaître mais aussi de se préserver de la « nécessité » qui parfois lui rappelle sa dépendance et sa vulnérabilité à l'égard de la nature. Si de telles idées ont cours dans les mouvements écologistes américains depuis au moins les années 1940¹⁰⁴¹, et trouvent une expression littéraire remarquable dans les œuvres d'un poète et essayiste comme Gary Snyder ou le courant du “*Nature writing*”¹⁰⁴², rares sont en revanche les écrivains de langue française à les formuler à l'époque de la parution des *Feuilles d'observation*¹⁰⁴³.

En revanche, la mise en perspective des activités humaines comme intérieures aux phénomènes de la nature aboutit sur un développement moins attendu. En effet, mettant sur le même plan la « poussée » de l'activité humaine

¹⁰⁴⁰ La critique de la Bible comme anthropocentrique et instaurant une domination de l'homme sur la nature est répandue dans les cercles écologistes. Sur cette question, nous renvoyons à notre annexe : « Écologie et traditions monothéistes ».

¹⁰⁴¹ Nous pensons en particulier aux travaux d'Aldo Leopold (1887-1948, père d'Aldo Starker Leopold dont il a été question à propos des sciences naturelles dans *Sol absolu*), considéré comme un des fondateurs de l'éthique environnementale, notamment avec la publication posthume de son *Almanach du comté des sables*. Il remarque par exemple, dans la préface de celui-ci, que la « conservation [de la nature] ne va nulle part parce qu'elle est incompatible avec notre conception abrahamique de la terre. » (« Abrahamic concept of land », nous traduisons de : Aldo Leopold, *A Sand county almanac and sketches here and there*. New York (États-Unis) : Oxford University Press, collection « Oxford Paperbacks », 1968, XIII-226 pages, préface p. VIII. La première édition est de 1949, déjà chez la filiale américaine de l'Oxford University Press.

¹⁰⁴² Le *Nature writing* est un vaste courant, plus proche d'une sensibilité partagée que d'une “école”, réunissant des auteurs aussi variés que le romancier à succès Jim Harrison, les auteurs de romans policiers James Lee Burke, William G. Tapply et Craig Johnson, ou des écrivains plus exclusivement écologistes comme Rick Bass, Doug Peacock ou Dan O'Brien. On considère Thoreau comme son précurseur (avec la publication, en 1854, de *Walden ou la vie dans les bois*). Il se caractérise par l'importance des descriptions des milieux naturels, de la faune, de la flore et des événements climatiques, comme complémentaires du récit voire actrices du récit, importance qui varie en fonction des genres choisis, mais qui dépasse toujours un rôle ornemental ou sentimental (contrairement à l'anthropomorphisme romantique, dont « Le Lac » de Lamartine est un exemple), y compris dans les fictions. Pour ce qui est de Gary Snyder, célèbre pour avoir inspiré le personnage de Japhy dans les *Clochards célestes (The Dharma bums)* de Jack Kerouac, il est l'auteur d'une œuvre importante de poésie, de récits et d'essais, placée surtout sous le signe de l'engagement écologiste et du bouddhisme zen. Dans un recueil d'essais publié en 1990, *The Practice of the wild*, il plaide pour la redécouverte du “sauvage” (le « wild ») non seulement dans les milieux considérés comme naturels, mais aussi dans les espaces urbains et dans le corps humain, ce qui rejoint en partie la réflexion de Lorand Gaspar (voir dans l'essai « *The Etiquette of Freedom* », dans : Gary Snyder, *The Practice of the wild*. Berkeley (Californie), Counterpoint Press, 1990, 205 pages, p. 15-19. Il existe une traduction française, mais nous n'avons pas eu l'occasion de la consulter). Par ailleurs, toujours d'une façon comparable à celle de Lorand Gaspar, mais autrement véhémente dans les termes et dans les proportions, Gary Snyder fait volontiers le procès des traditions monothéistes dans leur rapport à la nature (voir par exemple le recueil de discussions entre Gary Snyder et Jim Harrison : Jim Harrison, Gary Snyder, *Aristocrates sauvages* (Matthieu Dumont, trad.). Paris, Wildproject éditions, 2011, 180 pages, p. 79-81 – c'est cependant Jim Harrison qui se montre le plus direct : « Mais nous sommes encore témoins des ravages causés par le monothéisme ; je pense à la justification théologique de ce qui s'apparente à un viol de la terre. », p. 80).

¹⁰⁴³ On peut penser à Michel Tournier dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, mais ce que son propos peut avoir d'écologique est largement subordonné à une réflexion d'abord philosophique et sociale. Cela dit, il existe très certainement des textes contemporains dont nous n'avons pas connaissance.

et celle de la « végétation, ici et là étouffante, inextricable », comme fondamentalement « débridée et inattentive à ce qui est autre et pourtant nécessaire à notre vie », on pourrait en conclure que cette similarité des phénomènes justifie les interventions de l'homme sur la nature, dans la mesure où de fait ces interventions restent intérieures à la nature, ce qui est d'ailleurs le point de vue de certains tenants d'un "humanisme libéral" ou du « posthumanisme »¹⁰⁴⁴. Or, le fait que l'homme jouisse d'une « puissance sans cesse accrue de [ses] moyens » aboutit au contraire sur une mise en garde et un constat du caractère négatif que peut revêtir cette « puissance », devenant l'expression d'une « rapacité » humaine. En signalant que malgré les avancées des sciences et des techniques, lorsque l'homme intervient sur la nature il ne peut « connaître les conséquences réelles de [ses] actions », et même s'expose à se voir « barrer la route » par des « mécanismes de régulation » qui le dépassent, le locuteur des *Feuilles d'observation* semble privilégier une forme de responsabilité dans les comportements humains, qui peut être normative, et surtout place l'exercice de la « puissance » de l'homme dans le champ de la « liberté » plutôt que dans celui du pouvoir.

La dimension possiblement normative de la responsabilité de l'homme dans son rapport à la nature n'est guère propice à être développée, dans la mesure où, comme souvent dans l'œuvre de Lorand Gaspar, le sujet locuteur semble répugner à énoncer des règles. En revanche, un principe semble essentiel, qui est, à nouveau, le respect de l'altérité. En effet, si la nature comme l'homme semblent obéir à une « poussée » vitale « inattentive à ce qui

¹⁰⁴⁴ Il s'agit là d'une dimension importante des réflexions actuelles sur le lien entre humanisme, éthique et sciences, qui rejoint notamment les questions de bioéthique, en ce qu'elles concernent la manipulation génétique. Du point de vue strictement écologique, cela revient par exemple au débat entourant les organismes génétiquement modifiés, notamment à fin d'utilisation agricole. Le philosophe Dominique Lecourt, partisan d'un humanisme "créatif" plutôt que normatif, se livre par exemple à un plaidoyer passionné pour ces pratiques (voir : Dominique Lecourt, *Humain, posthumain*. Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2003, 149 pages, p. 34-37). Par ailleurs, le même philosophe considère que les progrès de la science, comme participant de la dynamique évolutive de la nature et de l'homme, doivent déterminer la formulation des valeurs, et que l'éthique doit donc être elle aussi créative plutôt que normative, tout en considérant que la liberté et le bien-être de l'autre restent un principe fondamental (voir : Axel Kahn, Dominique Lecourt, *Bioéthique et liberté*, *op. cit.*, p. 23-24). Pour rester dans la relation à la nature, y incluant le corps humain, une telle position justifie selon lui des pratiques telles que le clonage non seulement thérapeutique mais reproductif, ce à quoi s'oppose Axel Kahn, chercheur généticien bien connu, au nom du même respect de la liberté de l'autre, dans la mesure où le clonage reproductif, permettant à des parents de définir l'apparence physique de leur enfant, donnerait à des personnes un pouvoir démesuré sur les conditions d'existence d'une autre (*ibidem*, p. 82-84). Un tenant d'un « posthumanisme » radical, comme Jean-Paul Baquiast, va jusqu'à considérer que les valeurs (sociales et morales) se mettront en place d'elles-mêmes en fonction des évolutions déterminées par les progrès de la science et des techniques, et qu'il est donc inutile de les prendre en compte dans le développement de celles-ci, y compris lorsqu'elles interviennent sur les organismes, humains et non humains. Cette position est défendue notamment par l'idée que les valeurs établies sont l'apanage des « conservateurs », quand ceux qui correspondent à des "progressistes", entendus semble-t-il comme les esprits éclairés tournés vers l'avenir malgré l'aveuglement des masses, élaborent leurs propres « valeurs », idée qui pose à tout le moins un sérieux problème de méthode et de discernement : « Est-ce à dire que les valeurs morales qui, pendant plusieurs millénaires ont assuré la cohésion des sociétés anciennes, seront-elles aussi bouleversées par ces sciences et ces philosophies ? Sans aucun doute, dès lors que ces valeurs, ou prétendues telles par les conservateurs, constitueront des freins inutiles ou dangereux, face à ce que les humains impliqués dans les changements de civilisation estimeront être *pour eux* un avenir souhaitable. » (Jean-Paul Baquiast, *Ce monde qui vient*, *op. cit.*, p. 47-48, nous soulignons).

est autre », la présence dans la première de « mécanismes de régulation », même difficilement intelligibles à l'homme, répond à un « jeu » qui n'est « chaotique » qu'en apparence. À plus forte raison, donc, l'homme doit-il lui-même chercher à avoir conscience des « mécanismes de régulation » de sa propre nature. La conscience des limites dont nous avons parlé plus haut participe de ces « mécanismes de régulation », et les règles qui sont valables dans la relation entre individus peuvent également être recherchées dans la relation à l'environnement. Il est difficile d'être plus précis et de formuler clairement ces règles sans manipuler le texte, cela dit, on peut observer que le respect de l'altérité, appliqué à l'environnement, ne signifie pas refuser d'agir sur lui, ou de s'y inscrire avec les capacités d'exploitation, agricoles ou urbanistiques, que l'homme a développées, ce qui est d'ailleurs bien le cas de Mindszent. Ainsi, l'altérité, que ce soit celle d'un homme ou d'un lieu, n'est jamais érigée comme essence intouchable en soi, mais comme identité avec laquelle construire une relation dans le respect mutuel. Du point de vue écologique, cela peut signifier que la présence de l'homme n'est illégitime nulle part, mais à la condition expresse qu'il s'inscrive dans l'identité du lieu sans l'altérer par la force¹⁰⁴⁵. Un texte comme « Quitter Sidi-Bou-Saïd » montre d'ailleurs qu'une telle relation est possible, même si elle est menacée par la « rapacité » des promoteurs immobiliers¹⁰⁴⁶.

Si un tel principe dans la relation à l'environnement laisse une place relativement large à l'interprétation quant à la forme que peuvent prendre des interactions respectueuses entre homme et environnement, la définition de la « liberté » qui clôt la feuille pourrait sembler plus restrictive, dans la mesure où

¹⁰⁴⁵ Ce qui en principe est contraire à ce que défendent certains mouvements écologistes. Nous pensons à un mouvement «ultra» comme *Earth first !*, ou à certains aspects de l'œuvre d'Edward Abbey ou de Rick Bass, moins polémiques cependant, surtout pour le second. En réalité, la distance entre la « feuille » de Mindszent et de tels mouvements ou théories est surtout méthodologique : pour certains écologistes, la nature doit être «sanctuarisée» dans des réserves toujours plus étendues, quand bien même cela signifie le reflux de la présence humaine, par exemple, pour les plus radicaux, en appliquant une politique de natalité négative. Ce que suggère la « feuille » dédiée à Mindszent est différent, non dans l'idée que les espaces sauvages méritent d'être préservés, mais dans l'approche de cette préservation : si l'homme accepte de concevoir son habitat et ses activités économiques en relation respectueuse à son environnement, l'établissement de réserves devrait se faire de lui-même, et peut éventuellement intégrer certaines activités humaines. Ce dernier point est d'ailleurs plus explicite dans une première version de la « feuille », parue dans le numéro de *Sud* dédié au poète en 1983 : « Tout, ici, parle le langage idyllique d'une nature peu asservie par l'homme et qui n'est pas encore une «réserve». » (Lorand Gaspar, « Notes 1971 », dans : Roger Little (dir.), *Espaces de Lorand Gaspar*. Marseille : *Sud*, hors-série 1983, 339 p. 35). Dans ce juste milieu se situe sans doute une part de l'approche écologique de Lorand Gaspar. Perspective une fois de plus utopique, sans doute, mais qui a le mérite de tenir l'homme pour perfectible. Une telle idée de la préservation rejoint d'ailleurs, par un biais différent, les constatations d'Aldo Leopold, qui remarquait que lorsqu'on labellise une région comme réserve naturelle, elle provoque un attrait tel chez le public qu'elle fait défaut à sa vocation (*A Sand county almanac*, *op. cit.*, p. 171-172, dans l'essai « Conservation esthetic »).

¹⁰⁴⁶ De même que la séquence des *Feuilles d'observation* intitulée « Quatre villages tunisiens », qui semble représenter des lieux d'équilibre particulièrement réussis entre la nature et les hommes. Le premier de ces villages, « Adjim », au moment du crépuscule, semble ainsi propice à une réconciliation universelle, illustrée notamment par le transfert du mouvant à l'immobile et réciproquement : « Il y a quelques minutes, la grande pièce de cuivre rouge s'est glissée dans une fente de la mer. En vain avons-nous guetté le rayon vert à l'endroit de la légère meurtrissure dans l'œil. Les maisons qui avaient piqué un fard, flottent maintenant sur des vapeurs de flacons de boudoir. On ne voit ni homme ni bête, rien ne bouge rien ; la béance du temps et de l'espace donne aux choses ce visage du repose originel. » (*Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 157).

elle ne promeut pas la « puissance » de l'homme et sa capacité à dépasser ses limites, mais se situe au sein des « rapports » qui constituent le « tissage humain et inhumain ». La « reconnaissance » de ces « rapports », qui sont aussi bien ceux de la « poussée » vitale que des « règles subtiles » qui tempèrent cette énergie première, soit, toujours sur un mode contrapuntique, le mouvement et ses limites, l'action et l'inaction, « reconnaissance » qui constitue la seule liberté « connue » du sujet, peut sembler aller à l'encontre de nombre de représentations culturelles de la liberté, en particulier celles qui sont liées aux mythes de transgression, que ce soit celui de Prométhée, d'Orphée ou de Faust, ou, plus anecdotiques, des sectes gnostiques comme les Caïnites ou les Ophites (adorateurs du serpent). Une telle « liberté » n'est pourtant ni sans force ni sans jouissance : dans la mesure où elle inscrit l'activité de l'homme dans l'activité commune à tout l'univers dans sa force de vie immanente, elle permet à la fois de cesser de traquer les chimères, qui de toutes façon n'évitent à personne de souffrir ou de mourir, et de vivre davantage, en communauté de devenir avec le monde. Trait significatif, nous semble-t-il, une telle notion de « liberté » n'est guère éloignée de celles des sages, ou des fous, du Tao¹⁰⁴⁷.

La « feuille » élaborée à partir de la visite du sujet à Mindszent aboutit ainsi à deux principes écologiques, l'un pratique, de l'ordre de la déontologie si on le ramène à des activités comme l'agriculture ou l'urbanisme, soit le discernement à appliquer dans les interactions avec le milieu naturel, et l'un existentiel, littéralement « métaphysique », c'est-à-dire une « liberté » conçue d'après les choses de la nature, et sans contradiction avec elles. Une autre « feuille », dans la séquence du recueil rassemblant des textes de 1976, approfondit ces principes, comme valables non seulement dans la relation à une nature idéalisée, mais aussi dans des lieux à priori perçus comme « non-naturels ».

Chez beaucoup l'amour de la nature est lié à un refus de la vie quotidienne dans la société des hommes, perçue comme lieu d'élection de la laideur et de la médiocrité. Je pense parfois que si nous avions des yeux assez puissants pour voir vraiment tout ce qui se passe dans la nature, nous ne serions pas peu étonnés. Nous verrions peut-être mieux de quelle façon l'homme, le plus redoutable des vivants – autant pour lui-même que pour les autres –, le plus sublime aussi, parfois, s'insère dans le tissage de la vie. Peut-être cette vision aiguisée du détail et de l'ensemble nous permettrait-elle

¹⁰⁴⁷ On peut lire en ce sens le chapitre 22 du *Tao-tô King*, sorte de « Béatitudes » taoïstes : « Qui se plie restera entier, / qui s'incline sera redressé, / qui se tient creux sera rempli, / qui subit l'usure se renouvellera, / qui embrasse peu acquerra la connaissance sûre, / qui embrasse beaucoup tombera dans le doute. / Ainsi le saint embrassant l'unité / deviendra le modèle du monde. / Il se s'exhibe pas et rayonnera. [...] » (dans : *Philosophes taoïstes – Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu, op. cit.*, p. 25). Une figure célèbre de cette liberté qu'est une identification aux mouvements du monde est celle du poète Hanshan (encore qu'on le rattache autant au bouddhisme chan qu'au Taoïsme), par exemple dans ce poème : « enfermé dans mon humble demeure, assis, / j'assiste en vain aux vicissitudes de la vie des hommes / j'entends seulement parler de ceux qui sont devenus des mânes, / je ne vois jamais ceux qui, chevauchant une grue, deviennent immortels / alors quel conseil donner ? / prenez soin de vous accorder au cours des choses / regardez la campagne par-delà les murailles de la ville / les tombeaux anciens sont aujourd'hui des champs de labour » (dans : Han Shan, *Merveilleux le chemin de Han shan* (Wing Fun Cheng, Hervé Collet, trad.). Millemont (78) : éditions Moundarren, 2009, 127 pages, p. 73).

encore de découvrir ce qu'il y a de vrai dans tant de laideur et de médiocrité. Ou tout nous paraîtrait-il d'une absurdité insupportable ? Sans doute, si notre esprit s'arrête à ces abstractions. D'où tient-il la force parfois pour s'arracher à ces mécaniques ? Pour trouver sa joie dans un geste, dans une idée dont il est seul à garantir la vérité ?¹⁰⁴⁸

Cette « feuille » peut être abordée comme un remarquable plaidoyer pour une « écologie intégrale », ou, pour éviter une expression déjà galvaudée, une « écologie inclusive ». Elle marque en effet la distance qui s'établit entre l'écologie élaborée dans l'œuvre de Lorand Gaspar et un certain nombre de comportements aux retentissements plus ou moins importants, que ce soit dans une certaine mesure l'érémisme chrétien¹⁰⁴⁹, ou celui, relatif, de Thoreau¹⁰⁵⁰, ou encore la constitution de communautés « alternatives » fondées sur le « retour à la terre » depuis les années 1960, voire 1950 avec la *Beat Generation*. Une nouvelle fois, la « feuille » s'attache à dépasser des représentations fondées sur la séparation, non plus ici la séparation de l'homme et de la nature, mais la séparation des hommes animés par l'« amour de la nature » et la « société des hommes », entendue comme modèle social prédominant implanté dans des lieux où s'exprimeraient la « laideur » et la « médiocrité ». Le refus d'une telle séparation correspond bien à une « écologie inclusive », dans la mesure où il pose la relation à la nature comme présente en toute relation, toujours dans la mesure où toute manifestation d'existence, que ce soit celle d'un homme ou d'une pierre, mais aussi des textes ou un immeuble de logements sociaux, font partie du même « tissage de la vie ». L'image, récurrente dans l'œuvre, du « tissage », est bien celle de la cohésion au-delà de la diversité, mais ne détruisant pas la diversité : le « tissage » ne supprime pas l'unicité des fils qu'il agrège, il en fait un ensemble cohérent et souple.

¹⁰⁴⁸ *Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁴⁹ Dans la mesure où l'on peut considérer les ermites chrétiens comme animés par l'« amour de la nature ». Si celui-ci n'est sans doute pas leur motivation première, par rapport à l'amour de Dieu et au rejet du monde, nombreuses sont les figures d'ermites pour qui ces deux mobiles s'accompagnent d'une relation de proximité avec les plantes et les animaux. Sur cette question, nous renvoyons à notre annexe : « Écologie et traditions monothéistes ».

¹⁰⁵⁰ Dans le deuxième chapitre de *Walden*, « Où je vécus, et ce pourquoi je vécus », Thoreau signale s'être retiré du monde pour vivre dans les bois une forme de vie authentique : « Ce qu'il me fallait, c'était vivre abondamment, sucer toute la moelle de la vie, vivre assez résolument, assez en Spartiate, pour mettre en déroute tout ce qui n'était pas la vie, [...] ». Cela se couple à un rejet de la vie urbaine, dans laquelle « notre vie se perd en détails », et du procès de la civilisation américaine : « La nation elle-même, avec tous ses prétendus progrès intérieurs, lesquels, soit dit en passant, sont tous extérieurs et superficiels, n'est autre qu'un établissement pesant, démesuré, encombré de meubles et se prenant le pied dans ses propres frusques, ruiné par le luxe, comme par la dépense irréfléchie, par le manque de calcul et de visée respectable, à l'instar des millions de ménages que renferme le pays ; et l'unique remède pour elle comme pour eux consiste en une rigide économie, une simplicité de vie et une élévation de but rigoureuses et plus que spartiates. » Cela dit, si l'on pouvait faire abstraction du ton moralisateur de Thoreau, l'alternance de périodes de retraites dans la nature et de voyages d'une part, d'activités dans les cercles intellectuels et politiques d'autre part, pourrait rappeler l'articulation entre engagements culturels et activité médicale et voyages au désert dans l'œuvre de Lorand Gaspar. Pour les citations : Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois* (L. Fabulat, trad.). Gallimard, collection « L'imaginaire », 1990, 381 pages, p. 107 et 108.

Une fois encore, tout est question d'attitude, ou de regard, la même « qualité d'attention, de présence à soi-même et à l'autre, à cette vie qui nous est commune », que les *Carnets de Jérusalem* posent comme base d'une « écologie élargie à la réhabilitation d'une nature humaine plus attentive aux rapports réels aux choses »¹⁰⁵¹. Dans la « feuille », il s'agit d'avoir « des yeux assez puissants pour voir vraiment tout ce qui se passe dans la nature ». L'expression est particulièrement significative, parce qu'elle permet deux lectures complémentaires. Ainsi, elle peut correspondre à « tout » ce qui est dans la « nature » entendue comme totalité du vivant, soit aussi les activités humaines et, sur le plan plus strictement écologique, les écosystèmes urbains en particulier. Mais elle peut aussi renvoyer à tout ce qui « dans la nature », entendue comme l'ensemble des milieux dans lesquels l'homme n'intervient pas ou peu, dépasse les représentations idéalistes, comme les différents modes de prédation, mais aussi les organismes les moins propices aux fantasmes pastoraux, comme le « cilié » du *Quatrième état de la matière*¹⁰⁵² ou les à priori assez peu séduisants « scorpions », « araignées » et « galéodes » de *Sol absolu*¹⁰⁵³.

Cette double approche de la nature, fondée sur la non-discrimination, est également une approche humaniste. L'« homme » est ainsi le « plus redoutable des vivants », capable de destructions environnementales massives mais aussi, comme en témoignent *Judée* et certains passages de *Carnets de Jérusalem* ou des écrits historiques et politiques, de se détruire lui-même en détruisant ceux qu'il considère comme autres et, partant, inférieurs. Mais il est également « le plus sublime aussi, parfois ». C'est dans ce « parfois » que se situe l'humanisme de l'œuvre de Lorand Gaspar. Du point de vue social et historique, il correspond aux « combats pour faire vivre l'espoir » qui sont les « meilleurs moments » de l'histoire, cette « utopie » indispensable¹⁰⁵⁴. Dans la perspective écologique, il correspond à la possibilité de « rectifier » son regard pour aborder la réalité humaine et naturelle comme matière à des relations infiniment multiples et fécondes, matière à « éloge », au sens de jubilation cosmique et tendre que pouvait donner Saint-John Perse à ce terme. Cette certitude d'une voie possible de relation vivifiante et pacifique au monde, et à soi, revient au principe même de l'humanisme dans l'œuvre, et toujours y voisinent utopie et exigence. En effet, entre deux voies, l'une destructrice, l'autre vive et féconde, il ne semble guère y avoir de champ : il faut être « redoutable », c'est-à-dire lamentable, « laid » et « médiocre », ou « sublime ».

Ce serait, nous semble-t-il, une erreur de lecture que d'en déduire qu'à l'homme, capable de tout, il faut tout ou rien. Le recours au « sublime » renvoie, sans doute, à une capacité d'élévation, de grandeur, de bonté, qui peut tenir de l'idéal. Cependant, le mot peut aussi renvoyer à une autre lecture. En effet, si l'on prend le terme dans son sens étymologique, il s'agit toujours d'élévation, mais d'une élévation qui s'arrête au « seuil », ou aux limites. Ainsi, l'élévation n'est pas tendue seulement vers la hauteur, voire pas du tout, mais vers la largeur : lorsque l'homme se fait « sublime », dans la « feuille », il ne

¹⁰⁵¹ *Carnets de Jérusalem*, op. cit., p. 70.

¹⁰⁵² *Le Quatrième état de la matière*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁵³ *Sol absolu*, op. cit., p. 45. *Sol absolu et autres textes*, op. cit., p. 127.

¹⁰⁵⁴ « Deux chauvinismes », op. cit.

tutoie pas les anges ni ne contemple le visage de Dieu, mais réalise son insertion dans le « tissage de la vie ». Prendre de la hauteur, ici, est prendre du recul, recul qui renvoie l'homme dans la mêlée. Le rôle des limites reste ainsi dans la logique qui était la sienne précédemment : frein à l'ambition, et renvoi à la relation. La relation reste également tendue entre le tout et la partie, le « détail » et l' « ensemble », présence pleine à la réalité des choses et à l'ensemble du monde, indissociablement, qui permet d'éviter les ruptures essentialistes et de trouver l'aliment d'une « vérité » également dans la « laideur » et la « médiocrité ».

Pourtant, la teneur de cette « vérité » n'est pas donnée, au contraire, elle pourrait aussi bien être une « absurdité », là encore selon le choix du sujet face à la « vision » de « tout ce qui se passe dans la nature ». Le sujet locuteur de la « feuille » va jusqu'à accepter que cette « vérité » est une « insupportable absurdité ». Cependant, il ne le fait que si l'on renvoie ces notions à une valeur absolue, à des « abstractions ». L'absence de sens, apparente, est peut-être réelle : il n'y a semble-t-il pas de « plan » dans le développement d'une fougère, dans le mouvement d'une plaque tectonique, sans même parler de la souffrance ou de la mort. « Vision » vertigineuse, où une fois encore la liberté du sujet doit s'exercer : admettre une « vérité » qui n'est pas sens mais présence, ou céder au besoin d'une « vérité » intelligible, directive, qui trop facilement peut le renvoyer à sa capacité d'être « redoutable ».

Face à une nature qui, comme l'homme, n'est ni foncièrement bonne ni foncièrement mauvaise mais, de fait, ne connaît pas ces catégories, nature toute entière « mécanique » en ce qu'elle n'obéit qu'aux lois accidentelles de la matière, reste pourtant au sujet la possibilité de trouver la « force » de s'en « arracher », pour atteindre une « joie » dans un mouvement du corps, « geste » de soi ou d'un autre, une « vérité » qui lui corresponde et, à priori, à lui seulement. Ces minces acquis ne sont pas une exaltation de la subjectivité, mais un renvoi à la pauvreté élémentaire du sujet comme se construisant par ses relations, qui le définissent et le poussent vers l'autre¹⁰⁵⁵. Cette pauvreté, elle peut être heureuse, si elle est débarrassée des « abstractions » : tant qu'elle est impératif de présence, et non de faire sens à toute force. En cela, elle est aussi écologique, en principe, par le regard qu'elle suppose : voir l'or dans la boue, tel qu'il y est déjà, et non pas en transformant la boue, pour paraphraser Baudelaire. Concrètement, c'est reconnaître, quel que soit l'environnement dans lequel on évolue, et notamment dans les milieux urbains, la beauté de tout ce qui s'y trouve, que ce soit une pierre, le grain du béton, les herbes entre les pavés, tout un écosystème qui est loin de se réduire aux platanes et aux

¹⁰⁵⁵ C'est dans ce sens que nous entendons une brève « feuille » de la séquence du recueil regroupant des textes de 1978-1980 : « C'est avec les éléments d'une "danse" sauvage, foncièrement inhumaine qu'il nous faut bricoler l'humain. » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 134). Le dénudement de l'homme, privé de notions essentialistes, le renvoie vers le « dehors », qui ne se limite pas à lui ni à ce qu'il en comprend, et ne répond ni au bien ni au mal. Ce qui est présent, ce vers quoi il faut aller puisque de toute façon l'homme en fait partie et ne peut s'en extraire, fournit les « éléments » lui permettant de se construire, mieux, se « bricoler », comme on bâtit une demeure précaire, comme on assemble un outil unique et périssable, et pourtant infiniment vivant puisque « fait main », aboutissement de l'interaction unique entre un corps, un cerveau, des mains, un désir, et un monde. Une autre lecture pourrait renvoyer aussi à la pratique de la chirurgie, limitée mais nécessaire, qui avance dans l'inconnu la fragilité des savoirs humains et leur espérance.

pigeons, et vouloir que cela vive. Utopie peut-être, qui ne répond ni aux questions posées par les énergies fossiles, la surpopulation, les manipulations génétiques. Pourtant, écologie première, celle du regard. Comment pourrait-il y avoir une écologie active, militante et politique, qui soit sincère et efficace, sans cette pauvreté d'un homme face au monde, qui le pousse à voir en tout le vivant, et en cela, une communauté de devenir ?

Toute la dernière séquence des *Feuilles d'observation*, un ensemble de textes de 1983, pourrait être lue comme allant dans le sens de cette “écologie du regard”. Une « feuille » en particulier invite à approfondir ce qu'une telle écologie a d' “inclusif”.

Des montagnes d'ordures qui fument, bordées de marécages
putrides. Des mauves et des ors roses s'y couchent. Un groupe
d'enfants déguenillés allume un feu de joie.¹⁰⁵⁶

Il est difficile d'aller plus loin dans l'éloge du monde, surtout dans une perspective écologique. Ainsi, le milieu naturel est ravagé, quel qu'il ait pu être auparavant lui a succédé ce que la pollution humaine produit de plus difficilement éliminable : des « montagnes d'ordures », et la corruption des eaux, des « marécages putrides ». Pourtant, dans la logique inclusive qui est celle des *Feuilles d'observation*, aussi bien sur le plan individuel qu'intellectuel, que collectif ou naturel, tout reste dans les limites de la matière, et en celle-ci s'exprime le vivant. Dès lors, en tout peut-être contemplé un visage de ce vivant : nuances des lumières crépusculaire, des « mauves et des ors roses », qui, procédant d'une nature ni bonne ni mauvaise, ne craignent pas de se « coucher » sur ce que l'homme épris des espaces sauvages pourrait considérer comme le témoignage le plus laid, le plus incommodant, de la « médiocrité » et de la « rapacité » de ses semblables. Plus encore, l'homme, qui a causé l'apparition de ce milieu, une décharge polluante, est aussi un élément de sa “transfiguration”, entendons de la reconversion du regard. Il peut être difficile de penser que les « enfants déguenillés » se livrent réellement à des « feux de joie », sans doute pourrait-on plutôt imaginer qu'ils entretiennent les feux qui servent à éliminer les ordures, à défaut d'équipement industriel approprié. Peu importe, la représentation prime, et ce que l'homme a détruit, il peut le transformer en beauté, s'il a suffisamment de “fraîcheur” dans le regard. En cela, cette « feuille » représente l'aboutissement le plus complet de l' “écologie du regard” : voir en tout le mouvant, le beau, le vivant, soit “faire corps” et faire demeure, pour faire poème – écologie littérale, omniprésente. Soit, du point de vue de l'écologie au sens commun du terme, une pure hérésie.

En effet, une telle approche de l'écologie, entendue dès lors surtout comme poétique et métaphysique, pourrait sembler contredire la nécessité de s'engager, de quelle que façon que ce soit, contre la destruction des milieux naturels, ou des lieux d' « équilibre » tels que Mindszent, Sidi-Bou-Saïd ou les « villages tunisiens » de la séquence dédiée des *Feuilles d'observation*. Un passage des *Carnets de Jérusalem*, que nous avons déjà pu évoquer, faisant suite au retour

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*, p. 176.

du sujet à Jérusalem après plusieurs années, et retrouvant la ville bouleversée et défigurée par un urbanisme galopant, pourrait éclairer cette question.

Rien de plus vain que de s'indigner, ou de se lamenter. Ces lieux que les bulldozers, le ciment et le vacarme du marché nous dérobent, il faut essayer de les recréer dans un espace « intérieur » et interhumain restreint, où l'on puisse entendre la voix de l'autre et la sienne propre, le silence. On peut imaginer une sorte de nouvel artisanat produisant des ouvrages *home made*, des spectacles non spectaculaires, pour une consommation à « rentabilité » différente, non monnayable. (À ne pas confondre avec les exigences commercialement exploitables des diverses aristocraties d'argent et d'intelligence.) Qualité d'attention, de présence à soi-même et à l'autre, à cette vie qui nous est commune, pourraient être les valeurs d'une écologie élargie à la réhabilitation d'une nature humaine plus attentive aux rapports réels aux choses, aux traits communs autant qu'aux différences enrichissantes.¹⁰⁵⁷

Le début de ce paragraphe pourrait être interprété comme signifiant une posture passive du sujet face aux dégâts imposés par l'homme à des milieux naturels, incluant les habitats humains développés en harmonie avec le lieu sauvage – ici une ville qu'il aimait, avec ses reliefs, ses pierres, ses lumières, ses histoires, ses espaces en friche. Pourtant, si le locuteur remarque la « vanité » de l'« indignation » ou de la « lamentation », cela ne signifie pas ni qu'elles sont illégitimes en tant que sentiments, ou stériles sur le plan de l'engagement. La « vanité » est de s'en contenter plutôt que d'en faire motif à invention, d'ériger en fétiche ce qui a été perdu, de se complaire dans le mythe du retour – et la remarque prend un relief particulier lorsqu'on se rappelle qu'elle évoque Jérusalem, où ces deux tendances s'expriment simultanément¹⁰⁵⁸. Qu'il faille être capable de prendre acte de la perte ne signifie pas qu'on ne puisse en souffrir, mais bien que l'engagement, ailleurs, reste possible, et il est loin de se réduire à un refuge dans l'« intériorité », qui est aussi créative qu'indissociable du rapport « interhumain ». Ces deux aspects sont ici complémentaires, et, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, ils le sont toujours, nous semble-t-il : n'est-ce pas le même engagement qui l'unit à Georges Séféris dans la construction d'une « maison près de la mer » ? Recherche d'un nouveau lieu où vivre lorsque les maisons sont perdues, maisons de pierre, de bois, de ciment, au milieu de jardins et de rues, et recherche poétique qui puisse à la fois dépasser la perte, préparer à celles qui pourraient advenir, et donner à la parole toute sa puissance de performance existentielle. Dans ce paragraphe des *Carnets de Jérusalem*, l'effort est comparable, et remarquablement pratique.

¹⁰⁵⁷ *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁵⁸ On ne peut pas ne pas penser au « Mur des Lamentations », dont le nom, en l'occurrence, est évocateur, ni au sionisme. Cependant, il faut remarquer que les communautés hiérosolymitaines ont pratiquement toutes un « grand passé » après lequel soupire, de façon plus ou moins avouable, des Arabes musulmans aux Arabes chrétiens latins ou orthodoxes grecs, jusqu'aux Éthiopiens et aux Arméniens.

En effet, dans une perspective écologique, la restauration d'un milieu est certes parfois possible, mais reste difficile, à plus forte raison si elle cherche à restaurer un milieu où s'articulent à la fois un écosystème naturel et un habitat humain conçu pour cohabiter avec lui. Sans doute ces efforts sont-ils louables, mais s'y arrêter peut aussi revenir à refuser d'admettre la capacité de l'homme à détruire, et donc limiter la portée de l'action. Le paragraphe des *Carnets* est tourné vers ce qui est possible *en plus* d'un retour dont le caractère trop souvent illusoire est sans cesse réaffirmé. Ce que ce paragraphe suggère est une articulation concrète de l' "écologie du regard" dans ce qu'elle a de métaphysique et de poétique, et d'une écologie active, engagée dans les interactions entre les hommes et entre l'homme et la nature¹⁰⁵⁹. S'il y a peut-être une forme de fatalisme dans le fait de tenir pour irréparables les dégâts causés par les « bulldozers » et le « ciment », parce qu'ils sont dus à l'inextinguible « rapacité » de certains hommes qui étourdissent les autres dans le « vacarme du marché », il est néanmoins possible d'agir sur un autre plan, celui de la « réhabilitation ».

Le terme est particulièrement intéressant, parce qu'il peut signifier davantage une restitution de droits et de dignité qu'un retour à un état précédent. L'objet de cette « réhabilitation », à la fin du paragraphe, est justement la « nature humaine » en tant qu'investie dans les « rapports » et le partage, les « traits communs » comme les « différences enrichissantes ». Il ne s'agit pas simplement d'une répétition du principe de l' "écologie du regard", mais d'une affirmation de sa primauté sur l'action, justement parce qu'elle la détermine et lui donne toute sa portée, faute de quoi seul le symptôme est traité, plus ou moins bien. En termes pratiques, elle peut aboutir, outre à un apaisement des relations interpersonnelles et interculturelles, à un véritable projet, énoncé un peu auparavant.

En effet, face à la perte des « lieux » détruits par les machines ou dévoyés par la logique du « marché », une piste de « récréation » est proposée,

¹⁰⁵⁹ Un passage du début des *Feuilles d'observation* reflète aussi la vanité du désir de retour, au bénéfice d'une redécouverte de l'environnement, naturel et humain : « Nos paradis perdus, – lieux de perdition ! / Mais des paradis, nous en perdons à chaque instant, par inattention à ce qui est, à ce que nous sommes, fût-ce dérisoire, par notre folie d'être toujours ailleurs, un autre, de courir à ce qui n'est pas. / Je sais bien que la torture, la tuerie sauvage, le refus de l'autre, la peur font plus que jamais (?) partie de notre quotidien. Mais aussi la générosité, le souci de comprendre, le regard d'un enfant, la guérison, la joie. Quelques feuilles, un mur s'allument, des yeux sont lavés, des mains clarifient, soignent. Une eau bondit dans les pierres, – elle est notre alliée. C'est de ce mélange hétéroclite, un peu rebutant qu'émerge parfois notre musique. » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 20). Cette « feuille » remarquablement dense et belle peut constituer une synthèse de ce que peut signifier l' "écologie du regard" : un refus de ce cantonner à la mystique de la perte, qui enjoint au sujet d'être davantage présent, à la nature et aux autres. C'est un parti inséparablement écologiste et humaniste, dont le principe fondamental est l'attention à ce qui est autre, humain et nature, comme participant d'une force de vie qui permet, au-delà des comportements destructeurs, un partage dans la beauté et la solidarité mutuelle. Réapprendre, sans cesse, à être présent, à ne pas se laisser aller à l' « inattention », ne peut qu'engendrer un ensemble de réactions bénéfiques, pour l'environnement, pour les autres, en souffrance ou non, et pour soi. Une telle synthèse rejoint ce que nous avons pu dire de Gary Snyder, et l'on trouve des considérations comparables chez Aldo Leopold, qui, considérant que l'administration des espaces naturels passait aux États-Unis par la constitution de lieux de récréation plutôt que de conservation (fait que l'on peut d'ailleurs observer de nos jours dans les réserves israéliennes, entre autres) tient pour base de la pensée écologique une rééducation de la « perception » (voir : *A Sand county almanac, op. cit.*, p. 174).

et il faut remarquer que « recréer » les « lieux », ne signifie pas les reconstituer ou les reproduire à l'identique, mais les réinventer investis d'une dignité nouvelle. Cette « récréation » demande l'invention d'un « espace » particulier, à la fois « intérieur » et « interhumain restreint » : l'action est ainsi placée autant sur le plan poétique et métaphysique, à la façon d'une « maison près de la mer » situant la vraie demeure dans la capacité du sujet à évoluer dans la double circulation entre intérieur et extérieur, soi et autre, dans le langage, et sur le plan pratique, ici communautaire – une communauté où s'expriment des *sujets*, où l'on puisse « entendre la voix de l'autre et la sienne propre », à mille lieues des masses uniformes dont la dynamique, ou plutôt l'apathie néfaste, est dénoncée dans *Judée*. Ainsi, plus qu'établir simplement un nouveau lieu où vivre et échanger, une “place du village” ou un “forum”, il s'agit d'abord d'une pratique sociale : revaloriser des groupes « restreint[s] », dans lesquels les échanges, qu'ils soient de l'ordre de la culture ou des biens, restent véritablement interpersonnels, ce qui permet à chacun de faire entendre sa « voix », et ne sature pas l'espace de discours globalisants, économiques ou politiques.

Beaucoup plus aujourd'hui qu'à l'époque de la parution des *Carnets de Jérusalem*, de tels « espaces » existent, qui visent à des pratiques économiques à portée locale, ce que suggère le texte en parlant d'un « nouvel artisanat produisant des ouvrages *home made* », et à des pratiques culturelles cherchant moins à générer du profit, de la « rentabilité », qu'à promouvoir l'échange des idées et le partage de la beauté. Ces « espaces » d'invention économique et culturelle sont nombreux et divers, et ne sont certes pas l'apanage des “communautés” ayant choisi de quitter la « laideur » et la « médiocrité » de la « société des hommes ». Sur le plan culturel, on peut penser à la promotion grandissantes des “arts de rue”, aux festivals de quartier, à l'action associative, qui rejoignent parfois une pratique démocratique telle qu'avait pu l'imaginer Bertolt Brecht ou les théâtres ouvriers. Sur le plan économique, les formes inventives sont nombreuses, au sein de la société capitaliste et libérale, qui promeuvent une consommation responsable, de produits échangés par ce que l'on qualifie de plus en plus souvent de “circuit court”. Si ces initiatives se multiplient de façon parfois anarchique, et sans nécessairement être animées par un but philanthropique, si elles peuvent aussi facilement être perverties par la rhétorique du système dominant¹⁰⁶⁰, au moins démontrent-elles que la logique des « bulldozers » et du « marché » n'est pas toujours triomphante.

Pour en revenir à l'écologie au sens militant, la piste ébauchée dans ce passage des *Carnets de Jérusalem* se distingue de l'écologie fondamentale ou radicale, notamment en ne posant pas la préservation ou la restauration des milieux comme centrale – celles-ci étant plutôt des conséquences possibles de l'“écologie du regard”. Cela dit, il s'agit d'une écologie profondément contemporaine en ce qu'elle ne s'arrête pas aux milieux sauvages, ni même à la restauration des milieux, qu'ils soient sauvages ou occupés par l'homme d'une façon traditionnelle qui souvent est leur seul critère de légitimité, et en ce

¹⁰⁶⁰ Nous pensons en particulier à la récupération par les grandes firmes du tourisme de termes tels que « *home made* », et à toute la surenchère concurrentielle qui existe autour de la notion d'« authentique ».

qu'elle permet d'envisager de retrouver un rapport harmonieux à soi, aux autres et à l'environnement, en quelque lieu que ce soit, c'est-à-dire aussi bien dans un ermitage ou dans un village préservé des appétits consuméristes, que dans une cité de béton. Cette écologie est anthropocentrique, certes, puisqu'elle place l'homme au cœur de toutes les relations possibles. Mais cet anthropocentrisme est à la fois relatif, parce que l'homme est de et dans la nature, pragmatique, parce que l'homme est la cause des dégâts environnementaux mais aussi leur issue possible, et humaniste, parce qu'une fois que les « bulldozers » ont fait leur œuvre, une simple restauration serait elle aussi artificielle, alors qu'une réinvention peut être « authentique » – sincère, idéaliste, attendant le meilleur de l'homme¹⁰⁶¹.

Cette écologie est une écologie d'actualité, parce qu'elle prend en compte les réalités de la société d'aujourd'hui, mais aussi au sens où elle peut se développer partout, maintenant – où que l'on soit, à partir du moment où l'on prend conscience des relations possibles, de l'omniprésence du vivant qui nous est partagé, entre hommes, et au-delà de l'homme. Certes, la formulation d'hypothèses pour le renouvellement des communautés humaines est brève, et ne permet guère de proposer précisément un programme économique, politique, culturel, permettant de « réhabiliter » la nature de l'homme dans ses interactions avec les autres et la nature, toute la nature. Si les formes sont à inventer, il ne faut pas oublier que ce n'est pas nécessairement au poète de se faire tribun. La tâche est bien assez vaste de chercher à poser les bonnes questions, et de les poser de façon ouverte, ancrée dans la présence au monde, aux autres et à soi¹⁰⁶². La première étape de cette tâche est sans doute de remettre en cause les représentations stéréotypées, en particulier lorsqu'elles séparent ou établissent des hiérarchies, entre hommes, entre cultures, entre l'homme et la nature, et cela inclut notamment de dépasser les clivages qui animent parfois les pensées écologistes, afin que l'écologie, au sens militant comme métaphysique, soit élaborée à partir du champ d'expérience de tout homme, où qu'il soit, source continue du désir d'exister, et donc de s'engager.

Pour conclure ces quelques éléments de réflexion autour de l'écologie dans les *Feuilles d'observation*, il faut revenir à l'idée de « tissage ». Dans la matière, tout coexiste : destruction et création, corps et esprit, homme et non-humain. Mais si tout est mêlé, quoique non sans « ordre » même si seules « quelques règles » sont connues¹⁰⁶³, cela ne signifie pas pour autant que tout est égal. Le respect de l'altérité, l'établissement de relations fécondes entre

¹⁰⁶¹ À titre d'exemple, dans le cas de l'écologie urbaine, on peut penser aux travaux architecturaux de Friedensreich Hundertwasser, par exemple à la Hundertwasserhaus de Vienne, construite entre 1983 et 1985, qui intègre à l'architecture des espaces naturels (végétaux – y compris des arbres – en façade et sur le toit), quand il serait irréaliste d'imaginer une restauration du milieu naturel qui ne pourrait signifier rien d'autre que la disparition de la ville. À cet égard, les travaux de cet architecte préfigurent les « éco-quartiers » qui font aujourd'hui florès, même s'ils répondent de plus en plus à un effet de mode et à une stratégie « marketing » plutôt qu'à un idéal écologiste.

¹⁰⁶² Suite au paragraphe des *Carnets de Jérusalem* que nous venons d'évoquer, le locuteur pose au contraire, d'une façon assez exceptionnelle dans l'œuvre pour qu'on s'y arrête, une « question fermée » : « N'est-ce pas étrange qu'aucun des trois monothéismes ne se soit intéressé à la nature, aux rapports de l'homme avec elle ? » (*Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 70). Le procédé est assez surprenant pour mériter qu'on en tente une analyse, que nous proposons dans notre annexe : « Écologie et traditions monothéistes ».

¹⁰⁶³ *Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 60.

identités, sont certes des principes suffisamment vastes et généreux pour en tant que tels ne pas générer de controverse. Pourtant, leur application ne peut être innocente, ou naïve, elle est, perpétuellement, un engagement éthique, qui est aussi à même d'opposer des refus. Dans la mesure où, si l'on en suit les *Feuilles d'observation*, tout coexiste, ou, au moins, tout existe simultanément dans une présence partagée, la recherche du développement de l'homme doit passer aussi bien par des refus que par la promotion d'un cheminement commun.

3) Cheminer ensemble : l'émerveillement du fini.

La dimension “universelle” de l'écologie, en ce qu'une relation harmonieuse à l'environnement est, ou devrait être, possible partout, pourrait éventuellement sembler quelque peu utopique ou naïve, malgré les nuances et les propositions concrètes apportées par les *Carnets de Jérusalem*. Le locuteur des *Feuilles d'observation* ne prône pourtant pas l'abandon des exigences, et si la primauté de la présence est toujours réaffirmée, le caractère insupportable de certaines réalités n'est pas nié¹⁰⁶⁴. Il faut alors entendre ces exigences comme participant à un ensemble de “refus”, ou, au moins, de “principes de précaution”, formulés dans les *Feuilles d'observation*. Cependant, on ne saurait réduire l'humanisme à un ensemble d'interdits, et lorsque des “précautions” sont formulées, elles sont toujours accompagnées de propositions positives. L'équilibre établi entre “refus” et propositions peut ainsi correspondre à une forme de “bon usage” – soit de pratique éthique – de la présence au monde, dont l'écologie était un premier aspect. En effet, une fois ce rapport au monde représenté dans ses difficultés, mais aussi ses beautés et ses nombreux possibles, peut se poser la question de son usage, ce qu'il est possible de faire de, et dans, ce monde – ce qui revient à la question du pouvoir humain. Les *Feuilles d'observation* permettent, à cet égard, d'aborder trois points, toujours dans la perspective d'un cheminement existentiel plus heureux, qui sont celles de la valeur de la science et des techniques, de l'importance du langage comme “art de vie”, sinon “de vivre”, au sens fort, et, enfin, de l'humanisme comme établissement d'une communauté, dans la souffrance comme dans l'émerveillement.

Dans les *Feuilles d'observation*, et plus encore dans le passage des *Carnets de Jérusalem* que nous avons cité, la conviction de la primauté de l'“écologie du regard” et de l'action qu'elle propose, davantage tournée vers le renouvellement que la restauration, tout en signalant la « vanité » de l'« indignation » et de la « lamentation », ne signifiait pas une capitulation. Ainsi, participant sans aucun doute de l'élaboration de l'“écologie du regard”, plusieurs passages témoignent de la laideur et de l'agressivité des machines, lorsqu'elles sont utilisées pour détruire des lieux d'équilibre, naturel et humain, ou plus simplement pour en jouir de façon égoïste¹⁰⁶⁵. Prendre conscience de

¹⁰⁶⁴ Comme l'aspect agressif de la présence des machines, voir la note ci-dessous.

¹⁰⁶⁵ On trouve ainsi une « feuille », dans la séquence « Carnets de Patmos 1974-1980 », évoquant l'irruption des machines sur l'île : « Un soir nous longeons la mer vers le sud, sur un chemin de corniche bordé de falaises. Il y a vingt ans ce fut un sentier tracé par les ânes et les mulets, reliant quelques fermes au port. Aujourd'hui des bêtes à sept cornes et huit cylindres, “made in USA”, y bondissent sur vous dans les virages, promptes à vous étriper si vous n'êtes pas suffisamment agile pour sauter dans les épineux. C'est sur ce chemin que surgit tout à coup, derrière une avancée rocheuse qu'il contourne, une des chapelles de l'île où j'aime m'arrêter. [...] » (*Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 74). S'il n'y a pas lieu de se « lamenter » ou de s'« indigner », l'irruption des machines reste une brisure dans l'équilibre fragile d'un lieu, élaboré lentement par le pas d'animaux guidés par des hommes vivant dans un monde rural. La désignation des machines, sans doute les avatars américains de ces « petites motos, les plus pétaradantes, les plus hargneuses du côté de l'échappement qu'ait jamais pu produire l'industrie nipponne » dont parle le *Carnet de Patmos* paru en volume (*op. cit.*, p. 48), par une tournure parodique de l'Apocalypse (« sept cornes et huit cylindres »), montre l'ambivalence des sentiments du sujet locuteur. L'exaspération s'exprime en termes extrêmement forts (que la tournure soit humoristique n'empêche pas qu'elle renvoie à une image du mal absolu, ce que fait aussi

ce que les machines peuvent signifier de prédateur dans le comportement humain est certes une façon de renouveler le regard que l'on peut porter sur son environnement, mais pose aussi la question de l'usage de la technologie, et plus largement de la science. Certains passages des *Feuilles d'observation* permettent de préciser quelques pistes pour un usage humaniste de celle-ci.

Dès le début des *Feuilles d'observation*, une hiérarchie semble être établie entre le pouvoir de la science appuyée sur les progrès technologiques et la connaissance intérieure.

Nos télescopes, nos satellites, nos cosmonautes nous ont familiarisés avec la réalité d'une étendue qui déborde sérieusement nos distances habituelles. Mais tout cela, ces galaxies, ces nébuleuses, ces nuages de particules et toutes nos théories, c'est encore de la promenade. Il y a en nous des télescopes, des fusées autrement puissants. Un combustible pour de vrais voyages. Dans une étendue inimaginable, que pourtant rien ne sépare des deux herbes et trois cailloux du sentier.¹⁰⁶⁶

Cette « feuille » représente une première “précaution” dans la relation à la science, en ce qu'elle pose la question de sa finalité, et de celle des techniques. Le mérite des sciences de l'univers n'est certes pas mis en question, notamment parce qu'elles ont permis de « familiariser » les hommes avec des réalités longtemps difficilement imaginables, contribuant ainsi à renouveler le regard porté sur le cosmos, qui implique également des questions métaphysiques fondamentales¹⁰⁶⁷. En revanche, cet univers peu à peu dévoilé,

le *Carnet de Patmos*, toujours ironiquement, en souhaitant : « Bienvenue aux Attila et aux Genghis Khan de l'industrie du soleil et des loisirs. », *loc. cit.*), mais elle reste inutile. La « feuille » semble correspondre, après l'évocation des machines, à la possibilité de « recréer dans un espace “intérieur” » (*Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 70) les lieux dégradés, dont les vestiges peuvent aider à perpétuer la nature heureuse et vive. L'inutilité de la protestation, dans le *Carnet de Patmos* paru en volume, semble également revêtir un aspect à la fois amer et pragmatique. Le sujet note ainsi le peu de poids que peut avoir son avis, malgré ce qu'il tient pour un phénomène très grave, en témoigne la première image, évoquant un cancer : « Le prolifération anarchique des cellules de l'architecture et de la mécanisation la plus bruyante ne semblant pas être une menace immédiate pour la vie, on ne sollicite guère l'avis, ni les interventions des chirurgiens ou des médecins, pour ne rien dire des poètes, [...] » (*Carnet de Patmos*, p. 48). Il remarque aussi la relativité intrinsèque de son opinion, qui annule ce que son intervention aurait pu avoir de “pontifiant” : « J'ai bonne mine de récriminer, [...], du moment que cela n'empoisonne pas le cerveau des autochtones et que l'argent rentre ? » (*loc. cit.*). La conclusion de ce passage montre que ce n'est pas seulement la violence de l'histoire qui peut pousser un homme à chercher ailleurs une « maison près de la mer », constat d'un réalisme sinistre qui est en soi un procès du confort technologique à tout prix, malgré l'appel à la « légèreté » : « Il y a encore des îles ou des presqu'îles, et même quelques déserts qui ne sont pas encore rentabilisés. Restons légers. » (*loc. cit.*). Par ailleurs, les machines sont aussi présentées négativement lorsque l'œuvre aborde les changements subis par Jérusalem après la guerre de juin 1967 (voir : *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 69, et *Égée* suivi de *Judée, op. cit.*, p. 144). On peut aussi, à ce sujet, lire les « feuilles » consacrées à New York, comme au contraire pure expression de la technique, mais tout aussi malheureuse : « New York terrain vague. Malgré la densité d'occupation de l'espace, en dépit du déploiement des moyens les plus sophistiqués de la technologie, et sans doute aussi à cause de lui, le sentiment de terrain vague et de délabrement, de composition-recomposition incessante reste au premier plan. » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 150). S'il faut certes se garder de ranger Lorand Gaspar parmi les contempteurs du progrès technique, il n'en reste pas moins que la question du “bon usage” de celui-ci est ouverte.

¹⁰⁶⁶ *Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 20-21.

¹⁰⁶⁷ On peut à cet égard se rappeler l'importance d'Albert Einstein dans l'itinéraire intellectuel du poète. Sur cette question, nous renvoyons à : Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar – Approches de*

« galaxies », « nébuleuses », « nuages de particules », et surtout les « théories » qui cherchent à les soumettre à la raison humaine, restent des « promenades » nettement subordonnées, sur le plan qualitatif, aux « vrais voyages » de l'intériorité, qu'elle soit imagination, ou plus simplement perception. De fait, le propos est relativement simple : pour enthousiasmants que soient les progrès des sciences exactes, ceux-ci ne signifient pas nécessairement un progrès de l'homme, en tant que grandi dans la connaissance de soi, et donc grandi moralement, ce qui se distingue nettement des positions néo-humanistes ou « posthumanistes » que nous avons déjà pu évoquer. De façon significative, l'immensité de l'univers, l'« étendue qui déborde sérieusement nos distances habituelles », est devenue « familière », quand l'« étendue » « intérieure », reste « inimaginable ». Cette deuxième « étendue » n'est d'ailleurs pas seulement « intérieure », puisque « rien ne [la] sépare » des corps qui environnent tout homme, aussi anodins qu'ils puissent sembler, « herbes » et « cailloux ». Les sciences exactes exigent donc un « retour » à la présence immédiate du sujet au monde, faute de quoi, elles ne font qu'aggraver la rupture ancienne entre l'homme et la nature, projettent l'imagination humaine dans une perspective extérieure – avatar de l'« ailleurs » fantasmatique du XIX^e siècle – qui n'est alors qu'une échappatoire face à la complexité de sa condition, et donc une « occasion manquée » d'accroître le bonheur de vivre, ici, dans un corps fini, dans un monde fini, et pourtant toujours en mouvement, évoluant avec aisance dans l'« étendue inimaginable » d'une multitude de relations possibles¹⁰⁶⁸.

Ainsi, la science est d'abord renvoyée à un agent du développement des relations entre l'homme et la nature, et de la connaissance de soi comme interagissant perpétuellement avec ce qui constitue la réalité dans laquelle le sujet est présent. Une autre « feuille » fait l'éloge de la science lorsqu'elle permet d'intensifier l'amour du monde.

Quelle luminosité soudain au XVII^e siècle en Occident !
 Brumes et nuages qui couvraient tant bien que mal notre nudité,

l'immanence, *op. cit.*, notamment le chapitre « Du sentiment originel de la nature au bouleversement fondateur de la rencontre avec Einstein » (p. 112-121). Colette Camelin a livré une belle étude de la rencontre entre Einstein et Lorand Gaspar sur la question, fondamentale dans l'œuvre, de la lumière, dans laquelle elle remarque que pour l'un comme pour l'autre la lumière est un thème qui réunit de façon privilégiée recherche scientifique et artistique ou poétique : « Approches de la lumière : Einstein et Gaspar » (dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », *op. cit.*, p. 197-207).

¹⁰⁶⁸ Une « feuille » plus tardive, dans la séquence regroupant des textes de 1978-1980, explicite la nécessité du retour à l'expérience immédiate de la présence au monde : « J'éteins ma lampe et laisse mon imagination rejoindre les espaces interstellaires, nébuleuses ou autres mondes en gestation ou en train d'exploser, se refroidir. Qu'y a-t-il dans tout ça de plus exaltant, de plus virulent que dans une cellule vivante ou même un caillou ? Sont-ce les distances qui impressionnent tant ? Pourtant l'esprit finit par les déchirer en les ouvrant. Plus de chiffres. Après quoi je peux revenir à travaux d'artisan. Et ce n'est pas une métaphore. Observer, disséquer, trouver un plan de clivage où puissent se glisser la main, la lumière – couper, rabouter, recoudre. » (*Ibidem*, p. 127). Dans cette « feuille », la connaissance de l'univers, du macrocosme, et complémentaire du microcosme des choses élémentaires, « cellule vivante » ou « caillou ». Passée la stupeur causée par les « distances » calculées par l'astronomie, distances dans l'espace et le temps, l'« esprit » les détruit et les « ouvre », à l'image d'un amande ou d'un fruit, pour un faire l'aliment d'un « travail d'artisan » – travail des mains, dans lequel s'allient connaissances acquises par la science comme l'expérience, qui rappelle le « bricolage » de l'humain que nous avons évoqué à propos d'une autre « feuille » (*ibidem*, p. 134).

d'un coup déchirés. Quelle imprudence ! Le monde n'aura jamais été aussi ample, aussi riche d'attributs et combien transparent ! L'univers des corps et celui de la pensée reçoivent pour un instant la même dignité, la même Vie. Et quel souffle dans la science naissante de la nature ! L'ontologie scientifique mettra bon ordre à tous ces excès de flamme.¹⁰⁶⁹

Dédiée à un moment privilégié du développement des sciences et de la philosophie, le « XVII^e siècle en Occident », cette « feuille » relativise ce que l'opposition entre « promenade » et « vrais voyages » auraient pu suggérer d'une hiérarchie trop stricte entre connaissance scientifique et connaissance « intuitive » – à la fois sensible et métaphysique. Le « déchirement » qui s'opère évoque sans doute l'effervescence intellectuelle de ce siècle, dans tous les domaines de la science, reléguant les savoirs préalables au rang de « brumes » et de « nuages » ayant moins fonction de progresser en connaissances que de cacher à l'homme sa « nudité », la fragilité de sa position dans un monde trop insaisissable pour ne pas s'en vouloir le centre. La témérité de cette « luminosité soudain[e] » peut plus particulièrement renvoyer à l'œuvre de Spinoza – l'usage du mot « attributs » pourrait d'ailleurs évoquer sa terminologie –, développant une métaphysique de la « Vie » réunissant dans une même dignité les « corps » et la « pensée ». L'abondance de tournures exclamatives exprime un enthousiasme remarquable pour le développement des sciences, mais cet enthousiasme s'exprime surtout à l'égard de ce que ces sciences pouvaient signifier du renouvellement de la relation directe au monde, et du caractère audacieux d'une telle position¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁹ *Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 43-44.

¹⁰⁷⁰ Il faut remarquer les nuances que cette « feuille » apporte à ce que nous avons pu considérer comme étant des facteurs déterminants dans la dégradation de la relation entre homme et nature, au rang desquels nous avons cité le développement des sciences et de la philosophie au XVII^e siècle. Dans notre annexe, « Écologie et traditions monothéistes », nous avons pu signaler que sur le plan religieux, le développement des sciences a eu pour effet d'introduire une séparation entre sciences exactes et vision théologique du monde, rejetant la dévotion dans une relation intérieure quelque peu abstraite et la connaissance du monde dans une relation empirique à la matière. Cette séparation (même si elle n'est pas encore étanche) a eu semble-t-il deux effets dans la culture européenne : faire disparaître de la pensée religieuse dominante (théologique et pastorale) la relation à la nature, et réduire chez certains scientifiques le souci de la sacralité de la nature (déjà chez Pascal, Descartes et Malebranche et à Port-Royal, voir sur ce point : Hélène et Jean Bastaire, *Le Chant des créatures, op. cit.*, p. 81-88). Il est à cet égard significatif que la « feuille » dédiée à la « luminosité » scientifique du XVII^e siècle, privilégie une représentation de la réflexion scientifique qui renvoie davantage à la démarche métaphysique de Spinoza qu'à la partition disciplinaire croissante dans les sciences exactes – soit à une approche de la science qui rassemble, bien que cela n'empêche pas les distinctions, plutôt qu'elle ne morcelle. Sur le plan écologique, toujours en suivant la pensée d'Hélène et Jean Bastaire, qui nous semble convaincante, les dommages peuvent alors être en partie attribués à deux « corruptions » simultanées : celle d'une science qui se dissocie de plus en plus du modèle promu dans la « feuille » pour servir à la domination de l'homme sur la nature, et celle d'une pensée théologique focalisée uniquement sur ce que la tradition chrétienne a d'anthropocentrique en s'intéressant surtout à la morale, les deux s'encourageant mutuellement (par attraction comme par répulsion). En cela, la « science » de la « feuille », représente un équilibre remarquable entre deux époques d'excès inverses, surtout si on la ramène à Spinoza, en qui se retrouve la valeur « divine » que la tradition judéo-chrétienne attribuait à la nature sans en conserver les errements méthodologiques ni la hiérarchie des deux révélations, et la primauté de la démonstration rationnelle qui sera celle du « scientisme » sans en avoir le caractère néo-mystique d'un positivisme absolu.

Sur ce point, il faut remarquer que l'éloge de l' « imprudence » n'est pas un éloge de la transgression, ni d'un développement autotélique de la science, mais de la capacité de l'esprit à outrepasser les clivages ontologiques et méthodologiques, ici hérités des pratiques médiévales, pour mettre l'homme en situation de “risque” métaphysique – celui de se voir nier sa position privilégiée dans l'ordre naturel, ou même de voir sa présence dénuée de signification. Dans cette situation se trouve la beauté de la science : dépouiller l'homme des représentations préétablies, rassurantes, pour le placer face à la simplicité de l'existence dans un monde « transparent », simplicité qui est aussi une remise en question permanente de ses certitudes face à la « richesse » du monde, et en cela risque, mais risque fécond, porté d'abord par le désir de vivre pleinement la présence au monde, en « corps » et en « pensée », désir qui insuffle à certaines disciplines un « souffle » dont au moins l'énergie est vérité. Si le XVII^e siècle représente ainsi un moment d'exception dans l'histoire des sciences en « Occident », c'est justement par cette ouverture fondamentale qu'il rend possible dans le développement de l'homme, se plaçant entre deux conceptions insuffisantes de la science : celle du Moyen Âge et, dans une moindre mesure, de la Renaissance, rassurante parce que subordonnée à une vision théologique du monde, mais pour cela même enfermée dans un système clos de représentations et de valeurs, et celle, oublieuse de l'importance de l'humanisme dans la pratique de la science, de l' « ontologie scientifique », qui ignore les limites de la science, provisoires lorsqu'elles sont d'ordre technique, permanentes lorsqu'elles sont d'ordre métaphysique¹⁰⁷¹.

Cette double critique revient à une revendication humaniste, à la fois relativement ancienne et résolument contemporaine. Relativement ancienne, parce que faire primer le développement d'une science visant à l'accroissement de la liberté et du bien-être de l'homme sur la connaissance “pure” renvoie à des principes développés au moins dès l'époque des humanistes “historiques”, sinon de la médecine hippocratique ; résolument contemporaine parce que ces principes sont aujourd'hui remis en question dans les débats éthiques entourant les pratiques scientifiques¹⁰⁷², mais aussi parce que la représentation de l'homme qui sous-tend la revendication humaniste est à la fois proche de celles développées au XX^e siècle en tant qu'elle suppose une phénoménologie¹⁰⁷³, et originale en ce qu'elle suppose d'éthique et de pratique de la relation aux altérités. En cela, l'humanisme devant présider au développement des sciences et des techniques correspond, mais cela ne saurait

¹⁰⁷¹ À moins que l'histoire ne donne raison à ceux qui pensent trouver dans le développement des sciences, notamment des sciences de l'univers (astrophysique en particulier), une réponse à des questions existentielles, en particulier celle de l'existence de Dieu – et l'on peut ici penser à des personnalités scientifiques et médiatiques comme Stephen Hawking ou les frères Bogdanov. L'état actuel des connaissances, même lorsqu'elles tendent à montrer qu'une intervention “extérieure” n'était pas nécessaire à l'apparition de la matière ou de la vie, ne fait que repousser la chaîne des causalités. Il faudra sûrement un temps considérable pour que la réponse à un “comment” réponde aussi à un “pourquoi”, si cela arrive jamais.

¹⁰⁷² C'est la question des « valeurs » que nous avons déjà pu évoquer (*cf. supra* p. 562, note 1045).

¹⁰⁷³ En tant que discours sur une suite de phénomènes – ici existentiels, soit des relations. L'idée que l'homme, en tant qu'individu, se construit sur une suite de phénomènes, physiques, psychologiques, familiaux, sociaux, ne porte plus à controverse, nous semble-t-il, encore que les écoles ne manquent pas qui mettent l'accent sur tel aspect particulier.

surprendre, à un autre aspect de la promotion de la relation aux altérités comme permettant d'imaginer, voire de réaliser, un "progrès" de l'homme dans la connaissance de soi, et de ses limites, comme opportunité de « liberté »¹⁰⁷⁴ pouvant, à terme, être un bonheur.

Cela ne signifie ainsi aucun mépris pour les avancées technologiques, qui d'ailleurs serait plus qu'étonnant sous la plume d'un auteur qui est lui-même un scientifique et a sans doute pu apprécier dans son activité de médecin comme de chercheur la valeur des progrès techniques, par exemple, pour ce qui est des recherches en neurosciences, dans un domaine tel que l'imagerie cérébrale¹⁰⁷⁵. En revanche, les limites éthiques sont posées, et si la science et les techniques, en particulier à but thérapeutique¹⁰⁷⁶, ne posent dès

¹⁰⁷⁴ Nous renvoyons à la « feuille » déjà citée : « En tout cas, agressifs ou paisibles, avides ou généreux, doués d'intelligence vraie des choses ou aveugles d'esprit, nous sommes toujours à l'intérieur, librement ou par la force des choses, solidaires du tissage humain et inhumain. Et je ne connais pas d'autre liberté que la reconnaissance de ces rapports. » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 60).

¹⁰⁷⁵ D'ailleurs, il n'y a pas d'éloge simpliste des limites. Dans la pratique médicale, elles restent vécues comme un échec : « On ne s'habitue pas à la réalité d'être limité. » Mais celui-ci *doit* être converti en une force, non de transgression, mais d'écoute, de confiance, pouvant elle-même influencer les succès de l'activité médicale : « Plus qu'ailleurs, j'imagine, nous sont administrées dans ce métier les preuves patentes de nos bornes, mais aussi celles de nos aptitudes à résister au découragement et à réussir là où les faits étaient contre nous. Dans ces affrontements, la clarté et la fermeté de notre vision de la vie (de la vie en général et de la sienne et de celle de l'autre en particulier) n'est pas indifférente pour l'issue. Haineux de l'existence s'abstenir. [...] » (dans les « Feuilles d'hôpital » : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar, « Cahier seize », op. cit.*, p. 131).

¹⁰⁷⁶ Une « feuille » appartenant à un ensemble né d'un voyage à New York, dans la séquence du recueil regroupant des textes de 1978-1980, en témoigne : « Autant que les tableaux, m'impressionne dans les musées la danse des petites voitures des paraplégiques. Je n'oublierai jamais cet homme paralysé des quatre membres qui pilotait son engin pourvu d'un dispositif électronique ingénieux, avec son souffle, et s'arrêtait longuement, le visage extasié, devant certains tableaux. Il y a comme cela des moments où l'on touche du doigt quelque chose de très ténu et de très pur, au moment même où l'imagination cernée par la pesanteur a envie de fuir. » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 150-151). Cette « feuille » est particulièrement intéressante quant à la question du rôle de la science et des techniques dans la réflexion humaniste de l'œuvre. La « danse des petites voitures » s'oppose ainsi à l'agression représentée par les motos dans le *Carnet de Patmos*, non seulement du fait du spectacle proposé, mais surtout de ce qui le sous-tend : les véhicules qui envahissent Patmos sont dévolus à la jouissance égoïste, au détriment du confort des autres et de la "santé" du lieu, quand les « petites voitures » de la « feuille » sont conçues pour permettre à des personnes qui en sont privées de pouvoir jouir d'une mobilité qui leur permet au contraire de nouvelles relations avec les autres, ici, les visiteurs du musée (même sans échange direct, comme avec le sujet locuteur), et surtout les œuvres d'art. La capacité de perception, la sensibilité à l'art manifestée par l'« homme » de la « feuille », non seulement soulignent que la technologie peut permettre à l'homme d'améliorer ses conditions d'existence, mais aussi, dans ce cas précis, que les effets matériels peuvent avoir une conséquence existentielle, ouverture à l'altérité d'une œuvre, débouchant sur un sentiment de joie « extasié[e] ». La représentation de cet « homme » renvoie ainsi à un moment privilégié dans lequel se manifeste la fluidité et la fragilité qui font la beauté de l'être-ici, pour l'« homme » comme pour celui qui le regarde, et significativement ce moment est un refus de la « fuite », hors de soi et de la chair. Il n'y a, ainsi, guère lieu de questionner la légitimité de la science et des techniques lorsqu'elles ont un rôle thérapeutique ou qu'elles permettent de pallier à une insuffisance physique, et qu'elles répondent en cela au principe élémentaire d'agir au bénéfice de l'autre. Cela étant dit, la question est loin d'être aussi simple que notre résumé, comme en témoigne par exemple un "cas-limite" que nous avons déjà évoqué, celui du clonage reproductif. Ainsi, Dominique Lecourt le défend comme permettant de pallier à la stérilité de couples, au nom du souci de l'autre dans la mesure où ces couples en souffrent, quand Axel Kahn le refuse, au nom du souci de l'autre dans la mesure où ces couples déterminent volontairement les caractéristiques physiques d'un individu, leur enfant (voir : *Bioéthique et liberté, op. cit.*, en particulier p. 83-84 et 96-98). Il n'est pas question ici de trancher cette question, ni aucune autre de façon définitive, auquel cas nous franchirions par trop la liberté d'interprétation que nous laisse le texte de Lorand Gaspar et les limites de nos compétences. Cela dit, on peut observer dans ces opinions deux conceptions différentes du

lors plus guère de problèmes, reste qu'une science représentée comme modérément capable de satisfaire les besoins de l'homme, notamment métaphysiques, nécessite de réévaluer dans quelle mesure elle peut contribuer au dessein humaniste.

Proposer des éléments de réflexion sur cette question invite à élargir le propos à d'autres pratiques que scientifiques. Dans la mesure où la science participe de la relation de l'homme à son monde, incluant toutes les formes d'altérité, elle ne peut être isolée des autres efforts visant à améliorer les conditions d'existence de l'homme – et la « feuille » dédiée aux sciences du XVII^e siècle tend à montrer qu'elle ne doit pas l'être. Nous avons vu l'importance que revêt, dans les *Feuilles d'observation*, l'idée d'un continuum entre toutes les expériences que peut faire le sujet, celle d'un lieu, comme inspirant une vision de l'univers et de sa propre nature, ou comme motivant les relations possibles entre la nature et l'action humaine, celle de la souffrance, métaphysique et physique, la sienne et celle des autres, les expériences de l'esprit et de la chair, des idées élaborées rationnellement et des intuitions poétiques. À ce titre, la science, le but humaniste de la science, ne peut être séparé ni de la nature dans laquelle elle se situe et qu'elle peut, parfois, modifier, ni des efforts de l'art, et en particulier de la poésie, qui visent comme elle, quoique sur un autre plan même s'il ne lui est pas étranger, à davantage de connaissance, au bénéfice d'une existence plus pleine, plus consciente, et plus heureuse. Une « feuille » de la séquence du recueil regroupant des textes de 1973-1974 peut contribuer à éclaircir ce dessein commun aux différents modes de l'action humaine.

Pour le scientifique le langage est un outil plus ou moins adapté pour formuler, pour communiquer une connaissance, la compréhension (ou l'invention) de rapports, de structures de fonctionnements des choses du monde accessibles à nos sens, à nos instruments qui sont aussi des « choses du monde » intriquées aux autres.

C'est en écoutant, en interrogeant le langage en tant que force parmi d'autres de notre corps (conscient ou inconscient), en palpant ses articulations, ses rapports irrécusables avec la vie que *sont* nos cellules, nos molécules, nos idées, que surgit une certaine poésie. Ce qui là est en jeu est bien plus que l'efficacité d'un outil formel, d'un relais ou d'un support que se donne l'intelligence logicienne, – c'est la puissance et la fragilité du corps-esprit qui sont interrogées, c'est toute l'« intelligence », la totalité de l'acte de vivre qui s'y trouvent investies.¹⁰⁷⁷

Le « langage » tel qu'il est représenté dans cette « feuille » correspond bien à une « force » permettant de rassembler les énergies éparses qui

souci de l'autre : l'une qui vise à soulager les souffrances de personnes, dues à des manques personnels même si elles n'en sont pas responsables, l'autre qui vise à prévenir la souffrance d'une tierce-personne, encore à venir, qui serait due au soulagement de celle des autres. À partir de là, à chacun de définir ce qu'il entend par «respect de l'altérité», ou par l'«humanisme» comme reposant sur le principe du bien-être et de la liberté de l'autre.

¹⁰⁷⁷ *Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 65.

composent l' « intelligence ». L'usage des guillemets pour ce dernier terme semble vouloir nuancer ce qu'il peut signifier de restrictif : il ne s'agit pas uniquement, ici, de l' « intelligence » comme capacité à analyser des données puis formuler un discours rationnel, mais également de celle qui consiste à pouvoir saisir un ensemble qui n'est pas seulement de l'ordre des idées, et d'articuler entre elles des réalités qui sont aussi bien de l'ordre du « corps » que de l'esprit, du soi que de l'autre, de la rationalisation que de l'ouverture à ce qui ne fait pas sens explicite. C'est justement cette capacité de rassemblement qui caractérise le rôle particulier du langage « force parmi d'autres de notre corps », comme en complément de la science.

La conception du langage comme « outil » par le « scientifique », est ainsi à la fois acceptée et élargie. En effet, dans cette représentation, le langage semble imparfaitement propre à remplir sa mission, il est « plus ou moins bien adapté » pour « communiquer » les deux modes de l'exposé scientifique : l'exposé de faits (la « connaissance »), et la proposition d'interprétation, qui est soit « compréhension », soit « invention ». Que la parole scientifique porte sur des « choses du monde » dont font partie les facultés même de les analyser, participe de la représentation du « tissage » global à l'œuvre dans l'ensemble des *Feuilles d'observation*, mais peut aussi, dans ce cas, signifier une limite et une perspective à donner à la conception scientifique du langage. Une limite d'abord, parce qu'en donnant le langage comme imparfait, cette conception peut amener à souhaiter d'autres modes de communication, retranchant le savoir scientifique de la présence charnelle au monde, ce qui risquerait de l'enfermer dans une nouvelle « ontologie scientiste ». Pourtant, cette imperfection est sans doute un fait : le langage, n'étant pas différent des « choses du monde », est comme elles fini, limité, mais cette limitation est justement l'occasion de nouvelles relations.

Redécouvrir la réalité charnelle du langage, accepter qu'il n'est qu' « une force parmi d'autres de notre corps » invite justement à l'utiliser comme moyen efficace de connaissance, puisque contrairement à des « instruments » faits de main d'homme pour un usage spécialisé – et l'on pourrait ranger parmi ces « instruments » les démonstrations strictement logiques et les formules mathématiques –, il est à la fois inscrit dans la réalité des « forces » que la science pourrait avoir comme objet d'étude, et propre à donner à cette étude une réalité – c'est-à-dire une formulation certes moins parfaite qu'une équation mathématique ou une formule moléculaire, mais participant de l'ordre du corps et donc efficace sur davantage que le plan de la raison logique¹⁰⁷⁸. Ainsi, que le langage soit inférieur à des formules purement scientifique sur ce plan

¹⁰⁷⁸ À titre d'exemple – et ce n'est pas plus qu'un simple exemple, dans la mesure où nous sommes complètement incompétents en la matière – on peut tenir la formule d'Einstein « $E=mc^2$ » comme plus parfaite sur le plan de la communication scientifique qu'une paraphrase telle que « Une perte infime de masse peut dégager une énergie immense », en revanche, la seconde permet sans doute plus facilement, au moins pour les profanes, la représentation de corps, et la compréhension, par exemple, de certains principes de l'énergie nucléaire, énergie qui participe des conditions quotidiennes de l'existence. La formulation est ainsi moins parfaite scientifiquement, mais permet d'inclure l'objet de la formulation dans l'expérience au monde. Cela ne signifie certes pas qu'il faut abandonner les théorèmes et les formules, mais que celles-ci sont, ultimement, subordonnées à un langage qui fasse sens non seulement sur le plan scientifique, mais aussi sur le plan de la présence au monde d'un sujet pensant.

précis permet justement d'inclure ce plan dans l'expérience existentielle en le débarrassant de ce qu'il a d'ésotérique, impliquant une fécondation mutuelle de la connaissance scientifique et d'une connaissance qui est aussi autre que logique, l'intuition poétique propre à un usage non uniquement rationaliste de la parole, qui étend le champ de la connaissance scientifique à la connaissance de soi comme interagissant avec le monde, et permet ainsi de l'inscrire dans l'invention existentielle, la performance poétique qui « surgit » de la connaissance de ces « rapports »¹⁰⁷⁹. Cette « écoute » du langage comme « force » du « corps » prend alors une importance cruciale, puisque permettant de dépasser les clivages des disciplines scientifiques et les hiérarchies des modes de connaissance, elle restitue au langage son statut de moyen, pour le sujet, d'être, présent au monde et se connaissant. En abordant le langage comme non seulement un « outil formel », un « relais » ou un « support », mais une réalité charnelle touchant aussi bien aux « cellules » qu'aux « idées » et permettant de les « articuler », il s'agit bien, encore, de “faire corps ” : c'est la « puissance et la fragilité du corps-esprit » qui sont réaffirmées comme mouvements élémentaires, à la fois limités et efficaces, constituant l'ensemble du sujet vivant et évoluant, touchant, par le langage, « la totalité de l'acte de vivre ».

En cela, dire et faire sont toujours un, et toujours *poiein*, il s'agit de l' « acte de vivre », aussi dénué de sens s'il est sans poésie que l'est une poésie ne s'investissant pas dans la réalité charnelle qui est celle de chaque instant vécu¹⁰⁸⁰. En quelque sorte, cette feuille de réflexion sur le langage correspond à la préparation du nécessaire pour construire une « maison près de la mer » : l'élaboration d'un langage où tout est présent, et permet à la fois de mieux vivre ce qui est, effectivement, matériellement présent, et ce qui est de l'ordre de la recherche de sens, qui n'en est plus séparé. Le poème manifeste alors les

¹⁰⁷⁹ Les pages naturalistes de *Sol absolu* sont un bon exemple de ce phénomène. Si l'on prend le passage sur les « graines » (*Sol absolu, op. cit.*, p. 42, et *Sol absolu et autres textes, op. cit.*, p. 122-123), on peut observer la circulation qui s'opère : le premier énoncé est strictement scientifique, il s'agit de la présentation des faits (statistiques) par Aldo Starker Leopold (qui est d'ailleurs déjà une reformulation à visée vulgarisatrice d'une étude spécialisée menée par Lloyd Tevis dans le désert de Californie, voir : Aldo Starker Leopold, *Le Désert, op. cit.*, p. 114-115), il donne lieu à une réécriture dans le poème qui le sort de son contexte pour en souligner une dimension spectaculaire qui frappe l'imagination, permettant ainsi au lecteur de se représenter le phénomène sans qu'il soit enseveli sous les données scientifiques, et cette représentation vise, à terme, à donner au lieu une stature superlative sur laquelle s'appuie la performance poétique, un éloge du vivant qui participe de la recherche métaphysique du poème tout entier.

¹⁰⁸⁰ La « feuille » qui suit celle que nous venons de lire dénonce d'ailleurs un excès parallèle, chez les poètes, à celui des scientifiques recherchant un langage « outil » parfait, celui de la poésie formelle : « Au colloque de X..., une fois de plus l'obsession de la nouveauté formelle qui prime sur les objets et les questions simples d'une expérience quotidienne pourtant inépuisable, et toujours neuve pour chacun, de l'exercice de vivre. La truille de rater le train. Toute cette agitation, cette petite guerre de mots, de formules, d'attitudes, pour camoufler la misère de l'inexistence, de la pauvreté du désir. » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 65). Ainsi, tout comme le langage scientifique n'a pas d'intérêt s'il ne peut être intégré à la vie du corps et de l'esprit, qui en fait une « certaine poésie », la poésie “pure” est stérile puisqu'elle renvoie le langage à un jeu formel sans prise sur l'existence, qui est même, ici, représenté comme à la fois de la morgue et de la peur. Le poète “formaliste” n'est ainsi pas différent du « scientifique » cherchant à subordonner le langage à la technique, et tous deux manifestent le même *hybris* qu'est le désir de dépasser les limites de la condition humaine pour la réduire à des faits quantifiables ou des abstractions, dans une démarche d'ailleurs élitiste, avec toutes les dérives possibles que cela peut impliquer.

quelques moments lors desquels cet équilibre est réussi – et chaque fois le remet en cause et le recommence. La « feuille » qui précède celle que nous venons de lire représente peut-être toute la puissance de cet équilibre possible, une de ces « maisons près de la mer » que l'on quitte dès qu'elle est terminée.

Dehors c'est le printemps. Des tonnes de lumière indivise, comme un bain primordial où se développe la partition du monde sensible. Deux cordes tendues dans ce rayonnement, flammes minces forgées dans l'ancre de la chair, résonnent. Une mésange.

Dedans, l'espace d'une chambre de huit mètres sur six, meublée de quatre lits entourés de ces machines qui suppléent parfois aux défaillances de la nôtre. Le sourire décharné, anémique de quelqu'un de presque entièrement détruit par l'adversité. Les yeux immenses dans la pâleur. Au fond de leur nuit c'est pourtant des jardins et tout un ciel. Émergeant d'un lacs de tuyaux et de câbles, porté par le ronronnement indifférent des machines qui ne le concernent pas, le signe aérien d'un sourire issu de la pesanteur, de la finitude, – une compréhension peut-être. Une lumière qui était toujours là dans le va-et-vient des ombres. Je regarde, – par-delà le savoir tragique un courant nous lie. Pour un instant, aussi vraie que la peine d'une respiration boueuse, que la décadence des rythmes du corps, la fraîcheur incongrue de la mer ou d'une prairie.¹⁰⁸¹

Il est possible de lire cette « feuille » comme une performance poétique prolongeant une expérience du langage en tant que « force parmi d'autres de notre corps », et comme une remarquable synthèse de ce que ce langage permet tant sur le plan de la connaissance que de l'humanisme. En effet, cette « feuille », à la fois descriptive et engagée dans la recherche d'un sens immanent à l'objet de la description, peut aussi représenter un dépassement des partitions dualistes de l'expérience, dont une expression comme le « corps-esprit » dans la « feuille » que nous venons de lire pouvait être une autre formulation.

En effet, tout, dans cette « feuille », s'apparie : le « dehors » et le « dedans », l'exubérance de la vie dans le « dehors », son apparente ténuité dans le « dedans », le déploiement de la technologie médicale et la fragilité du corps, la souffrance et la sagesse, l'expérience du souffrant et celle du soignant. À charge pour l'œuvre de langage de ne pas s'en tenir aux oppositions, pour que ces paires communiquent et non se renvoient dos à dos : pari d'une « maison près de la mer », constituée autant de cloisons que d'huis.

Ainsi, dès la représentation du « dehors », la puissance presque écrasante du « printemps », s'exprimant par des « tonnes de lumière indivise », prenant l'ampleur d'une origine universelle, n'est pas ennemie du corps le plus frêle, celui, ici, d'une « mésange ». D'ailleurs, l'image de l'origine, le « bain primordial où se développe la partition du monde sensible » renvoie au macrocosme comme au microcosme. Elle évoque en effet, dans un premier temps, une réécriture immanentiste de la Genèse, qui substitue au « vent de

¹⁰⁸¹ *Ibidem*, p. 64.

Dieu tournoyant sur les eaux »¹⁰⁸² une « lumière indivise » qui *est* l'eau (le « bain »), et à la création de la lumière comme séparée des ténèbres – comme à l'ensemble de l'acte créateur biblique comme différenciation –, une « partition du monde sensible » qui est un « développement » de l' « indivis ». Mais l'image renvoie aussi à la culture des cellules, ou encore à l'évolution des microorganismes dans les milieux aqueux lors de l'apparition de la vie sur Terre. La « lumière » ni le « dehors », ainsi, ne sont menaçants : tout procède encore, sans rupture, de la même force vitale, et c'est sans doute pourquoi une « mésange » peut faire porter sa voix infinitésimale dans des cataractes de « lumière indivise », dans la mesure où les « deux cordes tendues dans ce rayonnement » renvoient à son chant : il n'est lui-même qu'une manifestation de la « lumière indivise », une de ses « parties », puisque émanant de « cordes » qui sont « forgées dans l'ancre de la chair », qui en est un visage¹⁰⁸³. Ce chant même, déjà, est langage, mais langage du corps : disant la présence de la « chair » comme participant sans conflit à la mobilité universelle.

À la plénitude du « dehors », plénitude non de l'unité mais de la coexistence du tout et des parties, semble s'opposer l'encombrement de la « chambre de huit mètres sur six », occupée par « quatre lits », tout l'appareil des « machines » médicales, et des hommes en souffrance. De même, à la perfection de la nature, dans laquelle la « lumière indivise » permettait l'apparition d'une créature aussi frêle et pourtant aussi intensément vivante qu'un oiseau – un aspect du magnifique incongru qui est la marque de la nature¹⁰⁸⁴ –, semble répondre la faillite de la mécanique naturelle à laquelle doit « suppléer » une mécanique artificielle.

S'en tenir à ces oppositions reviendrait à oublier deux idées fortes des *Fenilles d'observation* : la légitimité « naturelle » de la technologie à but thérapeutique, et l'ambivalence de la lumière. La première mérite d'être reprécisée : si la « machine » naturelle qu'est le corps peut subir des « défaillances », tenter d'y « suppléer » par des artifices techniques ne correspond pas à réactiver l'antagonisme de l'homme et de la nature, ou de promouvoir une hypothétique « maîtrise » biotechnologique de celle-ci, mais à poursuivre – à l'aide de techniques dont les *Fenilles* ont abondamment montré qu'elles émanent de la nature elle-même à travers le cerveau humain – l'inventivité constante des organismes évolutifs dans les limites même de la nature, puisque ces « machines » ne prétendent abolir ni l' « adversité » ni la finitude, mais permettent à la vie de se poursuivre. Il n'y a rien, en cela, de

¹⁰⁸² Genèse, I, 2.

¹⁰⁸³ Dans la mesure où les « deux cordes » renvoient bien au chant de la « mésange ». En effet, les oiseaux n'ont pas de cordes vocales, mais un syrinx, constitué de deux cavités à fonction de modulation et de résonance. Cela dit, les « deux cordes » pourraient aussi renvoyer à certains chants des mésanges comme manifestation d'existence faisant un « lien » avec le macrocosme ; ainsi, l'un des chants de la mésange charbonnière (*Parus major*), est une suite de deux notes (alternées), et il en va de même pour d'autres espèces, comme la mésange bleue (*Cyanistes caeruleus*), pour au moins l'un de ses chants et son cri. On peut notamment les entendre sur les pages dédiées du site : <http://www.oiseaux.net/>

¹⁰⁸⁴ Dans le sens où la nature pouvant inventer n'importe quelle forme de vie, a inventé un oiseau, tout comme elle invente les animaux et les végétaux de *Sol absolu* : qu'une force de création infinie se manifeste dans des êtres aussi parfaitement finis, aussi parfaitement eux-mêmes, nous semble être un des motifs de l'émerveillement face à la nature dans l'œuvre de Lorand Gaspar – chaque chose est « miracle » (merveille) parce qu'elle aurait pu être autre.

“prométhéen” ou de « posthumain » : il ne s'agit pas de franchir les limites de la nature, ni de prétendre améliorer celle-ci, ni même de *résoudre* une « défaillance », mais en y « suppléant » de permettre à la vie d'une personne de continuer *dans les conditions mêmes* qui sont celle de l'humain : la joie d'être en vie, mais aussi la conscience de la finitude, avec la souffrance que cela peut supposer, métaphysique et physique, la seconde pouvant éventuellement (« parfois ») être partiellement soulagée par la technique. En cela, la perfection apparente de la « lumière indivise » et les « défaillances » du corps ne s'opposent pas, ni les « défaillances » du corps aux technologies médicales, mais elles correspondent à différents aspects d'une même réalité : n'est-il pas significatif que les « machines » ne « concernent pas » le patient ? « Suppléant » à un manque de la nature, elles n'en sont pas pour autant devenues le centre de son existence : malade ou bien portant, face à l'immensité d'une « lumière indivise » ou à l'« adversité » destructrice, l'homme cherche d'abord en lui la force de faire surgir « le signe aérien d'un sourire issu de la pesanteur, de la finitude ». Enfin, il serait tout aussi vain d'opposer un « dehors » glorieux de plénitude à un « dedans » encombré de « machines » et de souffrance : non seulement le « dedans » appartient à la « partition du monde sensible » aussi bien qu'au « dehors » la « mésange », mais les « tonnes de lumière indivise » ne signifient pas une absence de limites ou de finitude, elles peuvent écraser, elles peuvent aussi pousser à consommation, à l'image des « cordes » qui sont des « flammes », éclat de vie promis à la cendre, et qui n'en est ni moins vivant ni moins beau. Rien de tout cela n'est identique, mais tout cela est ici et ensemble : être un homme, parmi tout le vivant, n'est pas seulement être ici, et donc promouvoir une présence plus pleine par une “écologie”, c'est être ici “soi-même vivant”, soit être ici avec les autres, et chercher une façon harmonieuse de cohabiter – c'est un “écuménisme” : un désir d'habiter la maison commune, sans la disputer à quiconque.

Assez simplement, en somme, il s'agit ici de trouver dans la présence au monde un motif au partage. La « mésange », frêle créature au chant puissant, peut ainsi être le reflet de l'homme, créature inventive qui peut s'appuyer sur tous les déploiements d'une technologie toujours plus triomphante, dont le chant, pourtant, se résume ici à la difficile extraction d'un « sourire ». Si l'homme réapprenait la pauvreté qui est celle d'une « mésange », peut-être pourrait-il chanter davantage, pour un bénéfice mutuel. Il ne s'agit pas d'une joliesse de bons sentiments : l'expérience de ce « quelqu'un de presque entièrement détruit par l'adversité », dans la « feuille », est une leçon d'“être ici” et, à terme, d'humanisme, qui ne se fait aucune illusion.

En effet, cette personne a une relation à l'“ici” qui s'articule selon deux axes : l'appartenance pleine et entière à une nature qui le broie, mais aussi la capacité à trouver en lui-même ce qui fait la beauté et la vitalité de cette nature, et de le projeter en lui et hors de lui. Il n'est ainsi pas question pour le patient d'échapper à sa condition d'homme de chair, présent à un monde régi par des lois dont certaines lui sont devenues adverses, ce qu'il subit de plein fouet : son « sourire » est « décharné », « anémique », dans sa « pâleur », si ses « yeux » sont « immenses », donc aussi puissamment présents que tributaires de la maigreur qui les souligne, ils sont « nuit ». Pourtant, il y a « sourire », et davantage : le

monde qui le détruit, il le porte en ses « yeux », « des jardins et tout un ciel », et le partage avec le sujet locuteur – ce qui « lie » ces deux personnes n'est ainsi pas seulement un « savoir tragique », conscience de la finitude sans doute, mais un « courant », terme qui peut renvoyer aussi bien à un moment d'échange véritable entre deux hommes qu'à la puissance vitale immanente de l'univers. La grande différence de cette feuille avec celles que nous avons déjà pu aborder à propos de la présence à la souffrance d'autrui comme impératif de retour à l'émerveillement face au monde et de recommencement de la connaissance¹⁰⁸⁵, est alors la coexistence, au même instant, du « savoir tragique » et du « courant » : non pas la souffrance comme repoussoir, ou terme absurde, mais comme participant de l' « être ici », ni moins, ni certainement plus, que l'allégresse irrépressible de vivre. Il s'agit bien d'un moment privilégié, « pour un instant », l'autre et le sujet communiquent parfaitement, « pour un instant », il y a autant de vérité dans la souffrance et la déréliction du corps, « respiration boueuse » et « décadence » de ses « rythmes », que dans des espaces de vie et d'immensité, de mouvement et de croissance, qui sont autant « intérieurs », à l'image des « jardins » et du « ciel » dans les « yeux » du patient, que simplement eux-mêmes, espaces réels, visibles, atteignables dans le monde : la « mer » ou une « prairie », caractérisées par une « fraîcheur » qui peut-être les renvoie à l'omniprésence du « bain primordial ». Il y a bien, en cela, une « maison près de la mer » : il y a une demeure, un *ici*, qui est à la fois reconnaissance des limites et des passages, une demeure qui n'est, à cet « instant », possible que par le partage entre soi et l'autre, et s'élabore autant dans le discours que dans l'expérience physique, en un appel à être ensemble. Cette « maison » d'un moment de partage auquel le verbe, l'écriture, ici, d'une « feuille », donne toute sa cohérence, est alors autant « près de la mer » – du monde, du dehors, de l'inconnaissable, de la mort – qu'en elle. Plus qu'une image, cette « maison », demeure partagée, est un cheminement. Celui-ci ne peut être autre qu'humaniste, puisqu'il procède de l'expérience qui fait l'homme et le pousse à vivre.

Cette « feuille » est ainsi remarquablement complète, quant à ce qui constitue la démarche de l'humanisme dans le recueil. En proposant une existence partagée dans le monde, elle est exigence d'écoute mutuelle, principe que l'on peut élargir à la relation interculturelle autant qu'elle est, ici, interpersonnelle. En mettant en perspective souffrance et jubilation d'être, elle donne à la pratique médicale et aux sciences leur place dans le développement de l'homme, comme moyen et non comme fin en elle-même ni comme salvation, et restitue au langage autant sa puissance d'analyse que de performance poétique, qu'elle le relativise dans la mesure où il ne fait pas nécessairement de sens positif, et que d'autres langages du corps permettent la relation des deux sujets, ici les expressions du visage, le regard. En effaçant les oppositions dualistes entre la chair et l'esprit, et entre la nature et la « chambre », elle est aussi « écologie du regard » qui est autant un impératif d'amour pour le monde tel qu'il est que d'action au bénéfice de l'épanouissement de l'autre, laquelle est à son tour au bénéfice de soi. Dès lors, cette « fragilité dans la merveille », qui est de façon paritaire « émerveillement

¹⁰⁸⁵ Le poème et le paragraphe qui le suit, dans les *Feuilles d'observation*, p. 109.

dans la fragilité”, que représente la « feuille », parce qu'elle est l'humain, est le but de l'humanisme. C'est en l'acceptant également pour son amertume et sa douceur, à ce prix d'exigence, de renoncement et de gratitude, que l'homme peut “progresser”, c'est-à-dire avancer vers lui-même, en avançant vers le monde et les autres¹⁰⁸⁶.

Illusion, ou peut-être, encore, utopie ? Sans doute, notamment si l'on se souvient que le poème que nous avons lu plus haut dans ce chapitre, et qui intervient plus loin dans le recueil, comme en réponse à l'enthousiasme, tout modéré qu'il soit, de la « feuille » que nous venons de lire, en allant de la « sueur », des « crachats » et des « excréments » à la « fraîcheur immaculée d'aller »¹⁰⁸⁷, semblait réduire à rien le gain de la souffrance, notamment pour celui qui souffre¹⁰⁸⁸. En outre, la « feuille » qui suivait ce poème, loin de montrer le sujet conforté par la rencontre avec les hommes en souffrance, exigeait de lui qu'il réapprenne tout, le retour au monde exigé par la finitude devenant alors une forme de “renaissance” n'épargnant pas au sujet la difficulté ni les angoisses du travail. Pourtant, si la « feuille » que nous venons de lire est écrite, elle existe : elle est un « instant » de “succès” existentiel, et en cela une « maison », et en cela encore, un cheminement possible. Que celui-ci ne soit ni toujours accessible, ni facile lorsqu'il arrive, n'empêche pas qu'il a été couronné de succès, et peut l'être encore. Si le moment d'équilibre représenté dans la « feuille » est “utopique” parce qu'extraordinairement réussi et donc difficilement égalable, il est aussi radicalement “non-utopique”, parce qu'exigeant la présence, aussi pleine qu'elle est périlleuse, *ici*. La réussite de l'humanisme, finalement, est peut-être de rendre l'homme disponible à la répétition – à la réinvention – de tels moments.

Enfin, outre une “écologie du regard” qui porte toujours tant sur le monde que sur les autres et soi, sans doute faut-il, pour y arriver, se garder des illusions de l'esprit, errements du « scientisme » comme du désir d'ailleurs, de la rémission de soi dans les mains d'une hypothétique transcendance, comme des promesses faciles et impossibles à tenir sinon au prix de sa liberté intellectuelle, des “gourous” de toutes sortes¹⁰⁸⁹. Mais au-delà de ces rejets, l'impératif premier est celui de l'amour.

¹⁰⁸⁶ Madeleine Renouard a bien montré la complémentarité de ces tensions contradictoires, prises dans la cohérence d'un cheminement poétique et existentiel, dans son article « Lorand Gaspar : l'intelligence du sensible », comme visant à « concili[er] deux savoirs apparemment contradictoires, l'un sur sa propre dépendance, l'autre sur son autonomie ». Dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », *op. cit.*, p. 320.

¹⁰⁸⁷ *Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁸⁸ Christine Van Rogger Andreucci signale d'ailleurs qu'il y a une limite à la valeur que l'on peut donner à la souffrance, qui à un certain point ne permet plus à la poésie que d'être ou un « silence » ou un « cri » (« Poésie et souffrance », dans : « Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.), *Europe* n°918, *op. cit.*, p. 114). Cela dit, au-moins ceux-ci existent-ils, poèmes prenant en charge, dans la crise du langage et du sens, la souffrance des autres, non pour leur donner sens, mais dans un geste de solidarité.

¹⁰⁸⁹ Un peu plus bas, une « feuille » le rappelle : « Tenir ferme, ne jamais abandonner aux marchands de rêves ce qui dans notre figure démembrée, saccagée, reste notre part d'allégresse. » (*Ibidem*, p. 68). La précaution est formulée simplement, elle renvoie pourtant à ces divers “périls” menaçant le cheminement humaniste. Les « marchands de rêves » peuvent ainsi renvoyer à trois types de comportements. Le premier pourrait être religieux : remettre dans les mains d'une transcendance salvatrice la souffrance humaine, est nier l'« allégresse » d'être ici, la souffrance devenant un moyen de salut – plus tard, hors du monde – et non de réalisation de soi si on nie qu'elle est également renvoi de

4) La “fatalité” de l'amour (conclusion).

Si le dessein de l'humanisme est d'intensifier les relations possibles des hommes entre eux et avec le monde, comme permettant un plein épanouissement du sujet comme de la communauté humaine, le moyen privilégié de l'atteindre ne peut être autre que l'amour. En effet, si pour vivre pleinement, toute relation doit être approfondie le plus possible, son sommet ne peut être autre. Ainsi, développer à l'égard de l'environnement une “écologie du regard”, nécessite une approche non-discriminante de tous les environnements, c'est-à-dire une acceptation de l'altérité du lieu comme une identité qui se donne à celui qui la fréquente. Il en va de même pour l'autre homme, en tant qu'individu comme en tant que représentant d'une culture. Accepter revient à accueillir en soi, à respecter la différence de l'autre, mais approfondir une relation de respect est aussi la possibilité de développer une affinité, et ainsi de suite jusqu'à l' “amour”. Naïveté encore, évangélisme ? L'amour peut pourtant revêtir bien des formes qui ne supposent pas une adoration aveugle ou inconditionnelle. La satisfaction de son propre désir, comme la réalisation du bien de l'autre, en somme la promotion d'un bien commun, n'est ainsi, une fois encore, ni sans difficultés, ni sans exigences. Cependant, c'est bien d'amour qu'il s'agit. Une « feuille » du début du recueil semble aller dans ce sens.

D'où nous vient cette force maligne qui nous pousse à obscurcir le peu de lumière qui nous reste ? En vérité le problème n'est pas de savoir comment éviter la haine, comment ne pas haïr, mais comment aimer.¹⁰⁹⁰

En très peu de mots, cette « feuille » ordonne la recherche qui mène l'ensemble des *Feuilles d'observation*, et peut-être l'œuvre toute entière de Lorand Gaspar. La question initiale n'est néanmoins pas résolue. Il y a en l'homme, en « nous », une « force maligne » : l'adjectif est fort, puisqu'il renvoie à la capacité d'être malveillant envers l'autre, d'être sans intelligence, ou au contraire rusé, fourbe, et ultimement évoque autant une cruelle maladie du corps que le mal moral, y compris absolu, diabolique. Si la « feuille » ne peut répondre à la question de son origine, reste que cette « force » s'exprime en l'homme, et lui fait « obscurcir le peu de lumière qui nous reste ». La dimension collective de l'énoncé permet d'envisager que cet « obscurcissement » vise aussi bien une « lumière » personnelle, intime, que partagée. Ce peut être attenter à la vie,

l'homme à la présence au monde comme impératif de relation. Le deuxième pourrait être le “néo-scientisme” des « posthumanistes » : la douleur et la finitude participent de l'être au monde, renvoient à la joie qui en participe également, la transgression des limites de cette humanité risquant d'éliminer l' « allégresse » avec la finitude, en faisant de l'homme un “super-être” qui n'aurait aucun intérêt à jouir du monde autrement que de façon égoïste. Enfin, un troisième comportement pourrait être la négation de la souffrance dans certains mouvements de “retour à la terre”, pour lesquels la réalisation de soi passe par la sortie de soi et de la société, dans un mouvement libérateur qui n'est alors que diminution de la densité du fait de vivre, au nom d'un “mieux-vivre” qui prétend que des cosmologies bon marché et la microéconomie suffisent au bonheur (puisque'il n'est plus guère utile de pourfendre des fantômes des “sixties”, nous précisons que nous pensons notamment aux dérives possibles de la « *deep ecology* »).

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, p. 17.

dominer les autres ou se détruire soi-même, ce peut être vouloir subordonner le « peu de lumière » métaphysique, de vérité, laissé par le naufrage des grands systèmes religieux, politiques et philosophiques, à de nouvelles idoles – ce qui revient à refuser de recevoir la présence au monde, dans sa pauvreté lumineuse, pour se réfugier dans les ombres d'idées mortes¹⁰⁹¹. Cette corruption du « peu de lumière », la « feuille » la nomme : c'est la « haine ».

La « feuille » se réduit alors à deux options : ou « haïr », ou « aimer ». Entre ces deux comportements extrêmes se situe l'interrogation du sujet, qui est sommé de choisir, comme si tous les autres sentiments, toutes les autres postures possibles à l'égard du monde, des autres et de soi, étaient insuffisantes. Si « éviter la haine » est une fausse question, puisque la « haine » ne peut en aucun cas, sauf perversion extraordinaire, constituer une attitude existentielle attirante et satisfaisante, on peut en déduire un procès implicite : celui de l'indifférence, des demi-mesures, des bons sentiments qui ne sont pas poussés à leur aboutissement. L'ensemble des vertus que l'homme peut développer à l'égard du monde, des autres et de soi, tolérance, attention, acceptation, responsabilité, protection, et ainsi de suite, reste insuffisant s'il n'est guidé par la recherche de l'amour¹⁰⁹².

Est-ce à dire que la haine est impossible ? Certes non, elle est une « force maligne » présente en chacun, qu'elle s'exprime ou non. Mais la « feuille » semble tenir pour certain qu'il est impossible d'élucider les origines de cette « force », et donc de la supprimer autrement qu'en lui répondant par l'action : en cherchant à « aimer », on empêche la haine d'être davantage que latente. *Judée* a montré que la haine s'exprime d'abord par le refus de l'autre : l'égoïsme au plan personnel, le communautarisme au plan collectif. Rechercher l'amour revient donc, une fois encore, à promouvoir la relation, éventuellement au détriment de la satisfaction. Au terme des *Feuilles d'observation*, alors que le sujet s'est livré à un examen presque exhaustif des différentes relations possibles¹⁰⁹³, qu'il est passé par l'épreuve de la souffrance, de la finitude, du spectacle d'une humanité trop encline au mépris de l'autre ou au déni de la chair, les deux dernières « feuilles » du recueil peuvent proposer une résolution momentanée du cheminement de celui qui cherche « comment aimer ».

¹⁰⁹¹ Comme celle d'un « exil sur terre », que l'on trouve parfois dans la tradition chrétienne, mais qui s'exprime aussi dans l'ensemble des traditions culturelles occidentales, sous différents aspects, du désir d'ailleurs des romantiques à la fascination de la science-fiction, en passant par les néo-paganismes aspirant à quitter la vie urbaine pour retrouver une hypothétique « vraie vie » réconciliée avec la terre.

¹⁰⁹² Nous rejoignons en cela la conclusion de l'article de Patrick Née, « L'essai chez Lorand Gaspar : art, science, existence », qui éclaire la relation à la connaissance et à la lumière dans les essais, pour aboutir à la nécessité de l'amour, comme à « l'origine du processus, et comme son véritable moteur ». Dans : *Lorand Gaspar et la matière-monde, actes du colloque international de Tunis* (Marie-Antoinette Bissay, Anis Nouairi, Patrick Née), *op. cit.*, p. 59-72, p. 72 pour la citation.

¹⁰⁹³ Notamment interculturelle, dimension que nous n'avons que peu abordée dans ce chapitre, pour l'avoir fait abondamment par ailleurs. De nombreuses « feuilles » sont consacrées à des voyages. L'une, faisant suite à un voyage à Konya, en Turquie, évoquant une communauté de derviches, peut constituer un remarquable éloge de l'altérité culturelle, dans la mesure où cette altérité manifeste une ouverture d'esprit, une « hospitalité » qu'il est trop fréquent d'associer au seul monde occidental prétendument transformé par la pensée postcoloniale : « En haut d'une porte je lis : Entrez chez nous qui que vous soyez / Peut-être infidèle ou païen ou adorateur du feu / Notre couvent n'est pas un lieu de désespoir. / Entrez même si vous avez / Cent fois renié votre foi. » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 32).

Trois ou quatre herbes brillent
dans un dé à coudre de lumière.

Ton corps sait l'exactitude des brins
l'exactitude au-dedans de chaque grain
de son qu'allume le mouvement –

tu ne peux glisser un seul cheveu
entre ce rien qui bouge et l'odeur
salée du large dans les murs blancs
et la voix qui perd son sang au téléphone
et la hâte et le supplice et le piétinement –

Tu voudrais qu'en les aimant assez pour leur donner ta voix,
la lumière se montre dans les choses plus qu'elle ne les désigne.¹⁰⁹⁴

La première de ces deux « feuilles », semble revenir au « peu de lumière qui nous reste », et à ce qu'il peut livrer de fécond lorsqu'il n'est pas « obscurci ». Si ce poème devait représenter l'aboutissement d'un combat pour l'amour, contre la haine, le gain, à nouveau, en serait mince : l'éclat que dégagent « trois ou quatre herbes », au sein d'une « lumière » dont il n'est pas plus qu'un « dé à coudre ». Bien lointaines semblent les « tonnes de lumière indivise » dans lesquelles se développait harmonieusement la « partition du monde sensible »¹⁰⁹⁵. Pourtant, ce poème est encore une expérience de présence au monde, expérience de plénitude autant que de finitude. Ces quelques « herbes », en effet, renvoient le sujet à un « savoir » qui est reconnaissance par le « corps » de la justesse de chaque chose, et le recours au langage de poésie est ainsi resitué comme une « force parmi d'autres de notre corps »¹⁰⁹⁶, puisque procédant d'une reconnaissance qui se passe de logique : là est la « plénitude », chaque chose étant elle-même, intégralement, avec « exactitude », et participant ainsi au réseau infini des correspondances, des renvois d'identité à identité, y compris dans le langage, voire surtout en lui. Les « brins » ainsi, passent de l'« herbe » au « grain », donnent, de ce fait, du fruit, lui-aussi profondément « exact ». La moisson n'est possible que par l'effet du principe qui semble animer toute chose et l'ensemble : le « mouvement », et il ne renvoie pas ici seulement à celui du rythme d'une espèce qui fait mûrir l'« herbe » pour qu'elle donne du « grain », mais à la manifestation de la présence de ces « herbes », des « grain[s] de son », qui sont pareils en cela à la voix d'une mésange, ou aux paroles d'un homme se disant présent. En outre, s'il y a « son », il y a prolongation du « mouvement », ici jusqu'au sujet qui l'entend, et dont l'usage du tiret long semble signifier qu'il ne fait alors que le pousser plus loin, dans son propre corps, ou vers son lecteur. Cette ténuité des « herbes » portées à fructification par le « mouvement » devient alors image de

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, p. 181-182.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*, p. 64.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, p. 65.

plénitude, d'indivision : elles sont un « rien », mais il « bouge », et cela seul, cette finitude animée de mouvement, suffit à en faire un “plein”, une masse vive dans laquelle le sujet ne peut « glisser un seul cheveu ».

La cohérence profonde dégagée par ces « trois ou quatre herbes » auxquelles le « mouvement » fait donner du « son », parce qu'elle affirme autant leur présence pleine qu'elle la multiplie hors d'elles-mêmes, jusqu'au sujet et sa parole, s'étend alors au sujet lui-même. En effet, si le « dé à coudre de lumière » fait advenir en gloire quelques « brins » autant en eux-mêmes que comme images et échos du « mouvement » universel, comment ce « mouvement » de cohésion pourrait-il s'arrêter aux seules « herbes » ? Tout s'agrège alors, et le peu, le « rien » que sont des « herbes » animées de « mouvement » se soude à la totalité d'une existence ; présence à la plénitude du mouvant dans le solide, « l'odeur / salée du large dans les murs blancs », présence à la finitude et à l'urgence d'agir au service des autres, à la gravité, aussi, d'un « savoir tragique »¹⁰⁹⁷ : « et la voix qui perd son sang au téléphone / et la hâte et le supplice et le piétinement – ».

Dans cette présence contrastée, où se côtoient émerveillement et angoisse, se trouve l'aboutissement d'un cheminement placé sous le signe de l'amour. Ce n'est pas un triomphe, ou un acquis : c'est la perpétuation d'un désir qui est aussi volonté. Il semble que le sujet a réussi, dans ce poème, à « aim[er] assez » ces « trois ou quatre herbes » pour que la « lumière » s'y « montre », tout comme il avait réussi à montrer, dans les « yeux » d'une personne en souffrance, « des jardins et tout un ciel »¹⁰⁹⁸. En cela, « aimer » revient à dépasser les limites identitaires, pour que l'autre ne soit pas objet de connaissance, mais instance avec laquelle partager une « lumière » qui est en tout, et en tous. Faire advenir une telle « lumière », ou plutôt lui permettre de s'exprimer, passe par une démarche qui est davantage que centrée sur l'homme, mais représente pourtant une véritable humanisme : en approfondissant le plus possible l'expérience de l'être au monde, en tant qu'homme, le sujet est réconcilié autant avec lui-même qu'avec les autres hommes, réconciliation qui rejaillit, autant qu'elle en procède sur le plan de l'“écologie du regard”, sur le monde lui-même et tout ce qui le fait. Ce dessein d'un humanisme qui emporte l'homme et l'ouvre autant sur lui-même que sur davantage que lui-même, passe par un amour qui est un don, non un sacrifice ou un renoncement, mais un don qui est au bénéfice de soi comme de l'autre : « donner [sa] voix » aux « choses », revient à accueillir l'autre et à se laisser transformer par lui. La recherche de l'amour, savoir « comment aimer », est un acte de langage. Cet acte est multiplication, fructification de la présence à soi, au monde et aux autres : ce langage est un humanisme.

Vouloir le bien de l'homme, dès lors, n'est plus seulement un projet social, comprenant notamment des aspects environnementaux, une éthique de la science, une déontologie dans certaines pratiques, comme la médecine, ou une attitude philosophique empathique. C'est avant tout parler : comme l'amour va vers l'autre, ainsi va la parole, et si c'est une réponse de poète aux défis de l'humanisme d'aujourd'hui, elle n'est en rien simplificatrice ou

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*, p. 64.

¹⁰⁹⁸ *Loc. cit.*

idéaliste. La parole telle que la mettent en œuvre les *Feuilles d'observation* est une vigilance constante, une exigence de justesse dans les mots, et de justice dans la représentation de l'autre. Prenant en charge les limites de l'existence humaine, notamment la mortalité, et les transformant en perspectives d'accroissement de l'expérience existentielle, la parole poétique met en évidence l'ordonnement d'un monde de relations, permet de dégager une "vérité" qui est toujours unique, propre à un existant, homme ou autre qu'homme, mais commune dans son mouvement à l'ensemble du vivant. Parler, en cela, est le principe humaniste élémentaire, parce que parler en "vérité", en sincérité, est un acte qui rend vulnérable, qui livre à l'autre celui qui ose une parole de non-possession, de non-agression. Tout le projet des *Feuilles* est en cela un humanisme : un parti de confiance en l'autre, parce que la parole découvre la fragilité, les limites, physiques et intellectuelles, de celui qui la profère, et incite en cela à écouter l'autre, à recevoir l'altérité et son discours, avec, dans le meilleur des cas, un bénéfice mutuel. Si l'humanisme des *Feuilles d'observation* est profondément réaliste, parce qu'il considère que l'homme est capable du meilleur comme du pire, et ne nie rien des limites, même odieuses, de l'humanité, il est pourtant un « combat pour faire vivre l'espoir »¹⁰⁹⁹ : espoir qu'à un don de soi, l'autre peut répondre par l'acceptation, et le partage.

¹⁰⁹⁹ « Deux chauvinismes », *op. cit.*

Exigence et générosité : un humanisme critique (conclusion de la troisième partie).

L'œuvre de Lorand Gaspar, reposant sur une poétique de la relation, aboutit nécessairement à une recherche qui n'est pas seulement de l'ordre du sens, du juste, mais aussi du faire. La relation, toutes les relations, répondent à un engagement éthique, qui est au bénéfice aussi bien du sujet que de l'autre, y compris l'environnement. Cet engagement, celui de laisser l'altérité prendre part à sa propre représentation, et donc infléchir le cheminement du sujet lui-même, n'est pas seulement de l'ordre des idées : le langage, impliquant tout le sujet dans sa réalité charnelle, prend en charge aussi bien la pensée que le mouvement des mains, l'ébauche d'une métaphysique que le travail de chaque jour, auprès des patients, de sa famille, des rencontres de hasard. En cela, l'œuvre de Lorand Gaspar représente un cheminement complet, touchant, notamment grâce à la diversité des genres littéraires, à une multitude des aspects que peut revêtir l'existence d'un homme. Pourtant, et quoique constamment placée sous le signe de l'amour, ou au moins du désir de devenir soi-même en cheminant vers l'autre, et de constituer avec l'autre, dans un monde apaisé, une communauté vivante, l'œuvre ne prétend pas apporter de réponse à tous les problèmes qu'elle aborde. Dans une certaine mesure, l'œuvre poétique de Lorand Gaspar est mise en échec par certaines réalités. Cependant, jamais elle ne s'arrête à un échec, et c'est dans cet équilibre entre un réalisme parfois sinistre, et un désir toujours réaffirmé de vivre davantage, qu'elle constitue, pour le lecteur, une forme de "vade-mecum".

Il faut revenir sur ce que nous qualifions d'échecs. Avec la lecture de *Judée*, nous avons vu que le poème ne parvient pas à résoudre les effets de la violence historique, ni, à plus forte raison, ne prétend proposer une solution permettant de supprimer celle-ci. La répétition de la violence, de la plus haute antiquité aux conflits les plus actuels – le conflit israélo-palestinien d'aujourd'hui n'étant guère que l'extension du conflit des années soixante –, semble donner à celle-ci l'apparence d'une fatalité. La résurgence de la notion augustinienne de « *massa damnata* » dans la critique de l'humanité livrée à l'arbitraire et à la cruauté lorsqu'elle s'unit autour d'une idéologie ne la fédérant qu'en excluant ceux qui proposent une autre façon de vivre et de penser la vie, semble également pessimiste, et il n'est que de regarder la floraison des mouvements contemporains promouvant, d'une façon ou d'une autre, la construction de "murs", pour en constater le bien-fondé. Pourtant, *Judée* est un recueil profondément humaniste.

L'itinéraire du sujet locuteur y repose en effet sur l'espérance, la certitude que les efforts ne sont jamais vains, qui permettent à l'homme de mieux se connaître, de mieux connaître, fréquenter, et aimer les autres. Que le recueil s'achève sur un échec n'invalide pas cette espérance : elle est un devoir, tant à l'égard des autres, qu'à l'égard de soi-même. L'exigence de la lutte revient à lutter, non pour vaincre, mais pour exister, et c'est peut-être en existant davantage que l'on peut vaincre, même si cette victoire est dès lors limitée. Que l'histoire démente l'espérance qui fonde la lutte n'est qu'un appel à raffermir sans cesse cette conviction. Que le spectacle de la folie humaine

semble, à travers les fastes de ses uniformes, de ses drapeaux, de ses discours, interdire toute issue, toute amélioration de l'homme, n'est pas de la misanthropie : c'est un fait. Mais si l'histoire est sans issue, si la masse humaine est folle, le travail intervient alors à un autre niveau : individuel, interpersonnel, voire communautaire. Si l'on en croit le dicton, « les petits ruisseaux font les grandes rivières ». *Judée* est un ruisseau, qu'importe s'il se perd dans les sables ? Sur son passage, au moins, la végétation a pu fleurir, les bêtes s'abreuver, et certains hommes trouver de quoi laver “la poussière de leurs sandales” non pour quitter les autres, mais retourner vers eux. Plus précisément : l'effort de la poésie vise en cela à changer celui qui l'écrit, et, avec un peu de chance, celui qui la lit. Et celui-là, à sa manière, peut poursuivre le travail, refuser les murs, les discours, les drapeaux et les uniformes. La certitude que la parole doit continuer malgré les démentis les plus évidents, la certitude qu'un homme peut aller vers davantage de justice, de sérénité, et de bonheur, et ce faisant accompagner, voire porter d'autres hommes, est un humanisme. Un humanisme poussé dans ses retranchements, fragile, critique, minimal peut-être : soit un humanisme qui ne peut que se multiplier, puisque tant que continue la parole, il se refuse à disparaître.

Un autre “échec” peut-être celui du sens. Les *Feuilles d'observation* pourraient pousser à envisager que l'existence n'a “aucun sens”. La maladie, ni la mort, pas plus que la guerre, n'y font sens. Dans le recueil, aucune de ces réalités ne peut être niée, aucune non plus ne peut être sublimée, ni par l'héroïsme, ni par le sacrifice, ni par la perspective d'une libération – d'un salut. Il y a pourtant un “sens”, un sens lui-aussi fragile, critique et minimal : un sens qui est un sens ouvert, une circulation des mots, des idées et des sensations plutôt que leur fixation, un sens qui ne s'arrête jamais à une formulation, renvoie toujours celui qui le dit et celui qui le lit aux choses, au monde, aux autres, à lui-même, dans son langage, dans sa chair. Le refus d'un sens positif, normatif, clairement formulé, donnant des “clés” pour vivre, est un humanisme. « Je sais que je ne sais rien », disait Socrate. La poésie de Lorand Gaspar, réunissant, pour une œuvre poétique, une masse inouïe de connaissances, de la botanique à la philosophie, des sciences religieuses à l'architecture en passant, naturellement, par la médecine, ne dit pas autre chose, au moins dans un premier temps. Toutes les connaissances du monde sont insuffisantes à donner un sens à qui se sait, se veut nu devant le monde. Mais ne tenant pour définitive aucune connaissance, rien ne le sépare du monde : aucun système, aucune morale, aucune téléologie. Il n'est d'abord que présence. Et présent, va vers le monde, vers l'autre, et devient. Une pareille confiance dans la présence au monde est, nous semble-t-il, un humanisme : elle dit que l'homme n'a besoin que d'être sincère pour que son cheminement soit aussi respectueux des exigences éthiques et intellectuelles qui pèsent sur un être pensant, que propre à recevoir les bonheurs de rencontre.

Avec les écrits historiques et politiques, avec la notion d' “Orient” dans l'œuvre poétique, nous avons vu que la représentation, dans l'œuvre de Lorand Gaspar, est systématiquement fondée sur la remise en cause des représentations préexistantes, sans les nier, ou les écarter purement et simplement. Il y a là une prise en compte de l'autre, même si on refuse les

représentations qu'il propose, qui revient à la même hospitalité qu'est la relation interpersonnelle, par exemple celle du patient et du médecin dans les *Feuilles d'observation*, ou du sujet et du paysage, dans *Judée*, qui est un humanisme. Un humanisme cette fois puissant, exubérant même, par l'ampleur que cet accueil peut prendre dans les œuvres – pensons par exemple à *Sol absolu* –, un humanisme qui affirme que malgré les naufrages de l'histoire, malgré les illusions que l'homme trop souvent se donne, une communauté, dans la parole poétique certes, mais pourquoi pas ailleurs, est possible. Un humanisme qui affirme que son dessein n'est pas de découvrir une vérité absolue, ni la panacée universelle, ni de soumettre l'univers au génie humain et d'abolir les limites fixées par la matière elle-même – elle seule, dit l'œuvre –, mais qu'il est possible de vivre ensemble, pour vivre soi-même mieux et davantage. Un humanisme qui se veut une éthique dans la relation, et une pratique dans la relation : parfois colère ou refus, mais le plus souvent écoute, simplicité, patience. Un humanisme qui voit le bien de l'homme dans l'homme, tel qu'il est, imparfait, obtus, mortel. Et capable d'écoute, d'amour, d'humilité, capable de sentir, en lui-même, avec l'autre, la communauté d'une vie impérissable qui souffle dans le périssable. Un humanisme qui ne peut être reçu par l'humanité prise en masse, parce qu'il n'est ni à la mode, ni applicable aux désirs égoïstes qui mènent le monde. Mais un humanisme qui, à défaut de prétendre “sauver l'humanité”, s'adresse à chacun.

Conclusion générale

L'œuvre poétique de Lorand Gaspar est sans doute un des seuls exemples contemporains d'un ensemble pouvant être qualifié d' "œuvre totale". Peu nombreux, nous semble-t-il, sont les poètes ayant tenté de construire une œuvre touchant autant des aspects que peut revêtir la vie d'un être humain, et autant de notions pouvant représenter une cosmologie fondée non seulement sur une approche critique de certains mythes fondateurs, bibliques et taoïstes notamment, mais aussi sur les acquis de la science. Des poésies philosophiques et cosmologiques que sont, dans une certaine mesure, les œuvres des auteurs présocratiques et de Lucrèce, à une œuvre comme celle de Saint-John Perse, sans oublier Victor Hugo, la lignée de poésies "totales" a visée cosmologique et métaphysique s'est toujours perpétuée, avec plus ou moins de vigueur. L'œuvre de Lorand Gaspar s'en distingue toutefois, non seulement par la forme ou l'actualité de ses préoccupations, laquelle est en partie tributaire de son temps, mais aussi par le refus de faire de son approche de la "totalité" matière à un système clos, en tout cas dans son œuvre poétique¹¹⁰⁰.

Le paradoxe d'une poésie à la fois "totale" et refusant le système comme ensemble fermé n'est qu'apparent, dans la mesure où l'œuvre de Lorand Gaspar ne vise certainement pas à représenter une totalité, en tant que projet de l'œuvre – à l'exception peut-être de *Sol absolu*, mais s'il y a dans ce poème projet "total", il n'ignore rien de ses failles. En somme, seules la longévité de l'œuvre, la diversité de ses expériences, et la cohérence des principes qui l'animent amènent, par accumulation, à l'image d'une totalité. Les principes sont, il nous semble, au moins trois, et se motivent mutuellement : la primauté de l'expérience, l'exigence de la formulation, et la valorisation constante de la relation aux altérités.

Nous avons pu voir, dans la première partie de notre réflexion, que l'œuvre de Lorand Gaspar représente une poésie que nous avons pu qualifier de "poésie de l'existence", dans la mesure où elle a pour propos constant de prolonger dans l'acte poétique des expériences du sujet, fondées sur les relations entre ce que nous avons appelé les "pôles identitaires" : le sujet, les autres, l'environnement. Que ces relations sont toujours évolutives est patent. Les premières œuvres semblent mettre en exergue l'expérience que le sujet peut faire de sa propre identité dans l'acte de langage, comme pouvant à terme le mener à vivre de façon harmonieuse avec les autres, dans le milieu qui est le

¹¹⁰⁰ Un essai comme *Approche de la parole* pourrait représenter une tentative de formulation systématique, cependant, la forme adoptée, laissant une large part à l'invention poétique, interdit de le réduire à un texte théorique, et il nous semble que ce n'était pas l'ambition de l'auteur. Cela distingue également l'œuvre de Lorand Gaspar d'élaborations contemporaines, comme les travaux de Kenneth White, qui est à la fois créateur d'une œuvre et commentateur de cette œuvre à travers la formulation, démonstrative et revendicative, de sa théorie du « nomade intellectuel » et de la « géopoétique ».

sien. Des œuvres comme *Sol absolu* et *Égée* suivi de *Judée* peuvent en revanche sembler faire triompher toute l'épaisseur de la parole attachée à dire l'altérité des lieux et des cultures, qui débordent largement un propos qui serait centré sur la réalisation personnelle, même si cette altérité est aussi un moyen d'y parvenir. D'autres, comme les poèmes et recueils liés à la Méditerranée, *Amandiers*, *Patmos*, ou *La Maison près de la mer*, dans une énonciation plus économe, arrivent à ramener cette épaisseur des relations aux altérités dans l'évolution intime d'une existence particulière, comme si celle-ci seule pouvait les ordonner quand *Sol absolu* ou *Égée* pouvaient sembler tendre à leur donner une "superstructure" discursive, toute discontinue qu'elle soit. Cependant, quelles que soient les différentes configurations de la poétique et de la représentation de l'existence, elles sont toujours placées sur le plan de l'expérience, de même que l'importance donnée à un "pôle identitaire" particulier à un moment ne suppose pas d'exclusion et de minoration des autres dans l'évolution du sujet que l'on peut concevoir comme celle d'une identité "trinitaire", sans que l'analogie théologique soit autre chose qu'une analogie. En effet, l'expérience prime constamment : expérience du poète, en tant qu'homme, expérience de chair et d'esprit, qui motive une représentation qui, par la liberté de l'acte de langage, est une nouvelle expérience, comme tentative, épreuve parfois, de restituer à l'existence une plénitude qui n'est "pleine" que parce qu'elle est multiple et non subordonnée à une logique en tant que telle – une plénitude qui est succès, un moment, de la présence simultanée à soi, aux autres et au monde, et, présence, est encore expérience, constitue encore une étape de l'existence, et non une fin.

Le recommencement permanent des expériences ne peut, dans la mesure où elles sont prises en charge par la parole poétique, que signifier une réinvention constante de la poétique, puisqu'il est toujours nouveauté, et que les acquis d'une expérience sont remis en cause par l'épreuve du langage. En cela, chaque recommencement, chaque nouvelle expérience vécue et dite, exige une rigueur renouvelée dans la formulation, afin que le recours au langage ne soit pas un enfermement, une fixation de l'expérience, mais sa continuation, son évaluation, et, à terme, sa pleine fructification sur le plan existentiel – c'est-à-dire sa transformation en motivation à exister encore, davantage, plus justement. Cela détermine, nous semble-t-il, la variété des formules poétiques, mais aussi l'importance du travail de réécriture qui correspond semble-t-il à une exigence éthique vis-à-vis des expériences que constituent les poèmes, et celle-ci est double. Elle est d'une part revenir aux poèmes en tant qu'eux-mêmes expériences, et, en les réécrivant, permet de les revivre et de les renouveler comme on revit et renouvelle une expérience physique, factuelle, par les jeux de la mémoire ; d'autre part elle revient à ne jamais se contenter de donner aux expériences une seule formulation, nécessairement insuffisante dans la mesure où une seule parole ne peut, et ne pourra jamais, restituer le corps complexe d'une expérience, mais cette finitude même de la parole est motif à recherche de justesse dans l'expression autant que perpétuation du

désir jamais pleinement satisfait de vivre complètement – et cela, en fonction des œuvres, peut être douloureux ou heureux¹¹⁰¹.

Rien là, donc, d'un simple perfectionnisme formel : reformuler un poème est recommencer une expérience de vulnérabilité face au langage comme face à la réalité qui l'a motivé. Réinventer les formules poétiques, réécrire un texte, revient en partie au troisième principe que nous avons énoncé, la valorisation de la relation aux altérités, parce que ces altérités sont inaliénables quoiqu'accessibles, parce qu'elles sont des réalités vivantes, personnes, textes, lieux, *une* formulation ne leur rend pas non plus justice. Si la multiplicité de ces altérités, constamment présentes en toute expérience, à chaque instant de la vie, est un défi à la représentation, les réécritures, comme les différentes configurations de la poétique en général, participent du dessein de produire une représentation plus juste, autant que de retourner à la source vive de la relation telle qu'elle a motivé la représentation¹¹⁰². En somme, le principe de la valorisation de la relation aux altérités, relation placée au cœur de toute expérience comme de toute expression poétique en tant qu'elle-aussi expérience, découle de ces expériences autant qu'il y préside. En effet, il y préside en tant qu'intuition de l'omniprésence bénéfique des relations, d'ailleurs vérifiée ou non dans l'expérience, certains poèmes et récits ne cachant pas les lacunes de la relation, comme le début de « Promenade chez les Bovidiens » ou *Judée* ; il en découle en tant que déterminé par l'épreuve du verbe, qui lui donne à un moment donné son apparence, son efficacité, en l'amenant à promouvoir une représentation d'une culture, ou d'une personne, ou d'un lieu, d'une “chose”, selon des mots qui ne sont que ce qu'ils sont.

Ainsi, s'il y a dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar une pratique de la relation, elle ne peut être qu'éthique, puisque manipuler la représentation reviendrait à invalider l'expérience poétique et, sans même entrer dans des considérations véritablement éthiques, signifierait sa vanité et donc un gaspillage pur et simple de temps et d'efforts. De même, s'il y a une éthique, elle ne peut être que pratique, dans la mesure où la poésie n'est pas idéologie, mais expérience, et ne permet de concevoir une “totalité” – ou une “vérité” – que par la multiplication des expériences plutôt que par la formulation d'un système. Que la représentation soit guidée par une éthique de la relation signifie donc avant tout que l'éthique accompagne l'écriture, la motive aussi, et en cela est un principe actif, que l'on peut alors régulièrement, sans que cela s'inscrive dans un code fermé, réinvestir dans les faits et les choses de la vie quotidienne.

Pratique et éthique sont donc simultanées, et diverses. L'éthique est nous semble-t-il de deux ordres, qui ne sont pas toujours appliqués au même

¹¹⁰¹ Nous suivons en cela l'analyse de Jean-Yves Debreuille, qui remarque dans son article « L'écriture nomade » qu'il n'est « pas de sacralisation de l'objet écrit. Le poème n'est pas monument, il est trace, et trace décevante. » (dans : Daniel Lançon (dir.), *Lorand Gaspar*, « Cahier seize », *op. cit.*, p. 192).

¹¹⁰² Ces observations rejoignent des propos du poète à propos de la réécriture, dans un entretien avec Colette Guedj : « [...] mieux éclairer une expérience vécue, une rencontre, une intuition m'ayant ouvert comme une faille dans un mur qui barrait ma vision, ma compréhension. » (dans : « Lorand Gaspar » (Daniel Lançon, dir.). Nice : *NU(e)* n°17, *op. cit.*, p. 12). Les trois “pôles identitaires” que nous avons posés comme jalons de notre réflexion sur les relations peuvent par ailleurs faire écho à ce qui motive un poème et ses réécritures dans cet entretien : la présence à une expérience (qui implique un lieu), la relation à un autre, la relation à soi.

moment : elle est exigence de justesse dans la représentation de l'autre, et dessein appliqué à la représentation. Les pages naturalistes de *Sol absolu* marquent ainsi la prédominance de la seconde par rapport à la première, dans la mesure où la représentation du désert comme figure d'absolu, et en cela d'altérité, autorise le recours à des formes ne correspondant pas à sa réalité physique, factuelle – et s'il y a bien là une manipulation de la représentation, son dessein, selon nous, la légitime puisqu'elle est au bénéfice de la figure d'altérité, sur le plan de la représentation comme en elle-même, en tant que lieu réel, désert ou ensemble de déserts, en incitant, notamment, à le préserver en tant qu'écosystème. En revanche, lorsque la relation est interpersonnelle, les deux ordres coïncident : ainsi, le portrait de Georges Séféris dans *Égée* est autant déterminé par les propres paroles de ce poète, à travers un ensemble de citations directes et indirectes, qu'il vise à donner de lui une image valorisante, permettant de souligner ce qu'il propose de beau et de vivant. Le recours à la parole de l'autre dans sa représentation est d'ailleurs fréquent, et ce que doivent *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0* à la rhétorique du Baas et de Nasser ou des mouvements révolutionnaires d'inspiration marxiste en est un exemple, tout comme l'assimilation du vocabulaire dualiste des Esséniens dans *Judée* ou de celui des ermites contempteurs du monde dans *Sol absolu*. Ces deux derniers exemples permettent aussi de rappeler que recourir à la parole de l'autre pour le représenter, ou représenter l'autre avec justesse, en respectant son identité, ne signifie pas une aliénation du sujet locuteur ou une admiration naïve : rien ne l'oblige à accepter les représentations véhiculées par les figures d'altérité – néanmoins, rien non plus ne l'autorise à ne pas les prendre en compte. La fréquence de l'usage de tournures bibliques en est un autre exemple : il est mise à l'épreuve du langage du sujet par le langage de l'autre, qui le change et l'inspire au moins autant qu'est refusé son discours. Mettre à jour cette simultanéité de la pratique et de l'éthique en exposant la densité des références a été, nous semble-t-il, le fruit le plus important de la démarche philologique, et dans une moindre mesure comparatiste, qui a souvent été la nôtre.

Pour ce qui est de la pratique de la relation, on ne peut qu'à nouveau souligner sa diversité. Sur le plan poétique, la relation se manifeste comme représentation de figures d'altérité, et les modalités de la représentation sont nombreuses. La plus élémentaire est sans doute la description, et sur cet aspect, les récits de voyage ou les carnets sont des supports privilégiés. Le portrait de Djebirine, dans « Promenade chez les Bovidiens », peut la résumer : description de faits, de son apparence, à but élogieux mais n'ignorant pas ses défauts, restitution de son histoire personnelle dans son contexte historique et culturel, celui de la redécouverte des fresques du Tassili, enfin, suggestion d'une “vérité” dont lui seul est détenteur et dont le sujet locuteur ne peut que deviner les contours¹¹⁰³. Une autre forme de représentation de l'altérité est la

¹¹⁰³ On peut lire en ce sens la description du vêtement de Djebirine (« magnifiquement drapé dans une gandoura vert amande, délavée, rapiécée »), puis l'évocation de son histoire en lien avec la “grande histoire” (« Peu à peu nous comprîmes que c'était le grand Djebirine en personne, celui qui avait servi de guide à Henri Lhote [...] »), et l'épisode de la “danse” du feu (« [...] nous aperçûmes un feu qui éclairait la voûte basse d'un abri. Une silhouette mince tournait autour en boitant. »). Voir : *Arabie heureuse*, *op. cit.*, p. 68-69.

transmission au lecteur de la pensée de l'autre, que ce soit sous forme de discours rapporté, comme dans le portrait d'Assaf des *Carnets de Jérusalem*, ou de reformulation de son discours, comme dans les pages de *Sol absolu* évoquant les ermites, ou d'assimilation de son discours dans la parole même du sujet locuteur, soit qu'il les intègre comme partie intégrante de son énonciation, ce qui est le cas par exemple de la Bible, soit qu'il en fasse le motif de sa propre parole¹¹⁰⁴. Une pratique fréquente à cet égard est celle de la citation, et la citation avouée correspond régulièrement à la suspension, voire à la conclusion, au moins momentanée, de l'énonciation poétique, comme c'est le cas dans « Ahaggar », mais aussi dans certains poèmes d'*Égée*¹¹⁰⁵, ou au contraire lui permet de continuer, comme dans *Sol absolu* ou, toujours dans *Égée*, dans « Îles » et « Monastère ». Ce double rôle de la transmission de la parole de l'autre, suspendre ou remotiver la parole du sujet, est aussi celui de la citation inavouée, à cela près que celle-ci assimile à la parole même du sujet les enjeux éthiques de la représentation de l'autre, faisant du discours personnel celui de l'autre, du discours de l'autre la parole de soi, procédé qui est à la fois manipulation de la parole de l'autre, et valorisation de cette parole, puisqu'elle est autant objet qu'acteur, et dans cet équilibre se situe la valeur éthique d'une telle pratique.

L'ensemble de ces procédés invite aussi à aborder la dimension méthodologique de la poétique. En effet, la représentation de l'autre passe régulièrement par des discours rapportés, notamment dans les pratiques intertextuelles, or, celles-ci ne reposent pas uniquement sur des sources littéraires, mais impliquent une dimension pluridisciplinaire qui est clairement une des originalités les plus marquantes de l'œuvre de Lorand Gaspar. Qu'outre d'autres œuvres littéraires, le texte fasse appel à des sources religieuses, historiques ou philosophiques, sans être commun, n'est pas complètement extraordinaire, en revanche, qu'il s'appuie sur des intertextes scientifiques, comme les travaux de Leopold et de Fabre dans *Sol absolu*, ou se fasse l'écho de découvertes récentes, comme les « Neuropoèmes » de *Derrière le dos de Dieu*, est non seulement remarquable sur le plan poétique et méthodologique, mais aussi significatif sur les plans métaphysique et éthique. Sur ces deux plans, la nouveauté est d'abord le statut conféré au langage, restitué dans sa puissance de cohésion, qui sans ignorer les théories linguistiques ou le doute de l'« ère du soupçon », les dépasse en les intégrant dans une parole qui à la fois réunit des réalités multiples et souligne les limites de l'expérience qu'elles représentent. Pour ce qui est, ensuite, de la métaphysique, cela revient à promouvoir une représentation de la totalité fondée sur la non-discrimination, mais aussi la non-assimilation des parties au tout : l'unité, la « totalité », est un fait, reflet d'une approche pragmatique les tenant plus comme une somme que comme notions à valeur d'absolu ou de finalité. Sur le plan éthique, cela revient à tenir le langage comme capable de

¹¹⁰⁴ Les exemples sont nombreux, on peut penser aux poèmes incluant des citations de Georges Séfériis, ou les poèmes qui répondent ou approfondissent l'énoncé d'une figure d'altérité, comme, plus tôt dans l'œuvre, celui qui commence avec les vers « L'homme est perdu / Tu disais cela [...] » (*Gisements*, *op. cit.*, p. 23).

¹¹⁰⁵ Comme celui qui s'achève sur un vers de *Mythologie* de Georges Séfériis (*Égée* suivi de *Judée*, *op. cit.*, p. 51).

réunir des réalités diverses, mais aussi à le soumettre à l'épreuve de cette diversité : tout comme la parole du sujet doit prendre en compte la diversité des référents, notamment la parole de l'autre, pour continuer à être inventée et permettre une avancée du processus identitaire, soit un accroissement du fait de vivre, la poésie doit être capable autant de réunir des discours multiples que d'y survivre, parce que n'étant qu'un mode de discours parmi d'autres qui ont, et cela vaut en particulier pour les discours philosophiques et scientifiques, peut-être davantage qu'elle vocation à dire la totalité – ou prétendent avoir cette vocation.

Poétique et méthodologique, cette pratique éthique de la relation, parce qu'expérience à la fois dans la vie de chaque jour et sur le plan du langage, ne peut donc être réduite à sa dimension technique, poéticienne, au contraire, elle correspond, sur le plan littéraire, à l'invention de principes valables sur le plan métaphysique et comportemental. Nous avons déjà brièvement évoqué le premier, et d'autres en ont déjà montré toute l'importance, il faut donc plutôt, ici, revenir sur le plan comportemental, qui prolonge le troisième temps de notre travail. Il est clair, nous semble-t-il, qu'il y a une contradiction entre prétendre énoncer des principes comportementaux à la lumière d'une œuvre littéraire et tenir pour acquis que l'œuvre de Lorand Gaspar ne fait pas système, et c'est sans doute le défaut de l'approche que nous avons appliquée dans le dernier temps de notre réflexion, notamment lorsqu'elle s'intéresse à des textes plus explicites sur le plan discursif que des poèmes, comme les *Feuilles d'observation*. Cela dit, tenir cette contradiction pour irréductible serait méconnaître à la fois la souplesse de l'œuvre de Lorand Gaspar comme ensemble, et l'humilité dont témoigne l'énoncé de principes à valeur universelle.

Nous avons déjà signalé que, sauf exception dans les essais, et encore, l'œuvre de Lorand Gaspar ne “fait système” que par accumulation, et cela est primordial lorsqu'on en vient à formuler des principes possiblement normatifs. En effet, l'accumulation ne signifie pas ici la répétition, ou la confirmation, de certitudes : elle correspond au recommencement permanent du travail existentiel, soit, sinon à une forme d' “insécurité” dans la formulation de principes, au moins à une exigence critique et au renouvellement de la curiosité, du désir qui préside à la relation. De même, l'énoncé de principes, comme de certitudes métaphysiques, manifeste la même distance critique que la dynamique de l'œuvre en tant qu'ensemble, moins indécision que refus des partitions catégoriques, comme en témoigne, par exemple, dans les *Feuilles d'observation* qui sont pourtant très fermes dans l'affirmation de la métaphysique immanentiste, le recours à des formules bibliques ou à l'imaginaire de la Bible¹¹⁰⁶. Enfin, il faut redire ce que sont ces principes pour en saisir à la fois l'exigence, l'urgence et la profonde humilité.

¹¹⁰⁶ Il est significatif que le sujet locuteur adopte des tournures bibliques au moment même où il affirme sa pensée immanentiste, comme garant d'une position non-discriminante, qui tient compte de l'altérité, l'intègre à ce que l'on est, sans nécessairement s'en faire le subordonné. Une « feuille » des « Carnets de Patmos », évoquant un mur de pierres sèches, en est un exemple : « Bâtir un mur de pierres sèches est une sorte de rite réglé par le jeu du regard, des mains et de la respiration. Dans le tas de pierres brisées, ramassées au hasard, le maçon cueille celle qui s'ajuste, celle qui remplit exactement l'espace vide préparé par les précédentes. Cette pierre apparemment informe, mal définie, raboteuse,

En effet, si l'œuvre de Lorand Gaspar, par le nombre de références sur lesquelles elle s'appuie, peut paraître un ensemble particulièrement imposant, il faut considérer cet aspect en tant que pratique. La constitution des réseaux de références ne vise pas tant, nous semble-t-il, à conférer à l'œuvre une valeur d'autorité, encore qu'elle l'établisse dans les faits, qu'elle ne témoigne de l'exigence du travail poétique. En cela, il ne faut pas oublier qu'avant de se manifester dans les œuvres, les références, les intertextes, sont d'abord œuvres eux-mêmes. Dès lors, sur le plan poétique, le premier principe "comportemental" est la lecture : une réception active, attentive, d'autres discours, d'autres représentations que celle qui est en gestation.

Sur le plan strictement comportemental, soit la formulation de principes présidant à l'attitude appliquée à la vie quotidienne, aux relations interculturelles et interpersonnelles, cela revient à certains comportements simples : être présent aux autres et aux choses, les écouter, les regarder, recevoir leur différence, dépasser leurs petites choses lorsqu'elles ne sont pas des agressions, refuser les affrontements pour privilégier le dialogue, quitter à abandonner celui qui s'y refuse, et, surtout, parce que c'est à la fois le couronnement de ces attitudes et la clé permettant de les appliquer, chercher à les aimer. Il est inutile de revenir plus avant sur ces principes, il suffit de rappeler qu'y invitent les récits et les carnets qui en témoignent abondamment, de façon très claire, mais aussi les poèmes, dans la représentation des figures d'altérité, mais aussi par l'élaboration de la métaphysique immanentiste : l'humilité est un enjeu crucial, universel, presque cosmique, autant qu'il est une façon de se comporter – le mot en effet renvoie à la terre, et c'est bien en étant de cette terre, parmi ses choses, ses lieux, ses hommes, en se sachant égal à eux sans leur être identique, en regardant les oiseaux et les pierres, les enfants qui jouent dans l'ordure autant que les grands ensembles, monumentaux ou littéraires, que l'on peut être juste envers eux.

C'est là, également, l'enjeu de l'humanisme de l'œuvre de Lorand Gaspar : une même étymologie rassemble ces termes, et elle est davantage qu'un accident lexicographique dans le cheminement de l'œuvre, elle est une joie, une épreuve, une injonction d'amour. Qu'une œuvre aussi dense, aussi multiforme, aussi érudite et exigeante que celle de Lorand Gaspar revienne à des principes à la fois aussi simples et concrets que demandant le meilleur de chacun, en fait selon nous une source d'inspiration, avec toute la puissance que suppose le terme, aussi bien pour les écrivains futurs que pour chaque lecteur, et peu d'œuvres aujourd'hui peuvent s'en prévaloir.

devient l'évidence. » (*Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 75). Descriptive, cette « feuille » peut aussi être lue comme une "parabole" immanentiste, substituant au "suprême architecte" le « maçon » qui crée en harmonie avec la matière dans les formes préexistantes à son intention, et évoque le psaume 118, verset 23 : « La pierre qu'on rejetée les bâtisseurs est devenue la tête de l'angle. », verset cité par Jésus face aux Pharisiens comme représentation de son œuvre salvifique (Matthieu, XXI, 42). Contrairement à une Création déchue par le péché, et demandant du Dieu une œuvre de réparation, la construction du « mur de pierres sèches » est en elle-même ordonnée et sans discriminations : aucune « pierre » n'est rejetée, l'acte du sujet, en harmonie avec la matière, s'élabore sans heurts. Pour la citation : *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 911. Pour des citations ou des réécritures de la Bible dans les *Feuilles d'observation*, voir dans cet ouvrage notamment p. 12, 20 et 172.

Annexes

I. Textes littéraires.

1) Dylan Thomas, “Do not go gentle into that good night” (1951).

N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit

N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit,
Le vieil âge devrait brûler et s'emporter à la chute du jour ;
Rager, s'enrager contre la mort de la lumière.

Bien que les hommes sages à leur fin sachent que l'obscur est mérité,
Parce que leurs paroles n'ont fourché nul éclair ils
N'entrent pas sans violence dans cette bonne nuit.

Les hommes bons, passée la dernière vague, criant combien clairs
Leurs actes frêles auraient pu danser en une verte baie
Ragent, s'enragent contre la mort de la lumière.

Les hommes violents qui prient et chantèrent le soleil en plein vol,
Et apprennent, trop tard, qu'ils l'ont affligé dans sa course,
N'entrent pas sans violence dans cette bonne nuit.

Les hommes graves, près de mourir, qui voient de vue aveuglante
Que leurs yeux aveugles pourraient briller comme météores et s'égayer,
Ragent, s'enragent contre la mort de la lumière.

Et toi, mon père, ici sur la triste élévation
Maudis, bénis moi à présent avec tes larmes violentes, je t'en prie.
N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit.
Rage, enrage contre la mort de la lumière.¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁷ Dans : Dylan Thomas, *N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit... et autres poèmes* (Alain Suied, trad.). Gallimard, collection « Du monde entier », 1979, 70 pages, p. 9-10.

2) Georges Séféris, « La maison près de la mer », *La Grive* (1947).

Les maisons que j'avais, on me les a prises. Il se trouva
Que les années furent néfastes : guerres, ravages, exil.
Parfois le chasseur atteint les oiseaux de passage,
Parfois il ne les atteint pas. La chasse
Fut bonne en ce temps-là, beaucoup furent touchés par les plombs.
Les autres errent sans répit ou deviennent fous dans les abris.

Ne me parle pas du rossignol, ni de l'alouette,
Ni du petit hoche-queue
Traçant des chiffres dans la lumière avec sa queue.
Je ne sais pas grand'chose des maisons :
Je sais qu'elles ont leur caractère, voilà tout.
Neuves au début, comme les petits enfants
Qui jouent dans les jardins avec les franges du soleil,
Elles brodent des persiennes de couleur et des portes
Étincelantes sur le jour.
Quand l'architecte a fini, elles s'altèrent,
Elles se rident, ou sourient, ou encore s'irritent
De ceux qui sont restés, de ceux qui sont partis
Et de ceux qui reviendraient s'ils le pouvaient,
Ou qui ont disparu, maintenant que le monde
Est devenu immense hôtellerie.

Je ne sais pas grand'chose des maisons ;
Je me rappelle leur joie et leur tristesse
Parfois quand je m'arrête ;

aussi

Parfois près de la mer, dans des chambres nues,
Sur un lit en fer, sans rien qui m'appartienne,
En regardant l'araignée du soir, je me dis
Que quelqu'un s'apprête à venir, qu'on le pare
D'habits blancs et noirs, de bijoux de toutes les couleurs,
Et qu'autour de lui à voix basse
Parlent des femmes de grande dignité,
Cheveux gris et sombres dentelles –
Qu'il s'apprête à venir me dire adieu,
Ou qu'une femme à la prune prompte, à la taille de guêpe,
Revenant des ports du Midi,
Smyrne, Rhodes, Syracuse, Alexandrie,
Revenant de cités closes comme de chaudes persiennes
Aux parfums de fruits dorés et d'aromates,
Monte l'escalier sans remarquer
Ceux qui sont endormis sous les marches.

Tu sais, les maisons s'irritent facilement
Quand on les dépouille.¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁸ Georges Séféris, *Poèmes 1933-1955 suivis de Trois poèmes secrets*, op. cit., pages 143-144.

II. Documents pour servir à l'étude de *Sol absolu*.

1) Séquences de la version de 1972.

Ce découpage est proposé à titre indicatif, afin de faciliter une vue d'ensemble de l'œuvre. Il reste naturellement discutable.

1. Introduction : pages 7 à 11.

Dédicace, « SILENCE », « PIERRE PIERRE ».

2. Listes : monuments, hommes, lieux et géologie : pages 12 à 14.

« Autels / stèles / dolmens », « Mages / caravaniers / bandits », « PÉNINSULE ARABIQUE ».

3. Naître, vivre et se mettre en danger : l'environnement désertique, géologie et genèse, expérience de l'usure, habitants du désert, description. Pages 15 à 21.

« ÉROSION » (15), « Flancs merveilleusement lisses » (16), « plus d'une fois à l'aube » (17), « Bonjour à toi » (19), « le / désert / ses habitants nomades » (20), « *Allongé entre le faite de la chaîne judéenne* » (21).

4. Suite lyrique : relation à l'élément minéral. Pages 22 à 33.

« LE SILEX DU LEVER DU JOUR » (22), « *Je viens du fond déclos de cette marche inavouée* » (23), « SILEX / des déserts éocène et sénonien » (24), « *Chaque matin d'un bond* » (25), « Les grains de sable » (26), « *Ciel compact inentamable* » (27), « SABLES QUE N'USENT NULLES / frontières » (28), « *Notre vitesse de voir dans l'ardeur immobile* » (29), « Pline le naturaliste raconte que » (30), « *Tu coules avec le jour* » (31), « GRÈS DE NUBIE DES CAVERNES ROYALES » (32-33).

5. Le mot « désert » en différentes langues (page 34).

6. Suite en deux temps du “miracle de vivre” : beauté d'être et désir au désert (pages 35-41), pièces documentaires, inventivité du vivant (pages 42-47).

A : « *Nous vivions parmi les ronces en bordure de nos terres* » (35), « *Ainsi découvris-tu le feu* » (36), « TERRES STÉRILES » (37), « *Chaire noire pour tromper le feu* » (38), « *Nous cherchions des morts pour armer de vastes étendues* » (39), « *De puits en puits / de bouche en bouche* » (40), « *Le jour enflé de fatigue cherche nos failles* » (41). **B :** « Les insectes / nés de la pluie » (42-43), « Il y a une variété de plantes grasses » (44), « Le scarabée divin » (45-47).

7. Suite de l'urgence de vivre (pages 48-57).

« UNE GREFFE D'ÉCLAIR » (48), « HOMMES / le regard en feu » (49), « *Impatients à briser l'horizon pour un autre* » (50), « TERRE et PEAU / BRÛLÉES » (et poème en arabe, 51), « *Cette perfection des sphères* » (52), « Et certes / l'immensité est en moi » (53), « C'est pourquoi je vais la séduire » (54) « *Comme ton mutisme s'aggrave* » (55), « NOTRE FAIM AUSSI VASTE QUE LE DÉSERT » (56), « *Couleur de songe levée dans le pain sombre* » (57).

8. Désert et civilisations : pages 58-70.

« Il semble que les civilisations » (58-59), « *Le soir déploie son rouleau de Psaumes* » (60), « L'ordre cosmique est renversé, le peuple / se lamente avec Ishtar » (61-62), « Et ce cri de désespoir qui revient souvent chez les prophètes » (63), «

Mais où est Dieu ? » (64), « *Défaite éblouissante d'un vol migrateur* » (65), « *Tout est lisse / ciel et terre défrichés de leurs excroissances* » (66), « *Taa-Souît / disaient les Égyptiens* » (67), « *Un soleil musclé s'attache encore* » (68), « *L'hébreux de la bible* » (69-70).

9. Quatre pièces lyriques : pages 71-74.

« *Pudeur dévêtue de cette banche de craies* » (71), « *Quelle douceur sur les pentes* » (72), « *Pour sanctuaire* » (73), « *Pli en pli / de faille en faille* » (74).

10. Désert et religion (ascèse, combat spirituel) : pages 75 à 89.

« *POUR LES HAGIOGRAPHES* » (75-76), « *Tu seras le foyer du sel des eaux du mouvement* » (77), « *Il n'y a pas le moindre sentier* » (78), « *Pour ce torrent sans lit* » (79), « *Double vocation du désert* » (80-81), « *Nos corps cambrés sous le fouet du jour* » (82), « *Munie des sacrements de la chair* » (83), « *Tu ne peux rien à cette nuit* » (84), « *Cette joie chaude qui demeure d'avoir mêlé nos ferments* » (85), « *Tant qu'un / ATHLÈTE DE JÉSUS-CHRIST* » (86), « *Encore cette aube* » (87), « *Le livre de Hénoc* » (88), « *Prosterne-toi dans la grisaille* » (89).

11. Les nomades : pages 90-98.

« *L'Arabe et tous les princes de Quédar* » (90), « *Au bout de tant d'années* » (91), « *Badia Biddaoui* » (92-93), « *Matins de fraîches et de fauves* » (94), « *Nos vêtements sont brûlants* » (95), « *Doucement les pierres se coulaient dans le règne Pulsatile* » (96), « *Si tu me vois semblable à l'animal* » (97-98).

12. La marche au désert : pages 99-107.

« *Au bout de millénaires de marche dans l'insomnie* » (99), « *Ciel nu devant ma naissance* » (100), « *HAMSÎN* » (101), « *Combien de chemins n'avons-nous tracés* » (102), « *Ah, le scandale de l'aride qui fraîchit* » (103), « *Je cherche le poignard de la piste* » (104), « *Holocauste par le feu, odeur apaisante* » (105), « *Loin sous mon pas tremble mon pas* » (106), « *Ce grand corps de fauve minéral* » (107).

13. Dernière séquence, « *Eaux désertes* » dans laquelle on peut distinguer deux sous-ensembles. Pages 109 à 120.

« *EAUX DÉSERTES* » (109), **A** : exposé historique et médical sur la mer Morte, « *Lorsque vous entreprenez* » (111), « *LAC PUANT* » (112-114), « *BITUME* » (115-116). **B** : élargissement à la mer Rouge et conclusion du recueil, « *Et tout de même / dans l'aine brûlante du Sud* » (117), « *Et une fois de plus / partis de cette première faille* » (118), « *Ici / toute la terre* » (119), « *Regarde-moi encore une fois* » (120).

2) Relevé des espèces animales et végétales.

Les chiffres donnés en caractères droits renvoient à la pagination de l'édition de 1972, les italiques à celle de 1982.

Lorsqu'une identification est possible, nous l'indiquons à la suite de la référence. Pour ce relevé, nous proposons parfois des hypothèses même pour les espèces que l'étude du *Désert* d'Aldo Starker Leopold permet d'identifier comme américaines, dans la mesure où la région couverte par *Sol absolu* abrite des espèces comparables. Nous renvoyons au chapitre concerné pour les modalités d'identification¹¹⁰⁹.

a. Espèces animales.

P. 20, 100 : « serpents et lézards », « hyènes et cynhyènes », « gazelle d'Arabie », « oryx sauvage ».

-**Hyènes** : hyène rayée, *Hyaena hyaena*. Quoique rare, encore présente dans le désert de Judée.

-**Cynhyène** : ou lycaon, *Lycaon pictus*. Aujourd'hui absent du Proche-Orient, mais des traces d'une présence préhistorique existent, en Israël notamment.

-**Gazelle d'Arabie** : *Gazella arabica*, son ère de répartition ne dépasse plus la péninsule arabique, mais on trouve en Israël/Palestine et autour du Jourdain des gazelles des montagnes, *Gazella gazella*.

-**Oryx sauvage** : oryx d'Arabie, *Oryx leucoryx*, seul présent dans la région, ongulé apparenté à l'antilope. Disparu à l'état sauvage, il fait l'objet de programmes de réintroduction, en Israël et en Jordanie.

P. 21, 101 : « épervier », « mule ».

-**Épervier** : terme vernaculaire ambigu, ne correspond pas à une espèce précise. Dans la région couverte par *Sol absolu*, on en trouve différentes espèces lors des périodes de migration : épervier d'Europe (*Accipiter nisus*), qui fréquente les régions boisées ou agricoles, épervier à pieds courts (*Accipiter brevipes*), qui sort peu des forêts, autour des palombes (*Accipiter gentilis*), qui sort lui aussi rarement des forêts. Vu le contexte du poème, concernant le haut des collines du désert de Juda, « où les fellahines poussent leur charrue de bois », la mention pourrait correspondre à l'épervier d'Europe.

P. 29, 109 : « oiseaux de proie », « ânes rétifs ».

-**Ânes** : âne domestique, *Equus asinus*, très répandu, en particulier chez les Bédouins.

P. 32-33, 113 (du Lévitique, XIV, 49) : « oiseaux », « cochenilles ».

-**Cochenille** : insecte parasite, nombreuses espèces. La plus connue, fournissant un colorant rouge, est *Dactylopius coccus*, mais elle est américaine. Le contexte biblique invite à penser à *Kermes vermilio*¹¹¹⁰.

¹¹⁰⁹ Deuxième partie, deuxième chapitre.

¹¹¹⁰ Voir par exemple la page dédiée du site de l'Inventaire National du Patrimoine Naturel : https://inpn.mnhn.fr/espece/cd_nom/52061

P.37, 117 : « protozoaires », « insectes ».

Les protozoaires sont des microorganismes unicellulaires.

P. 42, 122-123 : « insectes », « oiseaux et lézards », « fourmis moissonneuses », « rongeurs », « serpents, renards, hyènes et coyotes ».

-**Fourmis moissonneuses** : on appelle ainsi plusieurs espèces de fourmis du genre *Messor*, dans la région du bassin méditerranéen, on trouve en particulier *Messor barbarus* et *Messor capitatus*, quoique l'intertexte d'Aldo Starker Leopold renvoie à une espèce américaine.

-**Renards** : on trouve dans la région le renard roux (*Vulpes vulpes*), le renard de Blanford (*Vulpes cana*) et le renard famélique dit aussi renard de Rüppell (*Vulpes rueppellii*), les deux derniers occupant plus volontiers des habitats désertiques.

-**Coyotes** : absents de la région (ils sont présents seulement en Amérique du Nord, jusqu'au sud du Mexique), en revanche on trouve des chacals (chacal commun, ou doré, *Canis aureus*).

P. 44, 125 : « mouches », « *Calliphora Lucilia Sarcophaga* ».

-**Mouches** : une multitude d'espèces, de nombreuses sont potentiellement présentes dans le désert en fonction de la présence d'une source de nourriture. Dans la version de 1982 sont citées, dans l'ordre : la mouche bleue (*Calliphora*), la mouche verte ou dorée (*Lucilia* peut renvoyer à la lucilie soyeuse ou "mouche verte", ou à la mouche dorée, *Lucilia caesar*, aux reflets métalliques bien connus de ceux qui ont déjà eu à faire à du bétail), et la mouche grise ou "à damier" (aussi dite "à viande").

P. 45-47, 126-129 : « scarabée divin », « arachnides », « scorpions », « araignées », « galéodes », « insectes », « hibou fouisseur », « poissons », « crapaud fouisseur », « gerbille », « chameau ».

-**Scarabée divin** : le scarabée sacré, ou bousier sacré (*Scarabaeus sacer*).

-**Scorpions** : plusieurs espèces présentes dans la région, dont certaines dangereuses (comme le rôdeur mortel, *Leiurus quinquestriatus*, appelé aussi scorpion du désert israélien ou scorpion jaune de Palestine, comme aussi l'*Androctonus australis*).

-**Galéodes** : troisième famille des arachnides.

-**Hibou fouisseur** : l'intertexte d'Aldo Starker Leopold incite à y voir la chevêchette des saguaros ou elfe (*Micrathene whitneyi*), quoique l'erreur des traducteurs français renvoie à la chevêche des terriers (*Athene cunicularia*).

Dans la région de *Sol absolu*, plusieurs espèces ont des caractéristiques partiellement comparables :

-le **chevêche d'Athéna** (ou chouette chevêche, *Athene noctua*) : habitat varié, incluant les canyons du désert de Judée. Peut nicher dans des crevasses de rochers et des trous dans le sol.

-le **hibou grand Duc** (*Bubo bubo*) : habitat varié, incluant les déserts arides. La sous-espèce du Grand Duc Ascalaphe (*Bubo bubo ascalaphus*, parfois considéré comme une espèce à part, *Bubo Ascalaphus*), habite le désert de Judée

et le Néguev. Peut nicher dans des terriers de mammifères ou des trous creusés dans le sol.

-la **chouette de Butler** (*Strix butleri*) : habite le désert de Judée, le Wadi Araba, le Néguev, le Sinaï, dans les oueds rocheux, proches de l'eau.

-**Crapaud fousseur** : dans la région, une espèce correspond partiellement à la description du recueil, extraire du *Désert* d'Aldo Starker Leopold à propos du *spadefoot toad* : *Pelobates syriacus*, qui peut estiver. Il est considéré comme éteint en Jordanie.

-**Gerbill** : plusieurs espèces dans la région, comme la gerbille naine (*Gerbillus nanus*), la gerbille de Wagner (*Gerbillus dasyurus*), ou la petite gerbille du sable (*Gerbillus gerbillus*).

-**Chameau** : le dromadaire, ou chameau d'Arabie, *Camelus dromedarius*. Plusieurs sous-espèces, semble-t-il, selon leur utilisation (course, monte, bât).

P. 48, 130 : « vipère ».

-**Vipère** : plusieurs espèces dans la région (toutes dangereuses), notamment la fameuse vipère à cornes (*Cerastes cerastes*), la vipère de Palestine (*Vipera palaestinae*) et la *Daboia palaestinae* (qui n'est pas une vipère mais une vipéridée).

P. 64, 147 : « chameaux ».

P. 75, 159 : « onagres ».

-**Onagre** : ou hémione, ou âne sauvage d'Asie, *Equus hemionus*. Subsiste à l'état sauvage dans des isolats désertiques ou semi-désertiques, essentiellement en Asie centrale et dans le nord de l'Inde. Autrefois présente jusqu'en Palestine, la sous-espèce *Equus hemionus hemippus*, l'hémippe de Syrie, est aujourd'hui éteinte. Fait l'objet de réintroductions dans le Néguev et en Jordanie (sous-espèces de Perse et du Turkménistan, *E. h. onager* et *E. h. kulani*).

P. 80-81, 166 (du livre d'Isaïe, XXXIV, 9-16) : « chacals », « autruches », « chats sauvages », « hyènes », « vipère », « vautours »¹¹¹.

-**Chacal** : voir plus haut, à « coyotes ».

-**Autruche** : *Struthio camelus*, autruche d'Afrique, autrefois représentée dans la région par la sous-espèce *Struthio camelus syriacus*, éteinte à l'état sauvage entre 1939 et 1941 à cause de la chasse.

-**Chat sauvage** : peut-être le chat des sables (*Felis margarita*), aujourd'hui éteint dans la région sauf dans le nord-est du Sinaï et autour du golfe d'Aqaba. Une sous-espèce du chat sauvage (*Felis silvestris*) habite en revanche toute la région : le chat sauvage d'Afrique ou chat ganté (*Felis silvestris lybica*, parfois tenu pour une espèce, *Felis lybica*).

-**Vautour** : plusieurs espèces vivent dans la région, le percnoptère d'Égypte (*Neophron percnopterus*), le vautour moine (*Aegypius monachus*), le vautour oricou (*Torgos tracheliotus*, sud de la Palestine), le vautour fauve (*Gyps fulvus*), le gypaète barbu (*Gypaëtus barbatus*).

P. 90, 174 (d'Ézéchiel XXVII, 21) : « agneaux, béliers, boucs ».

¹¹¹ Dans la version de 1982, seuls « vipères » et « vautours » sont cités.

-**Agneau, bélier** : le mouton domestique (*Ovis aries*). Dans la région, la sous-espèce locale est l'Awassi, prédominante dans les pays arabes.

-**Bouc** : la chèvre domestique *Capra hircus*. Dans la région, la sous-espèce Shami est commune. Plusieurs caprins sont présents à l'état sauvage, notamment le bouquetin de Nubie (*Capra nubiana*), facilement observable sur les côtes occidentales de la mer Morte.

P. 97, 181 : « lion ».

-**Lion** : probablement le lion asiatique, ou lion persan (*Panthera leo persica* ou *Panthera leo sinhalensis*), éteint dans la région.

P. 104, 187 : « serpent », « scorpions »¹¹¹².

P. 117, 200 : « grands squales bleus », « papillons », « ptérois volant », « coraux sépia », « corail de feu ».

-**Grand squalé bleu** : différents requins en mer Rouge. Peut-être le requin bleu, *Prionace glauca*.

-**Ptérois volant** : rascasse volante, *Pterois miles*, à ne pas confondre avec *Pterois volitans*, aussi appelée rascasse volante ou poisson scorpion, mais absente de la mer Rouge.

-**Corail de feu** : genre *Millepora*, dont le nom français provient de la douleur causée par son contact. Couvre donc plusieurs espèces de polypes (organismes marins immobiles, coraux).

P. 119, 202 : « deux gazelles ».

b. Espèces végétales.

P. 16 : « algues bleues »¹¹¹³.

Peut renvoyer à diverses espèces de cyanobactéries.

P. 21, 101 : « cyclamen sauvage ».

Sans doute le *Cyclamen persicum*, fréquent dans la région.

P. 32-33, 113 (du Lévitique, XIV, 49) : « cèdre », « hysope ».

-**Cèdre** : certainement le fameux cèdre du Liban, *Cedrus libani*.

-**Hysope** : dans le contexte biblique, le terme renvoie probablement à l'origan ou marjolaine de Syrie (*Origanum syriacum* ou *Marjorana syriaca*), arbrisseau buissonneux aux feuilles très odorantes, que l'on trouve en Palestine.

P. 38, 118 : « Iris du désert ».

L'iris du désert renvoie sans doute au remarquable *Iris petrana*, à la floraison d'un violet sombre, presque noir (le poème donne, au vers précédent : « Chair noire pour tromper le feu »).

¹¹¹² Dans la version de 1982, seuls les « scorpions » sont cités.

¹¹¹³ Ne sont pas citées dans la version de 1982.

P. 43, 124 : « succulentes ».

Type de plantes, couvre pas moins de onze familles botaniques et près de huit mille espèces.

P. 44, 125 : « plantes grasses de la famille des Stapéliées, du genre *Caralluma* ».

En l'occurrence, il s'agit peut-être de *Caralluma tuberculata* ou *Borealluma plicatoliba*.

P. 61 (du livre d'Isaïe, XXXV, 1) : « jonquilles »¹¹¹⁴.

La *Bible de Jérusalem* donne « asphodèle »¹¹¹⁵. On trouve beaucoup d'asphodèles ramifiés (*Asphodelus ramosus*) poussant à l'état sauvage dans la ville même de Jérusalem.

P. 62 (de Joël, I, 10-11) : « blés », « orge »¹¹¹⁶.

On différencie l'orge par sa tendance à laisser pendre son épi, lequel est plus trapu que celui du seigle.

P. 65, 148 : « amandiers ».

Amygdalus communis ou *Prunus dulcis*.

P. 73, 157 : « herbe ».

P. 80-81, 166 (du livre d'Isaïe, XXXIV, 9-16) : « ronces, épines et chardons »¹¹¹⁷.

-**Ronce** : la ronce commune (*Rubus fruticosus*), au nombreux noms vernaculaires.

-**Épine** : l'identification est malaisée. On peut penser à de petits arbres comme l'épine d'Espagne, ou azérolier (*Crataegus azarolus*), et divers acacias, ou à des arbustes comme le jujubier épine du Christ (*Ziziphus spina christi*), ou des arbustes buissonneux comme la pimprenelle épineuse (*Sarcopoterium spinosum*), fréquente au désert.

-**Chardon** : désigne de nombreuses espèces, dans la région, on peut citer notamment une espèce de centaurees (la *Centaurea iberica*), ou l'*Echinops viscosus* à la remarquable floraison en boule bleu-mauve.

P. 85, 170 : « herbes ».

P. 91, 175 : « oliviers ».

L'olivier commun, *Olea europaea*.

P. 96, 180 : « jasmin ».

Nombreuses espèces, comme le jasmin blanc (*Jasminum officinalum*).

¹¹¹⁴ Absent de la version de 1982.

¹¹¹⁵ *La Bible de Jérusalem*, op. cit., p. 1156.

¹¹¹⁶ Absent de la version de 1982.

¹¹¹⁷ Dans la version de 1982, seules les « ronces » sont citées.

P. 116, 199 : « mûres », « lentilles », « réglisse », « iris », « menthe ».

On trouve de nombreux bouquet de menthe dans les oueds du désert de Judée, au printemps.

P. 117, 200 : « lilas », « iris du désert ».

De nombreux cultivars existent pour le lilas à partir soit du lilas commun (*Syringa vulgaris*) ou du lilas de Perse (*Melia azedarach*), ou d'hybrides naturels.

3) La géographie de *Sol absolu*.

a. Relevé des noms de lieux.

Les chiffres donnés en caractères droits renvoient à la pagination de l'édition de 1972, ceux en italique à celle de 1982.

P. 7, 89 : « montagnes de Judée », « Arabie Pétrée, déserte et heureuse ».

Judée : royaume de Juda, puis province romaine. Entre la Samarie et l'Idumée, globalement au centre de l'Israël actuel.

Arabie Pétrée : province romaine (une partie du Sinâï et de la Jordanie actuelle).

Arabie déserte : nom donné par les Romains à l'Est de l'Arabie Pétrée, aux confins du Hedjaz et de la Jordanie actuelle, jusqu'au Yémen.

Arabie heureuse : nom donné par les Romains au Sud de la péninsule arabique (Yémen).

P. 12, 94. : « Pétra ».

P. 13 (d'une citation de Job, VI, 15) : « Teima », « Saba »¹¹¹⁸.

Teima : ou Tayma, ville de la route de l'encens, aujourd'hui en Arabie saoudite.

Saba : ou Sheba, royaume d'Arabie heureuse (Yémen, peut-être Corne de l'Afrique).

P. 14, 96 : « Péninsule arabique », « Hedjaz », « Tebûk, Teima, el Hedjer, el-Ela, Médine, La Mecque », « la Grande Harran de Khaibar à Djebel el Kora ».

Hedjaz : partie septentrionale des monts Sarawat, qui longe la Mer Rouge.

Tebûk : ou Tabuk, cité caravanière dans le nord de l'Arabie saoudite.

El Hedjer : ancienne cité nabatéenne, connue aussi sous le nom de Al-Hijr ou Hegra, dans le même pays, site aujourd'hui appelé Mada'in Saleh,

El-Ela : ancienne cité caravanière dans le même pays, aujourd'hui Al-'Ula.

Grande Harran de Khaibar à Djebel el Kora : étendue de désert pierreux, située entre l'oasis de Khaibar au nord et au sud le Djebel Kora, proche de Taïf, en Arabie saoudite.

P. 17, 98 : « désert de Ram et de Toubeig », « mer Rouge ».

Ram : probablement le désert du wadi Rum, d'ailleurs relativement peu éloigné du Toubeig.

Toubeig : plus facile à identifier en translittération anglaise, *jebel Tubeig* ou *Tubeig*. Zone très écartée, à la frontière jordano-saoudienne, à environ 300 kilomètres au nord-est d'Aqaba.

P. 20, 100 : « Plaines de Sam au Sud de l'Euphrate ».

¹¹¹⁸ Absent de la version de 1982.

Peut-être le *Badiyah al-Sham*, désert de Syrie, qui s'étend approximativement de l'ouest des montagnes de Transjordanie à l'Euphrate, traversant aujourd'hui des parties de la Jordanie, de la Syrie, de l'Irak.

P. 21, 101 : « allongé entre le faite de la chaîne judéenne et la dépression du Ghôr, le désert de Juda... », « mer Morte ».

Dépression du Ghôr : ou Ghor, vallée où passe le Jourdain entre la Mer de Galilée (lac de Tibériade) et la mer Morte.

Désert de Juda : ou de Judée. Entre les montagnes de Judée et la mer Morte, bande de désert montagneux, globalement de Jéricho à Massada, aux confins du Néguev.

P. 23, 103 : « Judée ».

P. 28, 108 : « dunes de Dahna », « Mer de Sâfi », « Nefoud »¹¹¹⁹.

Dune de Dahna : le désert d'ad-Dhana, au centre-est de l'Arabie saoudite.

Mer de Sâfi : le désert du *Bahr as-Safi*, aux confins de l'Arabie saoudite et du Yémen.

Nefoud : désert du nord de l'Arabie saoudite.

P. 32, 112 : « grès de Nubie des cavernes royales », « Canaan ».

Cavernes royales : la réédition de 1982 indique en note, « Cavernes royales (*skilaya basilika*), nom donné par Josèphe aux carrières de calcaire dur, dit Malaki (royal), à Jérusalem. »¹¹²⁰ Peut-être s'agit-il des carrières situées sous le rempart nord, aujourd'hui connues sous le nom de « carrières de Salomon » ou « grottes de Sédécias ».

Canaan : avant la conquête par Josué (vers le XII^e siècle avant notre ère), région qui couvrait, globalement, l'Israël et la Palestine d'aujourd'hui, le sud du Liban et une partie de l'ouest de la Jordanie.

P. 57, 139 : « Monts de l'autre rive, Édom, Moab ».

Édom : les frontières du royaume antique ont beaucoup évolué (globalement du VIII^e au VI^e siècles avant notre ère), des montagnes de Transjordanie au sud de la mer Morte jusqu'au golfe d'Aqaba. Des mouvements de population vers l'ouest marquent la région d'Idumée (même étymologie qu'Édom), au sud de la Judée.

Moab : le royaume antique de Moab, plus ou moins balayé par l'arrivée des Hébreux (qui le partagent entre trois tribus) occupait les rivages et les monts à l'est-nord-est de la mer Morte. On y inclut le mont Nébo.

Il faut néanmoins entendre ces deux noms, ici, comme renvoyant littéralement à des massifs montagneux : pour Édom, les monts de Jordanie du sud de la mer Morte au golfe d'Aqaba, pour Moab, ceux qui se situent le long de la mer Morte jusqu'à peu près la hauteur d'Amman (où commencent les monts de Galaad jusqu'au Golan).

¹¹¹⁹ La version de 1982 translittère différemment : « mer de Šâfi », « Nefūd ».

¹¹²⁰ *Sol absolu et autres textes, op. cit.*, p. 205.

P. 58-59, 140 : « EDIN ».

P. 60, 142 : « Canaan », « Ethâm ».

Ethâm : situé par les biblistes au sud-ouest de la péninsule du Sinaï, ou vers Suez, une étape de l'Exode (Exode XIII, 20).

P. 143-145 : « Palestine », « Égypte », « Mésopotamie », « Proche-Orient », « Syrie », « Sumer », « Akkad », « Chine », « Jérusalem »¹¹²¹.

-**Sumer** : sud de la Mésopotamie, sur les rives du golfe Persique.

-**Akkad** : région fertile de Mésopotamie, au sud de Bagdad, la cité d'Akkad n'est pas localisée avec certitude.

P. 61 (du livre d'Isaïe, XXXIII, 9) : « Liban », « Saron », « Bashân », « Carmel »¹¹²².

Saron : ou Sharon, plaine fertile, sur la côte de l'Israël actuel.

Bashân : royaume antique au nord du pays de Galaad (où se trouve Salt, en Jordanie), jusqu'au mont Hermon, couvrant le Golan, et du Jourdain à l'ouest à Salcah (aujourd'hui Shahba en Syrie).

Carmel : le célèbre mont domine aujourd'hui Haïfa.

P. 67, 150 : « Taa-Souît », « déserts entre l'Égypte et la Terre promise », « Badiet et-tih Beni Israël », « Désert de Sour, Désert d'Ethâm, Dunes de El Gifâr », « Canaan », « chemin de Palestine à Péluse »¹¹²³.

Taa-Souît : couloir désertique entre l'Égypte et la Palestine.

Badiet et-Tih : désert du Tih, globalement, le désert du Sinaï.

Désert de Sour : partie du Sinaï que nous n'avons pas identifiée précisément, dans l'ouest semble-t-il.

El Gifâr : plaine côtière ceinturée de dunes, le long du littoral méditerranéen dans le nord du Sinaï.

Péluse : ville antique du nord-est du delta du Nil, aujourd'hui Tell el-Farama.

P. 69, 153 : « Judée et Moab », « Égypte »¹¹²⁴.

P. 71, 155 : « Tih ».

P. 171 : « Mōğib », « Hesā »¹¹²⁵.

Deux oueds versant dans la mer Morte depuis les monts de Moab, dans les environs de Kerak, plus facilement identifiables, y compris dans les guides touristiques francophones, selon la translittération anglaise de wadi Mujib

¹¹²¹ Absent de la version de 1972.

¹¹²² Absent de la version de 1982. Par ailleurs, la note dans la version de 1972 indique une référence fautive (« Is., 31, 8 », voir *Sol absolu, op. cit.*, p. 121).

¹¹²³ Translittération différentes dans la version de 1982 : « Badiet et Tih », « Midbār Šour », « Désert d'Ethâm », « Dunes de El-Ğifâr ». En outre, cette version cite également : « Tell el-Aḥmar », « Gaza », « Daphnae (Qom Dafana) », « Magdolum (Tell el-Heir) », « Peluse (Tell el-Farama) », « delta du Nil ». Tous sites égyptiens, sauf Gaza, à proximité relative du couloir de Suez.

¹¹²⁴ La version de 1982 cite en outre « Galaad », au nord-ouest de la Jordanie actuelle.

¹¹²⁵ Présent seulement dans la version de 1982.

(remarquable notamment pour son barrage monumental, sur la Route du Roi) et wadi el Hesa.

P. 88 : « mer Morte », « Zerka Ma'in »¹¹²⁶.

Zerka Ma'in : zone de sources, sur la rive orientale de la mer Morte.

P. 90, 174 (du livre d'Ézéchiël XXVII, 21) : « l'Arabe, les princes de Quédar, agneaux, béliers, boucs, les marchands de Sheba et de Rama, Harân, Kanné et Eden, les marchands de Sheba, d'Assur et de Kilmad ».

Quédar : ou Kédar, zone tribale arabe, relativement fluctuante, du golfe persique au Sinäi.

Rama : peut-être Raama, près de Ma'in, au Yémen, mais l'identification est incertaine.

Harân : peut-être Harran, en Turquie.

Eden : peut-être Aden, au Yémen, selon le contexte qui renvoie aux routes marchandes antiques, mais l'identification définitive du lieu reste soumise à caution.

Assur : au nord de l'Irak, près de Qal'at Sherqat.

Kilmad : ville antique, près de Bagdad.

P. 91, 175 : « Gibrine ».

Il y a eu un Beit Jibrin (ou Beth Djébrin) en Palestine jusqu'en 1948, à une vingtaine de kilomètres au nord-ouest d'Hébron, dans un pays de collines (ce qui pourrait correspondre au contexte du poème : « les hanches douces de Gibrine »), comprenant d'ailleurs des grottes dont certaines d'occupation très ancienne (ce qui pourrait aussi renvoyer au « bruissement poreux de ta provenance » qui, dans le poème, fait suite à la mention du nom). Néanmoins, le village a été remplacé par un kibboutz (Beth Guvrin) et appartenait déjà au territoire israélien lors du séjour de Lorand Gaspar en Palestine. L'identification du site est donc incertaine.

P. 99, 183 : « Sour, Ethâm, Gifâr », « *Šour, Ethām, Ğifār* ».

Tous sites ou zones dans le Sinäi.

P. 101, 185 : « l'Araba », « *Arābāh* ».

L'oued Araba, ou Wadi Araba, une partie de la vallée du Grand rift, de la mer Morte au golfe d'Aqaba, sépare les montagnes d'Édom de celles du Néguev.

P. 105, 188 : « Jéricho ».

P. 111, 193 : « désert de Judée », « Monts de Moab ».

P. 112, 194 : « Palestine » (dans une citation d'Aristote).

¹¹²⁶ Absent de la version de 1982.

P. 113, 196 : « la mer Morte, appelée *lac Asphaltite* », « Sodome », « Égypte », « lac de Sodome ».

Sodome : la ville biblique est en général située au bord de la mer Morte, en Jordanie, en face de Massada.

P. 116, 199 : « Alexandrie », « Kerman ».

Kerman se situe en Iran, dans le sud-est, non loin du Baloutchistan.

P. 117 : « laves noires du Sinäï », « Djebel Hirâ », « MER ROUGE ».

Djebel Hirâ : le djebel el-Nour, au nord de La Mecque.

P. 120, 203 : « Jérusalem ».

b. Carte.

Lieux absents de la carte :

- Quédar, ou Kédar, localisation imprécise.
- Rama, au Yémen, semble-t-il. Localisation incertaine.
- Harân. S'il s'agit de Harran, en Turquie, hors carte.
- Kilmad, près de Bagdad semble-t-il, localisation incertaine.
- Gibrine, site non identifié.
- Alexandrie, hors carte.
- Kerman, en Iran, hors carte.

Pour les sites de Daphane (Qom Dafana), Magdolum (Tell el-Heir), nous n'avons pas voulu surcharger la carte, de même que pour les monts de Galaad, à l'est de la vallée du Jourdain.

SUR CETTE PAGE, LA CARTE.

CARTE

III. Études complémentaires.

1) Le discours politique dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0*.

L'objet de cette annexe est d'approfondir certains aspects de la réflexion menée dans la deuxième partie du deuxième chapitre de notre troisième partie, « Le discours historico-politique : le peuple palestinien et l'Orient absent ».

Par ailleurs, nous précisons qu'il s'agit là d'un ensemble d'éléments de réflexion, qui n'a pas vocation ni à répondre aux problèmes posés par les œuvres concernées de façon définitive, ni à traiter ces sujets de façon exhaustive.

a. Rhétorique du marxisme-léninisme et panarabisme.

Présence d'une rhétorique marxiste-léniniste ?

L'un des aspects à priori les plus surprenants d'*Histoire de la Palestine* est la présence d'une rhétorique d'apparence marxiste-léniniste. Sans pour l'instant en proposer d'interprétation, voici le relevé de quelques exemples :

Sur l'accord franco-britannique de découpage du Proche-Orient en 1916 : « L'accord Sykes-Picot est un exemple typique des manières d'agir de l'impérialisme occidental [...]. »

Sur la déclaration Balfour : « La Déclaration Balfour a été une victoire du bienveillant colonialisme occidental. »

Sur le parti colonial des puissances et du sionisme : « Une fois de plus il faut, hélas, remarquer que, pour l'Angleterre comme pour la France, les Arabes n'étaient que des indigènes arriérés, qui devaient se considérer heureux et honorés d'être dominés par des Blancs qui leur apportaient capitaux et civilisation. Aux yeux de la Grande-Bretagne, le peuple juif était tout trouvé pour devenir l'instrument à la fois économique et civilisateur de cet humanisme magnanime. »

Sur la mentalité du peuple palestinien lors des appels à la résistance, dans les années 1920, du mufti Hadj Amin el Hussein : « Il semble que le cœur des masses populaires fut plus accessible aux appels de la religion qu'à ceux de la Nation. Ces populations, surtout paysannes, étaient loin d'avoir une conscience politique [...]. »

Sur la situation d'Israël en 1968 : « Ce jeune État dynamique est entouré par la race des dépossédés, qui, entre parenthèses, sont aussi ses frères. Ces peuples, avec le retard qu'a infligé l'histoire aux “damnés de la terre” ont commencé leur marche vers l'affirmation nationale. »¹¹²⁷

Nécessité d'une éducation politique.

Les appels à l'“éducation politique” du peuple palestinien peuvent sembler renvoyer à la rhétorique marxiste. Il se pourrait néanmoins qu'ils

¹¹²⁷ Toutes citations d'*Histoire de la Palestine*, *op. cit.*, dans l'ordre d'apparition : p. 97, 76, 100, 115 et 148.

procèdent plutôt de considérations nées dans les mouvements panarabes, en particulier le Baas.

Outre le passage que nous avons cité ci-dessus (*Histoire de la Palestine*, p. 115), on trouve le manque d'éducation politique exprimé dans une perspective nationaliste : « Dans l'ensemble, on a l'impression que les Arabes de Cisjordanie ont beaucoup moins de maturité politique que leurs frères d'Israël, qui du fait de leur état franchement minoritaire ont appris à s'organiser et à exprimer leurs désirs de façon claire. Dans l'ensemble, ceux-ci ont une conscience nationale plus nette que leurs frères de Cisjordanie. »¹¹²⁸

De même à la fin de l'ouvrage, où ce manque est assorti d'une remarque qui, à défaut d'être pleinement socialiste, sonne au moins comme "tiers-mondiste" au sens nassérien : « Il ne sert à rien de dire qu'une majorité de cette population n'est pas politiquement consciente de constituer une nation. De telles considérations ne suffisent pas pour ignorer l'existence d'un peuple et refuser son droit élémentaire à l'autodétermination. »¹¹²⁹

Dans *Palestine année 0*, l'appel à l'éducation politique est répété : « Les tendances chauvinistes sont, hélas, faciles à attiser dans ces masses politiquement peu ou pas éduquées. Le travail d'éducation politique apparaît aussi urgent que la formation des combattants. »¹¹³⁰

Selon Olivier Carré, Zaki el Arsouzi, théoricien qui a beaucoup influencé le Baas, tient pour très importante la fonction d'éducation du chef politique et des élites dans un système de démocratie baasiste : « Les citoyens doivent contrôler en permanence leurs élus grâce à la liberté absolue de la presse, qui permet aux élites de s'exprimer et d'éclairer la masse et ses dirigeants. »¹¹³¹ Zaki el Arsouzi soutient aussi l'idée de fonction éducative de l'armée, ce que ne fait pas Lorand Gaspar, encore que la « formation des combattants » soit peut-être l'occasion de l'appliquer : « L'armée est populaire, non aristocratique, dit-il, elle est un élément excellent d'éducation nationale. »¹¹³²

La culture palestinienne « authentique » : islam et langue arabe.

Dans la brève description de l'état de la culture palestinienne telle que défendue par ses « dépositaires authentiques »¹¹³³, Lorand Gaspar donne pour traits définitoires de cet état l'islam et la pratique de la langue arabe « fixée dans sa pureté ». Ces deux éléments pourraient renvoyer à la pensée panarabe, ce qui tendrait à montrer que le vocabulaire d'apparence marxiste-léniniste, dans *Histoire de la Palestine* (la situation est différente dans *Palestine année 0*, ouvrage dans lequel les sympathies de Lorand Gaspar sont claires), ressortirait plutôt du "socialisme arabe" tel que défendu par le Baas et Nasser.

¹¹²⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹¹²⁹ *Ibidem*, p. 149.

¹¹³⁰ *Palestine année 0, op. cit.*, p. 87.

¹¹³¹ Olivier Carré, *Le Nationalisme arabe, op. cit.*, p. 83.

¹¹³² Olivier Carré, *ibidem*, p. 87.

¹¹³³ *Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 83.

Ainsi, Michel Aflaq, fondateur, avec Salah Eddine Bitar, du Parti Baas syrien, parti nationaliste panarabe¹¹³⁴, dans un discours prononcé en 1943 à l'occasion de l'anniversaire du prophète Mohammed, présente l'Islam comme indissociable de l' « âme arabe », et l'inscrit dans la perspective progressiste dont se réclame le Baas :

L'Islam, incarné dans la vie du Prophète, n'est pas aux yeux des Arabes un simple événement historique qu'on expliquerait en termes de temps et d'espace, de causes et d'effets. C'est un mouvement si profond, si impétueux et si vaste qu'il est directement lié à la vie intrinsèque des Arabes prise dans l'absolu. Autrement dit, c'est une image fidèle et un symbole complet et éternel de la nature, des riches possibilités et de l'orientation authentique de l'âme arabe. C'est pourquoi, nous pouvons considérer qu'ils est constamment apte à se renouveler, non pas dans sa forme et dans sa lettre, mais dans son essence.¹¹³⁵

Les points de convergence sont remarquables, entre ce discours et le passage d'*Histoire de la Palestine* consacré à l'état d' « authenticité » de la culture palestinienne dans les familles musulmanes, à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle : « C'est ainsi que la pousse fragile du renouveau arabe sera désormais nourrie presque exclusivement par des sèves islamiques : il n'y a rien là que de normal, l'islam étant un produit de l'âme arabe, s'accordant parfaitement avec le reste de son patrimoine. »¹¹³⁶

Il faut remarquer que Lorand Gaspar ne fait néanmoins pas de l'islam la réalisation ultime de l' « âme arabe », mais le considère comme un élément parmi d'autres de son « patrimoine », ce que l'on peut considérer comme dû peut-être autant à la méfiance générée par une collusion trop grande entre revendication politique et religion, qu'à la relative marginalité de l'islam dans son œuvre en général¹¹³⁷.

Le second élément fondant l' « authenticité » de la culture palestinienne est la langue arabe. Pour Zaki el Arsouzi, la langue arabe est la langue de Dieu, non seulement dans le Coran, mais dans l'éternité : « Mais elles [les théories d'el Arsouzi] concernent la langue arabe dans sa substance, indépendamment du texte coranique. Ou encore, c'est parce que l'arabe est, depuis l'origine de l'humanité, la langue miraculeuse que Dieu s'est exprimé en arabe dans le Coran. Le miracle date d'Adam, non de Mahomet, pense Arsouzi, qui, à l'inverse de la tradition musulmane, glorifie les œuvres arabes d'avant l'islam. »¹¹³⁸

De ce « miracle » de la langue découle la vocation privilégiée de la nation arabe dans l'histoire humaine, notamment parce qu'el Arsouzi ramène

¹¹³⁴ Effectivement créé en 1944, et de façon officielle en 1947, voir : Olivier Carré, *Le nationalisme arabe*, op. cit., p. 44.

¹¹³⁵ Michel Aflaq, « À la mémoire du prophète arabe », en annexe de : Charles Saint-Prot, *Le mouvement national arabe – Émergence et maturation du nationalisme arabe de la Nahda au Baas*, op. cit.

¹¹³⁶ *Histoire de la Palestine*, op. cit., p. 83.

¹¹³⁷ Sur ce dernier point, nous renvoyons à l'analyse qu'en fait Maxime Del Fiol, dans : *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence*, op. cit., p. 213-222

¹¹³⁸ Olivier Carré, *Le nationalisme arabe*, op. cit., p. 72.

toutes les langues sémitiques à la langue arabe, selon Olivier Carré : « Et là commence son système [celui d'el Arsouzi] philosophique nationaliste aux accents raciaux, voire racistes. Ainsi, cette phrase étonnante qui peut résumer ses idées : “Les autres langues n'ont pas de telles racines dans la Nature. Par conséquent, la nation arabe a une essence propre, elle est l'Authentique. Cela veut dire que l'apparition de la nation arabe sur la scène de l'histoire coïncide avec l'apparition de l'humanisme.” L'authenticité, dans le langage d'Arsouzi et des nationalistes arabes en général, a la même racine que le mot racine, c'est l' “enracinement”, la “radicalité”. C'est, poursuit-il (et les écrivains baasistes, voire nassériens, à sa suite), la nation arabe qui a engendré des milliers de prophètes, tous de langue arabe (entendons : sémitique). L'humanité entière a été organisée à la lumière des grandes vérités transmises par eux. Voilà, constatée historiquement, pense-t-il, “l'éternelle mission humaine, humaniste, du panarabisme”. »¹¹³⁹

Il faut naturellement noter que le caractère syncrétique et mystique de la pensée de Zaki el Arsouzi, pour tout dire exaltée et peu rigoureuse, n'aurait fort probablement pas convaincu Lorand Gaspar s'il en avait eu directement connaissance, ce que nous ignorons. Quoi qu'il en soit, el Arsouzi a mis au centre des préoccupations identitaires du panarabisme la question de la langue, en particulier coranique – et semble, comme l'ensemble du Baas, peu enclin à reconnaître les particularismes régionaux, et ignorer dans son approche la diversité des langues arabes (les arabes dits dialectaux). Les positions de Zaki el Arsouzi ne sont pas isolées ; d'après Olivier Carré elles sont liées notamment à l'influence de certains orientalistes, à partir de la notion d' « âme » ou de « pensée arabe »¹¹⁴⁰.

Présence accrue de la rhétorique marxiste-léniniste dans *Palestine année 0*.

Dans *Palestine année 0*, le discours de Lorand Gaspar est notablement plus imprégné par le marxisme-léninisme que par les notions issues du panarabisme. Lénine est ainsi cité à au moins sept reprises (p. 9, 14, 63, et en note des p. 63, 64, 65 et 82), Fidel Castro à une occasion (p. 18).

Par ailleurs, le peuple israélien est représenté comme prêt à la paix mais manipulé « par ses propres dirigeants, démocratiquement élus » (p. 14), quant au palestinien, il est constitué de « masses dépossédées », « bien avant l'arrivée des colons sionistes », par les « gros propriétaires, les spéculateurs et les hauts fonctionnaires ottomans corruptibles » (p. 27).

En outre, le conflit est mis en perspective dans les luttes pour la libération, en particulier de l'Algérie et du Vietnam (p. 12), quand le Mapaï, parti socialiste israélien, est attaqué pour avoir « fermement soutenu les thèses de l'Algérie française, et approuv[é] l'agression américaine au Vietnam » (p. 60).

Cela dit, si Lorand Gaspar exonère le Parti Communiste de collusion avec le sionisme (p. 55), il ne promeut pas une ligne “soviétique”, mais donne en revanche beaucoup d'importance aux mouvements “non alignés”, en particulier le FDLP (Front démocratique pour la libération de la Palestine) de

¹¹³⁹ Olivier Carré, *ibidem*, p. 74-75.

¹¹⁴⁰ Olivier Carré, *ibidem*, p. 27-28.

Nayef Hawatmeh, dont une déclaration de cinq pages, accompagnée des six pages du manifeste du Matzpen israélien (socialiste non sioniste) clôt l'ouvrage.

Le FDLP constitue aux yeux de Lorand Gaspar « la seule organisation qui s'occupe effectivement de l'éducation politique de la population des camps et des villages (par le biais de leurs problèmes particuliers) » (p. 82), et lutte pour « mettre sur pied une organisation politique convenable » (p. 83). Leur chef est en outre présenté comme une connaissance personnelle s'exprimant avec franchise : « Nayef Hawatmeh, secrétaire général du mouvement, lors d'une conversation en janvier 1970 ne m'a pas caché les difficultés qui surgissaient de tous côtés. » (*loc. cit.*). Olivier Carré analyse ce mouvement (et le FPLP de Georges Habache) comme étant une élaboration proprement palestinienne, qui met de ce fait à mal les organisations établies, de l'OLP au Parti Communiste¹¹⁴¹.

Hypothèses à propos du recours à la rhétorique marxiste-léniniste.

Au-delà des sympathies politiques de Lorand Gaspar, la présence, dans *Histoire de la Palestine* et, surtout, dans *Palestine année 0*, d'éléments de la rhétorique marxiste-léniniste révolutionnaire, assez surprenante sous sa plume, nous semble répondre à au moins deux nécessités, que nous avons, dans le chapitre dédié, qualifiées l'une de “minimale”, la constitution d'un lectorat, l'autre de “maximale”, constitution cette fois d'une « formation stratégique » au sens saïdien.

Pour ce qui est de la “maximale”, Edward Saïd définit la « formation stratégique », complémentaire de la « localisation stratégique », comme la « relation entre les textes et la façon dont des groupes de textes, des types de textes, des genres de texte même, acquièrent de la masse, de la densité et un pouvoir de référence »¹¹⁴². À ce titre, on peut remarquer qu'en fondant son propos, dans *Palestine année 0*, sur des auteurs faisant figure d'autorité dans les mouvements marxistes pour la paix, “alignés” ou non (Lénine, Uri Averny, Amos Oz, Nayef Hawatmeh entre autres), au détriment des auteurs appartenant au corps établi des historiens et analystes politiques, l'ouvrage s'appuie sur un corpus contestataire, constituant à ce titre une « formation stratégique » alternative à celle de l'orientalisme académique, y compris celui des “experts” de la presse ou des instituts de recherche géopolitique. Cette « formation stratégique » est ainsi alternative aussi bien dans son rapport aux autorités orientalistes établies, qui sont contournées, que dans sa constitution même, qui est à la fois “occidentale” (marxisme-léninisme) et “orientale” (intellectuels indépendants, mouvements révolutionnaires palestiniens et israéliens).

Le recours au vocabulaire et à des références marxistes-léninistes y compris indépendantes, permet ainsi d'appuyer le discours de Lorand Gaspar sur un courant qui représente, dans le contexte de la publication, l'alternative alors la plus convaincante, pour un lectorat critique, au colonialisme à l'euro-péenne et à l'impérialisme américain, mais aussi au communisme

¹¹⁴¹ Olivier Carré, *Le nationalisme arabe*, op. cit., p. 123-130.

¹¹⁴² Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op. cit., p. 58.

soviétique¹¹⁴³. On peut en effet remarquer que Lorand Gaspar, sans exprimer d'antipathie à l'égard des partis communistes liés à Moscou, ne les défend pas autant que les mouvements palestiniens et israéliens "libres", ce qui ramènerait son opinion dans le cercle "tiers-mondiste" indépendant de gauche, quoique cela soit tempéré par le caractère révolutionnaire des mouvements qu'il semble promouvoir (Matzpen et FDLP).

La « formation stratégique » sur laquelle Lorand Gaspar assoit sa légitimité est donc en elle-même à la fois contestataire et au-delà des clivages identitaires et idéologiques "Orient"-«Occident». Du point de vue de la scène intellectuelle française, cette « formation stratégique » appuie donc l'ouverture d'un espace de débat libre d'allégeances partisans, encore que de gauche.

Une analyse comparable peut s'appliquer au recours à des notions issues du panarabisme dans *Histoire de la Palestine*, encore que la spécificité régionale de ce mouvement puisse en réduire la portée sur la scène française. Cela dit, à moins de connaître suffisamment bien le panarabisme, nous avons vu qu'un lecteur français pouvait reconnaître dans ces notions des échos de sa propre culture orientaliste plutôt que des élaborations idéologiques originales¹¹⁴⁴.

La deuxième nécessité, "minimale", est un prolongement de la « formation stratégique », il s'agit de trouver un lectorat en France, et accessoirement un éditeur : outre la réputation des éditions Maspéro, il n'est que de regarder les titres du catalogue indiqués sur les rabats de la couverture d'*Histoire de la Palestine* et listés en fin de *Palestine année 0* pour constater que ces deux ouvrages entrent dans une ligne éditoriale que l'on peut définir comme sympathisant avec les mouvements de la gauche indépendante, qu'ils soient marxistes ou libertaires.

Nous ignorons le volume exact des tirages et le nombre de ventes de ces deux ouvrages, mais le parti semble avoir fonctionné au moins pour *Histoire de la Palestine*, dont l'imprimatur de notre exemplaire indique : « Deuxième tirage : 5.500 à 11.000 exemplaires ». Celui de *Palestine année 0* indique 3 300 exemplaires pour le premier tirage, nous ignorons s'il y en a eu d'autre. À titre de comparaison, le premier tirage du *Quatrième état de la matière*, en 1966, était de 2650 exemplaires, celui de *Sol absolu*, en 1972, de 2 500, ce qui, nous semble-t-il, reste néanmoins considérable pour de la poésie

b. La dénonciation du sionisme.

Outre la dénonciation du sionisme comme entreprise néocoloniale, trois points sont développés par Lorand Gaspar pour critiquer ce mouvement : le "racisme" qu'il démontrerait, son ignorance de la réalité historique et socioculturelle de la Palestine, et, corollairement, de sa valeur en

¹¹⁴³ Encore que certains y voient un obstacle à la diffusion des idées défendues par Lorand Gaspar, voir par exemple la critique de *Palestine année 0* publiée par Maxime Rodinson, dans *Le Monde* du 30 mars 1971 : « La tendance est sympathique aux revendications palestiniennes. L'auteur semble se situer dans une optique révolutionnaire. Cela affaiblira sans doute la portée de ses démonstrations sur une grande partie de l'opinion française et européenne. » (Maxime Rodinson, « *Palestine année 0*, de Lorand Gaspar ». *Le Monde*, n°8152, 30 mars 1971).

¹¹⁴⁴ Nous renvoyons toujours à : Olivier Carré, *Le Nationalisme arabe, op. cit.*, p. 27-28.

tant que lieu. Lorand Gaspar ne se contente néanmoins pas de dénoncer le sionisme : il lui propose des pistes d'évolution, certaines également valides pour les Palestiniens.

Le sionisme “raciste”.

Dans *Histoire de la Palestine*, suite à la loi du 14 juillet 1952 sur la nationalité israélienne, Lorand Gaspar dénonce la « discrimination raciale » dont ferait preuve Israël :

N'importe quel juif, de n'importe quel point du monde, peut devenir citoyen en prouvant sa judaïcité ; il n'en est pas de même pour un arabe palestinien né dans le pays. Cette discrimination raciale est d'autant plus ironique, qu'elle vient de la part d'un peuple qui a souffert plus que tout autre de cette discrimination, et a désiré fonder un État pour échapper aux conséquences de cette discrimination. Qui plus est, cette discrimination s'adresse à un peuple, dont la majorité est ethniquement souvent plus proche de la race hébraïque originelle que la plupart des juifs “importés” d'Europe et d'Amérique. Le cas des juifs irakiens ou yéménites, qui sont en fait des Arabes convertis au judaïsme, acceptés au même titre que les autres juifs (on leur fait cependant sentir qu'ils sont “inférieurs”), rend la situation encore plus complexe. »¹¹⁴⁵

La critique est reprise et actualisée dans *Palestine année 0*, à propos de la loi du 11 février 1970, précisant celle du 14 juillet 1952 :

Le 11 février 1970, par 69 voix pour, 15 contre et 23 abstentions, la Knesset a approuvé, en première lecture, le projet de loi gouvernemental définissant la nationalité juive. [...] Selon la loi judaïque, est juive toute personne née de mère juive ou toute personne qui s'est convertie au judaïsme. Mais il s'agit là d'une loi religieuse qui en aucun cas ne fait mention de “nationalité juive” ; elle servit jusqu'à présent de base à la loi du retour qui accorde la citoyenneté israélienne à tout juif désirant s'installer en Israël. Le projet de loi du 11 février 1970 comporte un amendement : elle octroie la nationalité israélienne également à l'épouse non juive et aux enfants non juifs de tout nouvel immigrant. Ce geste généreux qui ne concerne pas les épouses, enfants et petits-enfants non juifs vivant déjà en Israël, vise évidemment à encourager l'immigration. Ce geste “d'ouverture” fut largement contrebalancé par les déclarations intrépidement racistes et ultra-nationalistes de M^{me} Golda Meir : “Les mariages mixtes et l'assimilation sont les plus grands dangers qu'ait eu à affronter la nation juive à travers les âges (...) L'existence de la nation juive est plus vitale que l'État d'Israël lui-même.” Affirmant à la fois l'unité de la “nation juive” (dont Israël n'est qu'un poste d'avant-garde) et déclarant inconcevable la laïcisation de l'État d'Israël, M^{me} Meir a ajouté que “sans la religion la nation juive aurait disparu” et que cette “législation était essentielle pour éviter la désaffection des communautés juives envers Israël”.

¹¹⁴⁵ *Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 142.

De toute cette confusion sémantique une seule chose émerge avec clarté : État d'Israël = Nation juive = religion juive.¹¹⁴⁶

Suite à ces observations, Lorand Gaspar cite Lénine rendant hommage aux juifs assimilés. Le refus de l'amalgame entre religion juive et État d'Israël est constant dans les écrits historico-politiques de Lorand Gaspar, par souci de clarté sémantique sans doute, mais peut-être aussi du fait de l'affinité que l'on sait avec les textes véterotestamentaires, en particulier les prophètes, qu'il semble considérer comme une voix poétique majeure bien éloignée des calculs politiques. Pour la question elle-même, on sait qu'elle n'est pas close, et que certains groupes de réflexion cherchent à faire assimiler dans la législation française antisémitisme et antisémisme. Par ailleurs, l'un des points d'achoppement des dernières négociations israélo-palestiniennes a été le fait que le Premier ministre Benjamin Netanyahu ne demande plus seulement une reconnaissance claire de l'existence d'Israël et de son droit à exister, mais aussi celle de son identité juive – demande répondant selon certains analystes à la volonté de faire pièce au poids électoral grandissant des Arabes israéliens

Le sionisme ignorant de l'Orient.

L'un des reproches récurrents formulés par Lorand Gaspar à l'égard du sionisme, au moins à ses débuts, est l'ignorance de la Palestine en tant que telle, qui selon lui n'est terre d'élection du mouvement nationaliste juif que parce que sa force de suggestion, son auréole mystique et eschatologique, est la seule assez puissante pour mobiliser tous les Juifs. Dans le chapitre d'*Histoire de la Palestine* consacré à la genèse du sionisme, intitulé « Un foyer national », Lorand Gaspar rappelle d'ailleurs que l'établissement en Palestine n'a pas toujours été la condition *sine qua non* pour la fondation d'un foyer national juif, notamment pour Théodore Herzl : « Herzl lui-même, vers la fin de ses jours, désespérant d'obtenir jamais la Palestine, accepte la proposition britannique d'établir un foyer en Ouganda. »¹¹⁴⁷

Cependant, la Palestine restait le “premier choix” de Herzl, et son acceptation de la proposition britannique a fait long feu. Quoi qu'il en soit, dans la perspective de Lorand Gaspar, le désir de s'établir en Palestine procède davantage, à l'origine, de représentations collectives que de facteurs rationnels : « Il faut noter aussi que l'attachement aux projets palestiniens date d'une époque où le sionisme n'avait aucune connaissance de la réalité palestinienne de l'époque, ni aucun contact avec ce pays qui redevenait la Terre Promise. »¹¹⁴⁸

Cela dit, Lorand Gaspar remarque, dans *Palestine année 0*, qu'il est « trop tard pour se lamenter », et qu'il est « désormais indiscutable » qu'une « nation israélienne y [en Palestine] est née »¹¹⁴⁹. Un dialogue entre Israéliens et Palestiniens n'en est que plus urgent, et devrait semble-t-il être rendu plus facile – au moins en principe – par le fait que les deux “nations” ont connu leur genèse sur le même sol.

¹¹⁴⁶ *Palestine année 0*, op. cit., p. 13-14.

¹¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 63-64.

¹¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 65.

¹¹⁴⁹ *Palestine année 0*, op. cit., p. 90.

Le sionisme et la réalité de la terre.

Dans le prolongement de ces idées, un passage de l'introduction d'*Histoire de la Palestine* revient sur l'ignorance de la terre palestinienne par le sionisme :

L'idée que la réalisation du Grand Israël, grâce à l'effacement total de la Palestine arabe, ne puisse être une solution à long terme, n'effleure même pas ses promoteurs. Pour essayer de comprendre cette attitude on doit remonter aux époques héroïques du sionisme dont le slogan, déjà, est révélateur : "Un peuple sans terre à une terre sans peuple." À force d'exalter l'idéologie du retour, de la renaissance, de la reconstitution de la patrie, ces sionistes de la première heure, vivant en Allemagne ou en Europe de l'Est, ont fini par se persuader et persuader les masses que cette terre était restée abandonnée, vide depuis la prise de Jérusalem par Titus en 70 ou la défaite de la dernière révolte, celle de Bar Kokheba en 132.¹¹⁵⁰

À ce propos, que l'on nous permette à titre exceptionnel une digression quelque peu personnelle, qui rejoint certaines considérations développées dans le troisième chapitre de notre troisième partie autour de l'écologie, et anticipe la prochaine étude proposée dans ces pages d'annexe. Il n'est peut-être pas inutile de préciser que les observations qui vont suivre sont à relativiser au cas par cas, en ce qu'elles ne prétendent pas rendre compte de la diversité des opinions et des sensibilités de la société israélienne dans son ensemble.

Nous avons pu remarquer que des idées comparables à celles attribuées aux sionistes dans le texte de Lorand Gaspar ont toujours cours, et avons ainsi eu l'occasion d'entendre un habitant d'une colonie de Cisjordanie en exprimer un avatar, textuellement : « *Who works the land, owns the land.* » (« Qui travaille la terre, la possède. »). Le reste de l'argumentation reposait sur l'idée que les Palestiniens auraient eu tout le temps nécessaire pour travailler la terre quand ils appartenaient à la Jordanie.

En dehors de toute considération politique, en admettant que cette personne disait vrai et que la terre où sa communauté s'est établie était à l'abandon, de telles idées ne sont pas sans faire écho à la réflexion développée par Lorand Gaspar dans « Quitter Sidi-bou-Saïd » ou dans certains passages des *Carnets de Jérusalem* (en particulier p. 69-70), celle d'une "écologie" basée sur la relation harmonieuse de l'homme et du lieu (lieu d'habitation comme lieu sauvage) : si l'on se précipite sur la moindre parcelle de terre exploitable, le sens d'un lieu n'a aucune valeur, les lieux n'ont ni identité, ni légitimité pour ce qu'ils sont. En cela, l'ignorance de l'histoire de la terre réclamée par les sionistes, que Lorand Gaspar leur prête, se couple à une ignorance de la terre elle-même.

Nous nous arrêtons sur l'exemple d'Ein Gedi, au bord de la mer Morte, que nous connaissons bien. Dès que s'arrête la réserve naturelle, protégée par la législation, on y voit un kibboutz pomper l'eau de l'oued (l'oued Arugot) qui constitue l'épine dorsale de la réserve, transformant soudain une vallée pleine de vie, abritant un écosystème aussi varié que fragile, en une zone où alternent

¹¹⁵⁰ *Histoire de la Palestine*, op. cit., p. 27.

terrains stériles et parcelles de monoculture fruitière – et cette ponction participe d'ailleurs du vaste système qui mène à la disparition progressive de la mer Morte.

Certes, le site d'Ein Gedi a été habité et aménagé pour l'agriculture dès la plus haute antiquité. Mais les cultures d'aujourd'hui ne sont pas de subsistance : il s'agit essentiellement de palmiers-dattiers et dans une moindre proportion de manguiers, dont les produits sont destinés non seulement au marché israélien¹¹⁵¹ mais aussi à l'exportation. De même, le pompage des eaux n'est pas au bénéfice exclusif des habitants du lieu, du kibboutz et de ses cultures, puisqu'on la retrouve dans les canalisations de Jérusalem. En outre, le kibboutz d'aujourd'hui est loin de l'idéal qui habitait peut-être les *kibboutzim* des origines, village aux infrastructures impeccables, aux jardins fleuris et pelouses irriguées, avec tout le confort que l'on imagine davantage dans une banlieue californienne que sur le site d'antiques communautés vouées à la culture vivrière et au culte¹¹⁵². *Exit*, dès lors, le modèle d'un « pacte » équilibré liant un lieu et ses habitants, comme à Mindszent.

Cela dit, les habitants du kibboutz fournissent un certain nombre des gardiens de la réserve, qui sont sans doute aucun animés d'un réel amour du lieu, comme nos échanges avec eux l'ont clairement montré. Dès lors, la question pourrait aussi se poser de qui, des *kibboutzim* ou des planificateurs des services centraux de l'État d'Israël, porte la responsabilité de la transformation d'Ein Gedi en zone de production au détriment de son identité écologique et historique, mais quoi qu'il en soit, le modèle est défectueux du point de vue de l'écologie comme du sens du lieu, soit à un niveau global, soit à un niveau local, et probablement les deux. En tout cas, le sens du lieu, celui qu'il a pu avoir pour des générations d'hommes pendant des millénaires, est désormais subordonné aux impératifs de l'économie de marché et des standards du confort urbain contemporain. Ainsi, des notions comme celles de “désert”, de “nature”, ou l'idée d'équilibre entre les besoins humains et les ressources environnementales, incluant leur beauté, semblent gravement compromises par un tel comportement, qui allie la suffisance idéologique de certains groupes à l'inconscience consumériste. Il est cela dit vrai que nul mouvement sociopolitique, en Israël ou ailleurs, n'a le monopole d'un tel appariement littéralement *contre-nature*.

Si les observations que nous avons pu formuler à propos d'Ein Gedi pourraient alors être reprises pour une infinité de lieux, en France comme ailleurs, parce qu'elles posent la question du regard que l'on porte sur son lieu

¹¹⁵¹ Ce qui à la rigueur pourrait renvoyer à la tradition agricole du lieu, *via* la réputation dont jouissaient les vergers d'Ein Gedi à l'époque de Salomon (« Mon bien-aimé est une grappe de cyprès, dans les vignes d'En-Gaddi », dans le Cantique des cantiques, I, 14). Les dattes apparaissent dans le toponyme donné dans le deuxième livre des Chroniques (*tamar* signifiant palmier ou datte en hébreu) : « Haçaçôn-Tamar, c'est-à-dire En-Gaddi ». 2 Ch, XX, 2). Néanmoins, les méthodes d'exploitation sont de toute évidence incomparables. Voir : *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1005 et 551.

¹¹⁵² On trouve dans la réserve les ruines d'un temple solaire chalcolithique et d'une synagogue du troisième siècle. Pour ce qui est de la culture “vivrière”, si ce sont les fruits qui ont fait la réputation d'Ein Gedi dans la Bible, le site a été surtout dévolu à la culture de céréales dans une période plus récente (en témoignent les ruines d'un moulin à farine ottoman), et à celle des légumes une fois que le site n'a plus connu que le peuplement saisonnier des bédouins de la tribu Rashida (selon les informations données dans la réserve naturelle).

de vie, et des carences des planifications globales comme des responsabilités locales, reste qu'elles sont particulièrement frappantes dans le cas de mouvements sionistes, qui considèrent leur terre comme une propriété inaliénable fondée sur des “droits historiques”, et, dans le cas du sionisme religieux, comme un don direct de Dieu.

La mythologie sioniste voulant que le mouvement fasse “fleurir le désert” – s'appropriant d'ailleurs l'action salvifique de Dieu telle que présentée dans les visions d'Isaïe – a ainsi ironiquement donné lieu à la constitution d'îlots humains fleuris, au milieu d'un désert qui perd peu à peu ce qu'il avait de fleurs sans le concours de l'homme. La valeur du lieu est alors artificielle, ou plutôt, la *localisation* prime sur le lieu : il importe surtout d'affirmer une présence motivée par une idéologie politique. Le lieu lui-même, le désert, dès lors que l'on quitte l'un de ces îlots d'habitation constitués à grands frais, est renvoyé au simple bas-côté d'une route permettant de rejoindre un autre îlot, et que lunettes noires et climatisation dans les véhicules permettent d'ignorer, de ravalier à une distance à couvrir le plus rapidement possible. Le désert, ainsi, n'est même plus un lieu : il est importun au même titre qu'une mouche s'introduisant dans l'habitable d'une voiture, et comme elle, il suffit pour ne pas avoir à y prêter attention de fermer sa fenêtre¹¹⁵³.

Enfin, au moins la nature est-elle parfois sanctuarisée dans des réserves, comme à Ein Gedi, quoique cette nécessité soit en elle-même un aveu d'échec, et d'ailleurs mise en péril par l'accroissement de la population humaine et de ses besoins, notamment en eau. Que cette sanctuarisation soit appliquée à des êtres humains est une réalité autrement dérangeante, comme c'est le cas des Palestiniens (dans quelques îlots autonomes, la zone A, soit 18 % de la Palestine, y compris la Bande de Gaza). Encore n'est-elle que partiellement effective, les forces israéliennes y menant plus ou moins régulièrement des opérations, de l'arrestation nocturne de type “commando” au déploiement de grande ampleur. Il est certes plus facile d'ignorer le désert entre deux “implantations” que les Palestiniens. La mise en œuvre de réseaux routiers séparés y tend néanmoins.

Pour en revenir au mythe dénoncé par Lorand Gaspar, celui d'une terre vide entre la deuxième révolte juive et l'implantation du sionisme, la marginalisation des populations palestiniennes, notamment par rapport au réseau routier dévolu aux habitants des colonies, tout comme la réactivation, à Ein Geddi, d'une agriculture fruitière renvoyant à la Bible, mais avec des moyens techniques et des conséquences environnementales d'une toute autre ampleur, nous semblent en être deux aspects complémentaires – certes inégaux sur le plan de l'urgence politique. Il s'agit trop souvent de conformer le lieu à une vision préexistante, ignorante du lieu aussi bien sur le plan de sa topographie – et surtout de la valeur de celle-ci – que de sa géographie humaine et de son histoire.

¹¹⁵³ Nous précisons que si l'on peut appliquer ces remarques, outre au pourtour de la mer Morte, au désert du Néguev, ce n'est pas nécessairement le cas dans d'autres parties d'Israël, en Galilée notamment, où les réserves d'eau sont suffisamment abondantes pour que les interactions entre le lieu et l'implantation humaine soient moins problématiques sur le plan écologique – au moins pour ce qui est de la désertification et du “dénier d'environnement” que constitue l'ignorance du désert en tant que milieu naturel à part entière.

Quelques nuances et des vœux pour l'avenir.

En conclusion d'*Histoire de la Palestine*, Lorand Gaspar appelle à l'intégration d'Israël dans la région, qui repose selon lui sur les épaules des Israéliens eux-mêmes : « Le sionisme devra choisir entre le romantisme nationaliste qui semble aujourd'hui prévaloir, avec ses appels à coloniser les territoires nouvellement libérés, ses visions d'empire ou tenter de s'intégrer au Moyen-Orient. »¹¹⁵⁴.

Par ailleurs, Lorand Gaspar ne renvoie pas toute la responsabilité sur les Israéliens. Dans *Palestine année 0*, il note que les Palestiniens doivent détruire eux-mêmes les stéréotypes qui leur nuisent : « Il faut espérer que les éléments réellement progressiste du côté palestinien gagneront peu à peu assez de poids pour convaincre les masses israéliennes que la seule raison qui fait d'Israël une forteresse assiégée est son refus de reconnaître les droits des palestiniens. »¹¹⁵⁵

L'observation est reprise en conclusion de l'ouvrage, de façon plus directe : « Ainsi c'est au peuple arabe palestinien qu'incombe la lourde tâche d'élaborer un programme rigoureusement démocratique et de s'y conformer avec la plus grande fermeté. Seule une telle attitude pourrait peu à peu convaincre les masses israéliennes d'une coexistence possible et, partant, susciter leur opposition à la politique sioniste d'aujourd'hui. »¹¹⁵⁶

Si les vœux de Lorand Gaspar, suite à l' "année noire" 1970, n'ont pas été exaucés jusqu'à ce jour, on peut remarquer que ses observations sont toujours d'actualité, Israël privilégiant l'option sécuritaire, les Palestiniens restant enfoncés dans le marasme politique et la corruption. Près de cinquante ans après la publication de *Palestine année 0*, l'appel aux bonnes volontés, d'où quelles soient, n'en sonne que plus fortement.

c. Les Palestiniens, instances de représentation et États arabes.

La représentation des Palestiniens, dans *Histoire de la Palestine* et *Palestine année 0*, souligne régulièrement leur isolement sur la scène régionale, ce qui est l'occasion de clarifier l'image des Palestiniens en tant que force politique, et celle des institutions étatiques et personnalités importantes concernées par le conflit israélo-arabe.

Entre le marteau et l'enclume.

Pour ce qui est de l'isolement des Palestiniens vis-à-vis des États arabes, le reproche s'adresse surtout à la Jordanie, qui enferme ce peuple dans un étai dont Israël représente le deuxième côté : « Aucun des "mariages" des Palestiniens [après 1948] n'avait été un succès. En Israël, ils étaient considérés comme une minorité suspecte [...]. À Gaza, ils vivaient en vase clos avec une écrasante majorité de réfugiés. En Jordanie, leur situation était sans doute meilleure [...]. Mais ils avaient à se plaindre du régime qui les écartait souvent

¹¹⁵⁴ *Histoire de la Palestine*, op. cit. p. 149.

¹¹⁵⁵ *Palestine année 0*, op. cit., p. 51.

¹¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 90.

des postes de direction et qui à leur avis ne s'employait pas suffisamment à faire valoir leurs droits, en particulier les droits des réfugiés. »¹¹⁵⁷

Plus loin, la méfiance des Palestiniens à l'égard de la Jordanie est rappelée, appuyée sur un témoignage : « Quand je demandais à des ouvriers et employés, tous nassériens et Palestiniens fervents, si eux-mêmes ou leurs fils allaient rejoindre l'armée (l'O.L.P. était interdite en Jordanie) ou quelque organisation civile clandestine, ils m'ont tous répondu : “Non, jamais nous n'allons nous rejoindre à ces gens qui nous ont vendus.” “Ces gens” c'était le régime jordanien. »¹¹⁵⁸

L'OLP n'est d'ailleurs pas épargnée, en la personne de son premier président (de 1964 à 1967), Ahmed Shoukeiry : « M. A. Shoukeiry, qui a servi plus d'un maître avant de se découvrir révolutionnaire, expliquait surtout comment l'O.L.P. allait jeter les Israéliens à la mer, mais jamais personne ne l'a entendu déclarer que l'O.L.P. lutterait pour l'établissement d'une république palestinienne progressiste à laquelle tous ceux qui le voulaient étaient invités à coopérer. »¹¹⁵⁹

Ahmed Shoukeiry, et le régime nassérien à travers sa “voix”, radio Le Caire, sont même, un peu plus haut, montrés comme responsables d'avoir en partie provoqué la guerre de juin de 1967 et d'avoir conforté les Palestiniens dans l'inaction : « Radio Le Caire et “radio Shoukeiry” ont été les meilleurs moyens de propagande et de conviction dont disposaient les interventionnistes en Israël. Ces mêmes radios, ces mêmes discours enflammés ont servi de bonne conscience et de support aux rêves des Palestiniens, habitués depuis tant d'années à ce que la solution à leurs problèmes vienne de l'extérieur. »¹¹⁶⁰

Le reproche est répété dans *Palestine année 0*, de façon bien plus virulente : « On peut dire sans exagération que l'élément qui a le mieux servi la cause de ceux qui en Israël défendaient la thèse d'une guerre préventive fut la propagande hystérique de Choukeiry et de ses pairs. Cette propagande à la fois démentielle et criminelle fut un facteur déterminant pour la mobilisation psychologique des masses israéliennes d'une part, de la Diaspora et de l'opinion occidentale de l'autre. »¹¹⁶¹

Dans *Histoire de la Palestine*, l'Égypte reste néanmoins relativement épargnée par les critiques, ainsi que la Syrie. Nasser bénéficie ainsi d'une représentation positive, cela dit exprimée selon des termes attribués aux Palestiniens : « [...] Gamal Abdel Nasser qui leur apparaissait comme un Saladin du XX^e siècle leur permettant de redresser la tête après des siècles d'humiliation. »¹¹⁶² Quant à la Syrie, elle est solidaire du “bloc arabe” face aux Israéliens, et en paie le prix : « On sait comment le 7 avril [1967] la Syrie eut sa part de représailles avec déploiement de forces blindées, mortiers, artillerie et aviation. Sept chasseurs Mig furent abattus. »¹¹⁶³

¹¹⁵⁷ *Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 7-8.

¹¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 13.

¹¹⁵⁹ *Loc. cit.*

¹¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 12.

¹¹⁶¹ *Palestine année 0, op. cit.*, p. 17-18.

¹¹⁶² *Histoire de la Palestine, op. cit.*, p. 9.

¹¹⁶³ *Ibidem*, p. 11.

Le naufrage de la fraternité panarabe.

Dans *Palestine année 0*, ces opinions n'ont guère évolué, Nasser et les Baas syrien et irakien sont ainsi présentés sous un jour relativement positif, à la différence que leur impuissance semble prévaloir. Nasser est ainsi représenté comme ayant été entraîné dans la guerre des Six Jours « sans l'avoir voulu »¹¹⁶⁴, mais il ne semble plus pouvoir incarner les espoirs palestiniens à cause de la fragilité de sa position : « [...] on imagine difficilement qu'il puisse tenir les rênes très longtemps encore, soumis comme il l'est à de multiples pressions intérieures et extérieures, économiques et politiques, à moins qu'il ne rehausse son prestige. »¹¹⁶⁵.

Quant à la Syrie, elle est représentée comme stigmatisée dans l'opinion internationale par la voix israélienne : « [...] c'est encore le général Rabin qui déclare : "Tant que les ardents révolutionnaires de Damas n'auront pas été renversés, aucun gouvernement ne pourra se sentir en sécurité au Moyen Orient." On remarque le changement du discours : il n'est plus question de commandos palestiniens, mais bien d'un régime gênant pour tout le monde qu'il faut abattre. »¹¹⁶⁶.

Elle est cependant également montrée comme en manque de légitimité et un facteur de division dans le monde arabe, tout comme l'Irak : « Que dire des deux pays sous régime baasiste : la Syrie et l'Irak ? D'abord qu'ils vivent sous des régimes particulièrement fragiles, s'appuyant sur des groupes minoritaires, et tenant leur pouvoir essentiellement de l'armée. Tous deux sont relativement faibles militairement et accaparés par des difficultés intérieures sans fin. [...] L'un et l'autre comptent plutôt en tant que groupes de pression politiques en face des régimes conservateurs au nombre desquels ils rangent d'ailleurs Nasser. »¹¹⁶⁷.

Prolongements dans *Histoire de la Palestine des origines à 1977*.

Histoire de la Palestine des origines à 1977 réunit certains chapitres d'*Histoire de la Palestine* et de *Palestine année 0*. Ces chapitres sont globalement inchangés par rapport aux publications originales, hormis l'ajout de données nouvelles, statistiques ou citations. L'armature idéologique du discours y est également la même. En revanche, dans les chapitres inédits, il n'est pas inintéressant de remarquer que la rhétorique du Baas comme celle des mouvements marxistes révolutionnaires est très nettement atténuée.

La place tenue par le Matzpen et le FDLP, certes conservée dans les chapitres extraits de *Palestine année 0*, est ainsi largement minorée dans les nouveaux chapitres, au profit notamment de l'OLP, qualifiée désormais d'organisation « adulte » ayant évolué vers des positions plus réalistes¹¹⁶⁸, dont en outre un certain nombre de déclarations s'ajoutent à celles deux mouvements révolutionnaires dans les annexes.

¹¹⁶⁴ *Palestine année 0*, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 74.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 16.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 75.

¹¹⁶⁸ *Histoire de la Palestine des origines à 1977*, *op. cit.*, p. 219.

Par ailleurs, les divisions des mouvements palestiniens sont au cœur du chapitre « La résistance palestinienne » (notamment aux pages 213-214). Leur isolement, face à Israël autant que face aux États arabes, est également souligné à plusieurs reprises (en particulier pages 164 et 206), ainsi que le caractère intéressé du soutien de ces États lorsqu'il existe (pages 203, 206, et 212).

2) Écologie et traditions monothéistes.

La question de la relation entre écologie et traditions monothéistes, dans les *Feuilles d'observation*, et surtout dans les *Carnets de Jérusalem*, semble parfois rejoindre des reproches adressés par certains courants écologistes aux religions du Livre, qui auraient introduit l'idée d'une opposition entre la nature et l'homme, et fonderaient dans l'absolu la domination que celui-ci exerce sur celle-là.

L'écologie ayant, ne serait-ce qu'étymologiquement, vocation à rassembler plutôt qu'à tenter des procès, une approche de la question aussi dénuée de nuances appelle en soi une réponse, mais une thèse n'est pas le lieu pour y répondre.

En revanche, il peut être utile de tenter d'interpréter la position exprimée par Lorand Gaspar, en particulier dans les *Carnets de Jérusalem*, dans lesquels est posée une question d'apparence fermée ou rhétorique, assez extraordinaire dans l'œuvre pour qu'on s'y arrête : « N'est-ce pas étrange qu'aucun des trois monothéismes ne se soit intéressé à la nature, aux rapports de l'homme avec elle ? »¹¹⁶⁹

Pour ce faire, avant de proposer des lectures possibles de cette question, il ne nous semble pas inutile de rappeler quelques éléments d'exégèse et d'histoire.

Enfin, il n'est peut-être pas superflu de préciser que nous invitons à lire cette annexe, non comme l'expression d'opinions personnelles, mais comme un ensemble de pistes de réflexion proposé à titre indicatif, dans le cadre d'un débat de société qui est loin d'être clos. Si une opinion personnelle s'exprime ici sans ambiguïté, elle concerne avant tout le caractère fédérateur de l'écologie, par-delà la diversité des convictions philosophiques et religieuses.

a. Éléments pour une lecture “écologique” de la Genèse.

Dans les *Feuilles d'observation*, un passage du texte dédié à Mindszent semble dénoncer une lecture anthropocentrée de la Genèse, comme instaurant une fracture entre l'homme et le reste de la Création.

Curieuses ces idées de rompre, de nous dresser contre la nature sur terre, de la soumettre, de l'exploiter comme une chose extérieure à nous, comme si nous pouvions être jamais au-dehors.

¹¹⁶⁹ *Carnets de Jérusalem, op. cit.*, p. 70.

Idées liées d'une manière souterraine à celles que nous avons jadis d'une nature faite pour nous servir, créée à notre usage exclusif.¹¹⁷⁰

Que ce passage renvoie volontairement ou non à la Genèse, il évoque suffisamment certaines critiques portées à l'encontre de ce texte pour qu'on s'y arrête un moment. Si une lecture anthropocentrée, promouvant la domination de l'homme sur la nature, a pu être le fait de certains mouvements religieux, elle découle selon nous d'une erreur manifeste dans l'interprétation du texte. Cette erreur est d'ailleurs sans doute plus celle d'une tradition exégétique influencée par l'intériorisation du sentiment religieux initiée par le protestantisme puis Pascal et Port-Royal, mais aussi par le rationalisme anthropocentrique à partir du XVII^e siècle (nous pensons en particulier à Descartes et Gassendi), que celle de Lorand Gaspar ou des écologistes.

Les versets les plus souvent cités pour attaquer la relation entre homme et nature dans la Bible sont les suivants, au premier chapitre du livre de la Genèse.

Dieu les bénit et leur dit [à l'homme et à la femme] : « Soyez féconds, multipliez, emplissez la terre et soumettez-la ; dominez sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et tous les animaux qui rampent sur la terre. » Dieu dit : « Je vous donne toutes les herbes portant semence, qui sont sur toute la surface de la terre, et tous les arbres qui ont des fruits portant semence : ce sera votre nourriture. À toutes les bêtes sauvages, à tous les oiseaux du ciel, à tout ce qui rampe sur la terre est qui animé de vie, je donne pour nourriture toute la verdure des plantes » et il en fut ainsi.¹¹⁷¹

Ces versets ont sans aucun doute inspiré des comportements de domination à l'égard de la nature dans certains groupes juifs et chrétiens, en particulier les mouvements pionniers obéissant à ce qu'ils croyaient être une "Destinée manifeste", comportements qui ont leurs avatars contemporains dans certaines églises américaines dites évangéliques mais aussi dans certaines conceptions du sionisme.

Il faut cependant remarquer deux aspects du texte que ces mouvements ne prennent pas en compte : le "don" par Dieu de la nature à l'homme intervient lors de l'acte créateur, c'est-à-dire avant la chute qui rend caduques les conditions de l'existence édénique, et la "domination" elle-même n'est pas une prédation ou une oppression, dans la mesure où elle est d'abord détaillée comme un régime alimentaire qui, de plus, dans le règne encore non brisé de l'Éden, est végétarien. En outre, interpréter ces versets comme fondant l'homme à soumettre la nature au moindre de ses caprices, y compris destructeurs, entre en contradiction avec la bénédiction que Dieu adresse aux créatures, un peu plus tôt dans le livre de la Genèse : « Dieu les bénit et dit : "Soyez féconds, multipliez, emplissez l'eau des mers, et que les oiseaux multiplient sur la terre." »¹¹⁷² Dans la perspective biblique, il semble

¹¹⁷⁰ *Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 59-60.

¹¹⁷¹ Genèse I, 28-30, dans : *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 18.

¹¹⁷² Genèse I, 22, *loc. cit.*

improbable que Dieu, à quelques versets de distance et au sein du même acte créateur, effectue une “volte-face” qui n'aurait guère moins d'ampleur que celle du Déluge. Une interprétation anthropocentrique de ces versets, acceptant dès lors l'idée que Dieu se contredit, reviendrait à voir dans la création des poissons et des oiseaux la constitution d'un “cheptel” au bénéfice de l'homme : une telle lecture ne tient pas, notamment si l'on se souvient de la réponse de Yahvé à Job, qui place la perpétuation des espèces animales dans un “faire” divin inaccessible à l'homme – littéralement dans un sacré agissant, qui met hommes et animaux sur le même plan.

Chasses-tu pour la lionne une proie,
 apaises-tu l'appétit des lionceaux,
 quand ils sont tapis dans leurs tanières,
 aux aguets dans le fourré ?
 Qui prépare au corbeau sa provende,
 lorsque ses petits crient vers Dieu
 et se dressent sans nourriture ?
 Sais-tu quand les bouquetins font leurs petits ?
 As-tu observé des biches en travail ? [...]
 Qui a lâché l'onagre en liberté,
 délié la corde de l'âne sauvage ?
 À lui, j'ai donné la steppe pour demeure,
 la plaine salée pour habitat.
 Il se rit du tumulte des villes
 et n'entend pas l'âne vociférer.¹¹⁷³

Dans le deuxième chapitre de la Genèse, le deuxième récit de la Création précise le rôle de l'homme en Éden comme devant « le cultiver et le garder », avec d'ailleurs toujours un régime végétarien¹¹⁷⁴.

Quoi qu'il en soit, la chute met fin au “don” édénique, en instaurant certes un antagonisme entre l'homme et la nature, mais qui n'est ni universel ni au profit de l'homme. Ainsi, le serpent est certes maudit, mais pas les autres animaux : « maudit sois-tu entre tous les bestiaux et toutes les bêtes sauvages »¹¹⁷⁵. Son antagonisme avec l'homme n'est en outre au bénéfice ni de l'un ni de l'autre : « Il t'atteindra à la tête et tu l'atteindras au talon »¹¹⁷⁶. De même, le « sol » n'est pas maudit en tant que tel, mais en tant que moyen de subsistance pour l'homme, et à son détriment : « maudit soit le sol à cause de toi ! À force de peines tu en tireras ta subsistance tous les jours de ta vie. Il produira pour toi épines et chardons et tu mangeras l'herbe des champs. »¹¹⁷⁷ Enfin, la “domination” et la différenciation ontologique entre l'homme et la nature peuvent être considérées comme en principe annulées par l'établissement de la mortalité : « À la sueur de ton visage tu mangeras ton

¹¹⁷³ Job, XXXVIII, 39-41, et XXXIX 1, et 5-7. L'éloge de la perpétuelle création de Dieu occupe l'ensemble des chapitres XXXVIII et XXXIX. Ce passage est par ailleurs cité dans les *Carnets de Jérusalem*, avec une sélection des versets quelque peu différente, p. 106-107.

¹¹⁷⁴ Gn II, 15, et Gn II, 16, voir dans : *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁷⁵ Gn III, 14, *ibidem* p. 20.

¹¹⁷⁶ Gn III, 15, *loc. cit.*

¹¹⁷⁷ Gn III, 17-18, *loc. cit.*

pain, jusqu'à ce que tu retournes au sol, puisque tu en fus tiré. Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise. »¹¹⁷⁸ Antagonismes et divisions seront d'ailleurs définitivement annulées après l'ultime retour du messie, si l'on en croit Isaïe (dans la prophétie fameuse : « Le loup habitera avec l'agneau, etc. », Isaïe XI, 6-9).¹¹⁷⁹

b. Érémitisme et amour de la nature.

La critique de la distance instaurée par les monothéismes entre l'homme et la nature est par ailleurs contrebalancée, à l'intérieur même des *Carnets de Jérusalem*, par deux passages consacrés aux premiers ermites chrétiens, notamment saint Gerasime secourant un lion¹¹⁸⁰. Si pour les ermites le refus du monde prime sans doute sur l'amour de la nature, et se trouve lui-même subordonné à l'amour de Dieu, on peut, outre les pages mentionnées des *Carnets de Jérusalem*, citer deux exemples, parmi bien d'autres, de connivence entre eux et le règne animal.

Le premier est un épisode fameux, inspiré par le prophète Élie (1 Rois, XVII, 2-6, épisode qui fonde en partie la typologie érémitique de l'hagiographie), celui de la rencontre entre Antoine le Grand et Paul de Thèbes, qui, telle que racontée par Jérôme de Stridon dans la « Vie » du second, les voit servis par un corbeau¹¹⁸¹.

Le second, plus significatif sur le plan écologique quoique moins connu dans le monde francophone, est celui de Cuthbert de Lindisfarne, célèbre outre-Manche pour avoir, au septième siècle, promulgué les premières lois de protection des oiseaux dans l'Occident chrétien, quoiqu'il semble que cette tradition soit tardive¹¹⁸². Si on ne trouve pas trace de cette « législation » dans la « Vie » rédigée par Bède le Vénérable, le saint est dans celle-ci montré partageant son pain avec son cheval, étant vénéré par des loutres et se disputant puis se réconciliant avec des corbeaux¹¹⁸³. Si l'on peut renvoyer ces comportements à une projection anthropocentrique, ils témoignent néanmoins d'une mentalité tenant pour possibles des échanges égalitaires entre homme et animaux – et qui ne sont inégaux que lorsque un homme particulièrement saint peut se prévaloir d'une autorité conférée par Dieu lui-même.

¹¹⁷⁸ Gn III, 19, *loc. cit.*

¹¹⁷⁹ Pour une réflexion développée, dont nous nous inspirons en partie quoiqu'elle soit nettement formulée dans une perspective apologétique, nous renvoyons à : Hélène et Jean Bastaire, *Le Chant des créatures*, *op. cit.* Cette lecture doit par ailleurs beaucoup au père Jean Calloud.

¹¹⁸⁰ *Carnets de Jérusalem*, 84-85 et 105-107. La référence à Gerasime se trouve p. 105. Un monastère orthodoxe grec, dans la plaine de Jéricho, lui est d'ailleurs dédié.

¹¹⁸¹ Pour la rencontre d'Antoine et de Paul, voir : Saint Jérôme, *Vivre au désert – Vies de Paul, Malchus, Hilarion* (Jean Miniac, trad., éd. scient.). Grenoble : Éditions Jérôme Million, 1992, 123 pages, p. 35.

¹¹⁸² Elle apparaît, semble-t-il, au XII^e siècle, dans le *Libellus* de Reginald de Durham, mais nous n'avons eu accès au texte que de manière indirecte.

¹¹⁸³ Voir par exemple : Bède, *The life and miracles of saint Cuthbert, bishop of Lindesfarne* (J. A. Giles, trad.). New York (États-Unis) : Scriptura Press, 2015, n.p., voir aux chapitres 5, 10 et 20.

c. L'islam et le respect de la Création.

Avant de revenir à la question posée par Lorand Gaspar dans les *Carnets de Jérusalem*, il n'est pas inutile de proposer quelques exemples illustrant certains aspects de la relation à la nature dans la tradition islamique, la question s'adressant également à celle-ci.

Dans la deuxième sourate du Coran, « La Vache », on trouve le verset suivant : « Mangez et buvez des biens que Dieu vous a accordés ; n'usez pas de violence sur la terre, en la corrompant. »¹¹⁸⁴ On trouve également, dans la sixième sourate, un verset pouvant évoquer le passage de Job que nous avons cité : « Prendrai-je pour Seigneur un autre que Dieu, le Créateur des cieux et de la terre, alors qu'il nourrit les êtres et qu'il n'a pas besoin qu'on le nourrisse ? »¹¹⁸⁵

Dans la même sourate, les créatures semblent même appelées à participer au règne final, question qui a été traitée avec une circonspection certaine dans la tradition chrétienne, qui voit régulièrement des théologiens exclure les animaux de la résurrection finale¹¹⁸⁶.

Il n'y a pas de bêtes sur la terre ;
il n'y a pas d'oiseaux volant de leurs ailes
qui ne forment, comme vous, des communautés.
– Nous n'avons rien négligé dans le Livre –
Ils seront ensuite rassemblés vers leur Seigneur.¹¹⁸⁷

Si le Coran exprime l'idée que la nature est subordonnée à la transcendance du Créateur, tout en maintenant celle que la nature est au service de l'homme¹¹⁸⁸, suivant en cela la Genèse mais sans que l'irruption du péché ne module les prescriptions de la Création, une constatation de simple bon sens permet néanmoins d'en faire une lecture qui tendrait à considérer la nature comme une bénédiction à préserver : qui, sans être malhonnête ou aveuglé par l'orgueil ou la colère, considère un don sans égards pour celui qui donne, et se permet de le détruire sciemment ? Si de tels égards ont cours au sein d'une famille, comment, dans une approche religieuse de la question, seraient-ils ignorés dans la relation à Dieu ?

Cette perspective rejoint par ailleurs ce qui est sans doute, au moins en partie, à l'origine de la représentation monothéiste de la nature : aucune « chose » créée ne peut se substituer au Créateur. Mais cela ne signifie pas pour autant que le créé n'a pas de valeur, ni qu'on ne manque pas de respect au Créateur en tenant son don pour un objet auquel on peut faire subir n'importe quoi.

¹¹⁸⁴ Verset 60, voir : *Le Coran, op. cit.*, p. 12.

¹¹⁸⁵ Verset 14, *ibidem*, p. 151.

¹¹⁸⁶ Point de vue que combattent avec ardeur Hélène et Jean Bastaire, parmi d'autres.

¹¹⁸⁷ *Le Coran, op. cit.*, p. 155.

¹¹⁸⁸ Voir par exemple les versets 12 et 13 de la sourate XLV : « Dieu est celui qui a mis la mer à votre service afin que le navire y vogue sur son ordre et que vous recherchiez ses bienfaits. – Peut-être serez-vous reconnaissants – / Il a mis à votre service ce qui se trouve dans les cieux et sur la terre. Tout vient de lui. Il y a vraiment là des Signes, pour un peuple qui réfléchit ! » (*Ibidem*, p. 618).

Si les traditions monothéistes semblent maintenir une hiérarchie dans laquelle l'homme est ontologiquement supérieur aux animaux et aux végétaux, encore que, comme nous l'avons vu, les textes bibliques et la tradition érémitique permettent des interprétations différentes, cela n'en signifie pas pour autant qu'il n'y a pas de solidarité entre l'homme et la nature, qui tous deux sont créés.

Ainsi, on peut citer un hadith du *Sahih al-Bukhari* de Muhammad al-Boukhârî (qui a vécu entre environ 810 et 870 de notre ère).

[...] Chaque fois qu'un musulman plante un arbre ou sème une semence, il aura à son actif comme aumône tout ce qui aura été mangé du produit de cette plante par un oiseau, un homme ou un animal.¹¹⁸⁹

Si le hadith est clairement orienté dans une perspective anthropocentrée, puisque c'est d'abord l'idée de salut qui motive l'action au bénéfice de la nature, et n'est donc pas explicitement porté sur la préservation des milieux, il n'en implique pas moins une forme de solidarité entre l'homme et les autres êtres vivants.

d. Hypothèses quant à la question posée par Lorand Gaspar.

Il est à présent possible de revenir à la question posée par Lorand Gaspar dans les *Carnets de Jérusalem* : « N'est-ce pas étrange qu'aucun des trois monothéismes ne se soit intéressé à la nature, aux rapports de l'homme avec elle ? »¹¹⁹⁰

L'énoncé peut en sembler étonnamment abrupt, en particulier parce que les passages des *Carnets* consacrés à l'érémisme, et, plus largement, la vaste culture religieuse de Lorand Gaspar, invitent à penser qu'il n'ignore pas les quelques propositions de lecture que nous avons pu formuler, ou des pistes équivalentes.

Il est certes vrai, cela dit, qu'à partir du XVII^e siècle et jusque dans les années 1970, l'écologie, ou le discours sur la nature, a été un thème relativement mineur dans les traditions monothéistes, au moins dans le catholicisme pour ce que nous en savons, malgré de rares précurseurs (comme Paul Claudel), et quelques pistes timides dans certains documents de Vatican II¹¹⁹¹.

En considérant comme élément “à charge” cette place réduite du discours sur la nature dans la tradition chrétienne lors des trois derniers siècles, qui a pu conduire les chrétiens à ne réagir que faiblement, voire à ne pas réagir

¹¹⁸⁹ Hadith 540, dans : Mohamed ben Ismaïl al-Boukhârî, *Le Petit Sahih ak-Boukhârî* (Messaoud Boudjenoun, Mohammed Dekhlissi, trad.). Paris, Éditions Universel, Librairie Al Kitab, 2013, 906 pages, p. 333. Dans les éditions complètes, ce hadith est numéroté 2195, voir aussi le hadith 5663.

¹¹⁹⁰ *Carnets de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁹¹ En particulier dans la constitution pastorale *Gaudium et Spes* ; les propositions sont néanmoins encore réduites à quelques phrases, dans les paragraphes 34 et 36. Voir par exemple : *Vatican II – L'intégrale, édition bilingue révisée*. Éditions Bayard, collection « Compact », 2002, 1177 pages, p. 275-276 et 277-279. Pour Claudel : Paul Claudel, *Conversations écologiques* (Jean Bastaire, éd. scient.). Cognac : Le Temps qu'il fait, 2000, 101 pages.

du tout, face au saccage de l'environnement qui a pris toute son ampleur à partir de l'ère industrielle¹¹⁹², mais aussi en prenant en compte les pistes ébauchées dans cette annexe, il semble que l'on peut formuler deux hypothèses quant à la question posée par Lorand Gaspar dans les *Carnets de Jérusalem*.

La première est que la question posée pourrait simplement être ce qu'elle paraît : une question rhétorique. Sans pouvoir préjuger de l'opinion de Lorand Gaspar, cela nous semble relativement difficile à admettre. Il n'est en effet pas question, ici, de vouloir à toute force formuler une interprétation qui serait celle de l'auteur, qui le concerne seul, mais d'essayer de la situer dans une poétique que nous entendons comme poétique de la relation. De ce point de vue, il est extrêmement rare que l'œuvre de Lorand Gaspar véhicule un sens “fermé”, ou oppose à une représentation de l'existence, même si elle n'est pas la sienne, une fin de non-recevoir.

Cela nous amène à la deuxième hypothèse de lecture, celle d'une question en apparence rhétorique, mais ayant pour fonction de générer la relation, soit, ici, d'inviter les lecteurs se reconnaissant dans un des monothéismes à redécouvrir ce qui dans leur tradition leur permet d'inventer des comportements et des sens nouveaux dans le champ écologique. Dans cette perspective, il s'agit d'un appel à “réformer” des représentations vieilles, d'un anthropocentrisme stérile, voire franchement néfaste, en usant d'une question certes provocatrice, mais ayant pour but de générer de la réflexion et du dialogue. Cette interprétation a notre faveur, non seulement parce qu'elle permet d'inscrire le cas quelque peu épineux de cette question dans la poétique de la relation, mais aussi, plus simplement, parce qu'elle nous paraît conforme à l'effort général de l'œuvre, dans laquelle de multiples opinions et représentations de l'existence sont amenées à être mises en dialogue, se fécondant mutuellement.

Enfin, en guise de conclusion, on peut noter que les reproches énoncés par les écologistes contre le “silence environnemental” dans les monothéismes ont commencé à porter du fruit, notamment dans le protestantisme avec les travaux de Jacques Ellul, et dans l'Église catholique, des observations encore peu développées de Paul VI dans la lettre apostolique au cardinal Roy, en 1971, à la récente encyclique *Laudato si'* du pape François. Pour l'anecdote, dans ce texte, la conception de l'écologie est assez proche de celle de Lorand Gaspar, toutes proportions gardées, naturellement, du point de vue purement religieux : le pape y promet en effet – outre les points attendus d'une “moralisation” économique et de régulations globales – une écologie “locale”, par une relation apaisée aux milieux aussi bien urbains que ruraux, visant à revitaliser en même temps l'environnement et les communautés humaines, ce qui est assez similaire au modèle promu dans les *Carnets* (quoique le pape adopte un ton relativement “gauchisant” qui a d'ailleurs fait scandale, surtout – et sans surprise – au pays de la “Destinée manifeste”).¹¹⁹³.

¹¹⁹² Nous parlons ici des chrétiens, ne nous sentant pas fondés à parler pour le judaïsme et l'islam sur cette question précise, n'étant pas familiers de l'histoire de leurs exégèses.

¹¹⁹³ Voir en particulier le chapitre « Une écologie intégrale », dans : Pape François, *Loué sois-tu* (traduction française officielle). Éditions Bayard, éditions du Cerf, éditions Mame, collection

La possibilité de rapprocher, sur une question fondamentale comme celle de l'écologie, des pensées à priori aussi distantes que celle d'un pape et celle de Lorand Gaspar, nous semble rendre honneur aussi bien à celles-ci qu'à la vocation de l'écologie.

« Documents d'Église », 2015, 205 pages, p. 111-129. On y trouve par ailleurs une critique de l'immanentisme, ce qui était prévisible (p. 97).

Bibliographie.

I. Œuvres de Lorand Gaspar.

I. 1. Poésie.

Le Quatrième état de la matière. Flammarion, 1966, 115 p.

Gisements. Flammarion, 1968, 121 p.

Sol absolu. Gallimard, collection « Blanche », 1972, 122 p.

Corps corrosifs. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1978, n. p.

Égée suivi de *Judée*, Gallimard, collection « Blanche », 1980, 163 p.

Sol absolu et autres textes. Gallimard, collection « Poésie », [1982] 2006, 227 p.

Sefar, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1983, n. p.

Patmos. Lausanne : Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1989, n. p.

La Maison près de la mer. Losne (Côte-d'Or) : Thierry Bouchard éditeur, 1991, n. p.

La Maison près de la mer. Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1992, n. p.

Égée Judée. Gallimard, collection « Poésie », 1993, 205 p.

Amandiers. Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1996, n. p.

Patmos et autres poèmes. Gallimard, collection « Blanche », 2001, 208 p.

Derrière le dos de Dieu. Gallimard, collection « Blanche », 2010, 113 p.

I. 2. Prose et récits.

Histoire de la Palestine. Librairie François Maspéro, 1968, 151 p.

Palestine année 0. Librairie François Maspéro, « Cahiers libres », 1970, 103 p.

Histoire de la Palestine des origines à 1977. Librairie François Maspéro, 1978, 259 p.

Feuilles d'observation. Gallimard, collection « Blanche », 1986, 183 p.

Carnet de Patmos. Cognac : Le Temps qu'il fait, 1991, 60 p.

Arabie heureuse. Deyrolle éditeur, 1997, 159 p.

Approche de la parole suivi de *Apprentissage.* Gallimard, collection « Blanche », 2004, 318 p.

Carnets de Jérusalem. Cognac : Le Temps qu'il fait, 2009, 155 p.

I. 3. Textes parus isolément.

« Ahaggar ». *La Nouvelle Revue Française*, n°262, 1974, 319 p., p. 106 et suiv.

« Je devrais ici dire quelques mots sur Georges Séféris et sa poésie. ». *Alif* n°2, « Georges Séféris ». Tunis, Cérès production, 1972, p. 91-95.

« Deux chauvinismes ». *Le Monde*, n°7874, 6 avril 1970.

I. 4. Correspondance.

Georges Perros-Lorand Gaspar, Correspondance 1966-1978. Rennes : La Part Commune, 2007, 255 p.

I. 5. Traductions.

LAWRENCE David Herbert, *Poèmes* (Lorand Gaspar, Sarah Clair, trad.). Gallimard, « Poésie », 2007, 299 p.

LAWRENCE David Herbert, *Sous l'étoile du chien* (Lorand Gaspar, Sarah Clair, trad.). Orphée / La Différence, 1989, 127 p.

RILKE Rainer Maria, *Les Élégies de Duino* suivi des *Sonnets à Orphée* (Lorand Gaspar, Armelle Guerne, trad.). Le Seuil, collection « Points », 2006, 225 p.

SÉFÉRIS Georges, *Journal 1945-1951* (Lorand Gaspar, trad.). Mercure de France, 1973, 249 p.

SÉFÉRIS Georges, « Sur un rayon d'hiver », *Alif* n°2, « Georges Séféris ». Tunis, Cérès production, 1972, 158 p., p.107-109.

II. Études critiques sur l'œuvre de Lorand Gaspar.

II. 1. Ouvrages et études dédiées.

DEBREUILLE Jean-Yves, *Lorand Gaspar.* Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2007, 259 p.

DEL FIOLE Maxime, *La poésie à l'approche de l'absolu : immanence et transcendance chez Lorand Gaspar et Salah Stétié.* Doctorat de l'Université Paul Valéry - Montpellier III, sous la direction de Guy Dugas, 2008, 866 p.

DEL FIOLE Maxime, *Lorand Gaspar – Approches de l'immanence.* Hermann Éditeurs, collection « Vertige de la langue », 2013, 572 p.

LAFFONT-BISSAY Marie-Antoinette, *Lorand Gaspar, ou l'écriture d'un cheminement de vie.* L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2013, 457 p.

II. 2. Ouvrages collectifs, revues.

Espaces de Lorand Gaspar (Roger Little, dir.). Marseille : *Sud*, hors-série 1983, 339 p.

Lorand Gaspar (Daniel Lançon, dir.). Cognac : Le Temps qu'il fait, « Cahier » 16, 2004, 413 p.

« Lorand Gaspar » (Daniel Lançon, dir.). Nice : *NU(e)*, n°17, juin 2002, 187 p.

« Lorand Gaspar » (Madeleine Renouard, dir.). *Europe*, n°918, octobre 2005, 377 p.

Un poète près de la mer – Hommage à Lorand Gaspar (Maxime Del Fiol, Moncef Khémir, dir.). Tunis (Tunisie), Bordeaux : Sud Éditions, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, 199 p.

II. 3. Actes de colloques.

Lorand Gaspar, poétique et poésie – Actes du colloque international de Pau (Yves-Alain Favre, dir.). Pau : Université de Pau, collection « Cahiers de l'Université » n°17, 1989, 431 p.

Lorand Gaspar et la matière-monde – Actes du colloque international de Tunis (Marie-Antoinette Bissay, Anis Nouairi, Patrick Née). L'Harmattan, 2015, 396 p.

Lorand Gaspar, transhumance et connaissance – Actes du colloque de Cerisy (Madeleine Renouard, dir.). Éditions Jean-Michel Place, collection « Surfaces », 1995, 357 p.

II. 4. Interventions lors du colloque « Lorand Gaspar, le poème et l'archive » des 3, 4 et 5 juin 2015 à l'IMEC (Caen), actes à paraître chez Garnier.

DEL FIOLE Maxime, « Le rôle fondateur du dialogue avec Philippe Rebeyrol dans la découverte par Lorand Gaspar de la philosophie de Spinoza ».

LECLAIR Danièle, « Lorand Gaspar et Georges Sféris : une amitié décisive ».

SOUKI Jihen, « De “Clinique” au *Corpus hippocratique* ».

SZÁVAI Dorottya, « Lorand Gaspar et János Pilinszky en dialogue : correspondances, traductions et réécritures. »

II. 5. Article paru isolément.

RODINSON Maxime, « *Palestine année 0*, de Lorand Gaspar ». *Le Monde*, n°8152, 30 mars 1971.

III. Ouvrages d'appui.

III. 1. Textes littéraires.

a. Poésie.

CAILLOIS Roger, *Pierres*. Gallimard, 1966, 126 p.

CASAJUS Dominique (éd. scient.), *Chants touaregs* (Charles de Foucauld, trad.). Albin Michel, 1997, 345 p.

CAVAFIS Constantin, *En attendant les barbares et autres poèmes* (Dominique Grandmont, trad.). Gallimard, « Poésie », 1999 (revue 2003), 325 p.

HANSHAN (ou Han Shan), *Merveilleux le chemin de Han shan* (Wing Fun Cheng, Hervé Collet, trad.). Millemont (78) : éditions Moundarren, 2009, 127 p.

LAWRENCE David Herbert, *Poèmes* (Jean-Jacques Mayoux, trad.). Éditions Aubier Montaigne, 1976, 420 p.

MICHAUX Henri, *L'espace du dedans – pages choisies*. Gallimard, « Poésie », 1966, 378 p.

NORGE, *Poésies 1923-1988*. Gallimard, « Poésie », 1990, 250 p.

- PERROS Georges, *Une Vie ordinaire*. Gallimard, « Poésie », 1988, 217 p.
- RILKE Rainer Maria, *Les Élégies de Duino* (Philippe Jaccottet, trad.). Genève, La Dogana éditeur, 2008, 118 p.
- RILKE Rainer Maria, *Œuvres 2, poésie* (Paul de Man, dir.). Éditions du Seuil, 1972, 541 p.
- RILKE Rainer Maria, *Poèmes épars (1907-1926)* (Philippe Jaccottet, trad.). Éditions du Seuil, collection « Points poésie », 2015, 228 p.
- RILKE Rainer Maria, *Vergers et autres poèmes français*. Gallimard, « Poésie », 1978, 188 p.
- SAINT-JOHN PERSE, *Chant pour un équinoxe*. Gallimard, 1975, 34 p.
- SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, XLIV-1415 p.
- SÉFÉRIS Georges, *Poèmes 1933-1955, suivis de Trois poèmes secrets* (Égérie Mavraki, Jacques Lacarrière, Yves Bonnefoy, Lorand Gaspar, trad.). Gallimard, « Poésie », 1989, 213 p.
- THOMAS Dylan, *N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit... et autres poèmes* (Alain Suied, trad.). Gallimard, collection « Du monde entier », 1979, 70 p.
- VIGÉE Claude, *Moisson de Canaan*. Flammarion, 1967, 317 p.
- WHITE Kenneth, *Un monde ouvert, anthologie personnelle* (Patrick Guyon, Philippe Jaworski, Pierre Leyris, Marie-Claude White, trad.). Gallimard, collection « Poésie », 2006, 382 p.

b. Récits de voyage.

- BURCKHARDT Johannes Ludwig, *Voyages en Arabie, contenant la description des parties du Hedjaz, regardées comme sacrées par les musulmans, suivis de Notes sur les Bédouins et d'un Essai sur l'histoire des Wahhabites – Tome premier* (Jean-Baptiste Eyriès, trad.). Arthus Bertrand éditeur, 1835, 403 p.
- JAUSSEN Antonin et SAVIGNAC Raphaël, *Mission archéologique en Arabie – Volume II : El-'Ela, D'Hégra à Teïma, Harrab de Tebouk*. Paris : Publications de la société des fouilles archéologiques, Librairie Paul Geuthner, 1914. Réédition : Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 1997, 691 p.
- LHOTE Henri, *À la découverte des fresques du Tassili*. Arthaud, 2006, 287 p.
- PLANCARPIN Jean de, *Dans l'empire mongol* (Thomas Tanase, éd. scient., trad.). Toulouse : Anacharsis Éditions, 2014, 238 p.
- WHITE Kenneth, *Le Visage du Vent d'Est, errances asiatiques* (Marie-Claude White, trad.). Les Presses d'aujourd'hui, 1980, 281 p.

c. Théâtre, récits, essais, anthologies.

- Tragiques grecs, Eschyle, Sophocle* (Raphaël Dreyfus, dir., Jean Grosjean, trad.). Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, LXXIV-1465 p.

- BOTTÉRO Jean (éd. scient., trad.), *L'Épopée de Gilgamesh – Le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Gallimard, collection « NRF / L'aube des peuples », 1992, 299 p.
- CLAUDEL Paul, *Conversations écologiques* (Jean Bastaire, éd. scient.). Cognac : Le Temps qu'il fait, 2000, 101 p.
- HARRISON Jim, SNYDER Gary, *Aristocrates sauvages* (Matthieu Dumont, trad.). Paris, Wildproject éditions, 2011, 180 p.
- HOMÈRE, *L'Odyssée* (Philippe Jaccottet, trad.), La Découverte, 2004, 439 p.
- LEOPOLD Aldo, *A Sand county almanac and sketches here and there*. New York (États-Unis) : Oxford University Press, collection « Oxford Paperbacks », 1968, XIII-226 p.
- MARDRUS Joseph-Charles (trad., adaptation), *Contes arabes*. Puiseux (45) : Éditions Pardès, 2000, 255 p.
- PIMPANEAU Jacques (éd. scient.), *Anthologie de la littérature chinoise classique*. Arles : Philippe Picquier éditeur, 2004, 953 p.
- SNYDER Gary, *The Practice of the wild*. Berkeley (Californie) : Counterpoint Press, 1990, 205 p.
- THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois* (L. Fabulat¹¹⁹⁴, trad.). Gallimard, collection « L'imaginaire », 2012, 381 p.
- WIESEL Élie, *Le Golem*. Éditions du Rocher, éditions Bibliophane, 1998, 147 p.

III. 2. Études littéraires.

- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*. Éditions du seuil, 1979, 415 p.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Éditions du Seuil, collection « Points essais », 1992, 576 p.
- GUILLAMAUD Jean, *Histoire de la littérature japonaise*. Éditions Ellipses, collection « Histoire », 2008, 159 p.
- IRIGOIN Jean, *La Tradition des textes grecs – Pour une critique historique*. Paris, Belles Lettres, 2003, 787 p.
- JACCOTTET Philippe, *Rilke*. Éditions du Seuil, collection « Points poésie », 2006, 190 p.
- KOHLER Denis, *Georges Seféris : qui êtes-vous ?* Lyon : La Manufacture, 1989, 409 p.
- LE HUENEN Roland, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature ». Montréal (Canada) : Département des littératures de l'Université Laval, *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, 204 p., p. 45-61.

¹¹⁹⁴ Seul l'initiale du prénom du traducteur est indiquée. Cette remarque vaut pour toutes les notices dans lesquelles le nom de l'auteur ou d'un traducteur est accompagné seulement de l'initiale du prénom.

MICHEL Jacqueline, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*. Paris, Caen : Lettres modernes Minard, collection « Archives des lettres modernes », 1998, 121 p.

Pour les pages consacrées aux écrivains “orientalistes” : SAÏD Edward W., *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident* (C. Malamoud, trad.). Éditions du Seuil, collection « Points essais », 2004, 584 p.

SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Armand Colin, collection « 128 », 2010, 128 p.

III. 3. Arts picturaux, musique.

CAHILL James, *La Peinture chinoise*. Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1977, 213 p.

CALZETTA JAEGER Chiara, *Árpád Szénes – Catalogue raisonné des dessins et des peintures*. Milan : Skira, 2005, 2 volumes, 1513 p.

CHENG François, *Chu Ta, le génie du trait*. Phébus, 1999, 157 p.

CHENG François, *L'Espace du rêve – mille ans de peinture chinoise*. Phébus, 1980, 246 p.

CHENG François, *Souffle-esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Seuil, « Points essais », [1989] 2006, 234 p.

DERMONCOURT Bertrand (dir.), *Tout Bach*. Robert Laffont, collection « Bouquins », 2009, 901 p.

SHITAO, *Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère* (Pierre Ryckmans, trad.). Plon, 2007, 249 p.

III. 4. Philosophie, éthique.

KAHN Axel, LECOURT Dominique, *Bioéthique et liberté*. Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2004, 115 p.

BAQUIAST Jean-Paul, *Ce monde qui vient – Sciences, matérialisme et posthumanisme au XXI^e siècle*. L'Harmattan, collection « Questions contemporaines », 2014, 59 p.

LECOURT Dominique, *Humain, posthumain*. Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2003, 149 p.

III. 5. Sciences religieuses.

Ancien Testament – Traduction Œcuménique de la Bible. Société biblique française, Les Bergers et les Mages, éditions du Cerf, 1980, 2262 p.

Biblia sacra iuxta vulgatam versionem (Roger Gryson, dir.). Stuttgart (Allemagne) : Deutsche Bibelgesellschaft, 1994, 1980 p.

Book of common prayer, 1662 version. Londres (Angleterre) : Everyman's Library, 1999, 632 p.

- La Bible – Traduction intégrale hébreu-français* (Rabbinat français, trad., Zadoc Kahn, dir.). Tel Aviv (Israël) : éditions Sinaï, 1997, 1592 p.
- La Bible de Jérusalem*. Paris, Desclée de Brouwer, 1975, 2022 p.
- La Bible, Nouveau Testament* (Jean Grosjean, trad.). Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, XX-1055 p.
- Le Coran* (Denise Masson, trad.). Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, CXV-1087 p.
- Catholicisme, Hier, Aujourd'hui, Demain*, (G. Mathon, G.-H. Baudry, dir.). Paris : Letouzey et Ané, Lille : Insitut Catholique, 1993, fascicule 63.
- Nouveau Testament – Traduction Œcuménique de la Bible*. Société biblique française, Les Bergers et les Mages, éditions du Cerf, 1981, 830 p.
- Novum Testamentum Graece et Latine* (Gianfranco Nollī, éd. scient.). Cité du Vatican : Librairie éditrice du Vatican, 2001, 1348 p.
- Philosophes taoïstes, Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu* (Étiemble, dir., Liou Kia-Hway, Benedikt Grynpas, trad.). Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, CXIV-776 p.
- Vatican II – L'intégrale, édition bilingue révisée*. Éditions Bayard, collection « Compact », 2002, 1177 pages.
- AL-THA'LABI Abū Ishāq Ahmad Ibn Muhammad Ibn Ibrāhīm, *'Arā'is al-Majālis fī qisas al-Anbiyā'* or *'Lives of the Prophets'* (William M. Brinner (trad.). Leyde, Boston, Cologne (Pays-Bas, États-Unis, Allemagne) : éditions Brill, 2002, 772 p.
- Anonyme, *Les Fioretti de Saint-François d'Assise* (Jean Anglade, trad.). Librairie générale française (Le Livre de poche), 1983, 273 p.
- BASTAIRE Hélène et Jean, *Le Chant des créatures – Les chrétiens et l'univers d'Irénée à Claudel*. Éditions du Cerf, 1996, 152 p.
- AL-BOUKHĀRĪ Mohamed ben Ismaïl, *Le Petit Sabīh ak-Boukhārī* (Messaoud Boudjenoun, Mohammed Dekhlissi, trad.). Paris : Éditions Universel, Librairie Al Kitab, 2013, 906 p.
- BÈDE, *The life and miracles of saint Cuthbert, bishop of Lindesfarne* (J. A. Giles, trad.). New York (États-Unis) : Scriptura Press, 2015, n.p.
- CASSIEN Jean, *Institutions cénobitiques* (Jean-Claude Guy, éd. scient., trad.). Éditions du Cerf, collection « Sources chrétiennes », 2001, 533 p.
- CORNU Philippe, *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme*. Éditions du Seuil, 2006, 953 p.
- CROIX Jean de la, *La Nuit obscure* (Grégoire de Saint-Joseph, trad.). Éditions du Seuil, 1984, 219 p.
- DERCHAIN Philippe (dir.), *La lune, mythes et rites*. Éditions du Seuil, collection « Sources orientales », volume V, 1962, 374 p.
- DESEILLE Placide, « L'office du matin dans l'église orthodoxe ». Paris : Bulletin de la Métropole Grec-Orthodoxe de France n°9-10, 1^e-2^e trimestres 1999.

- FOUCAULD Charles de, *Voyageur dans la nuit, notes de spiritualité 1888-1916*. Paris, Nouvelle cité, 1979, 291 p.
- FRANÇOIS (Jorge Bergoglio, pape), *Loué sois-tu* (traduction française officielle). Éditions Bayard, éditions du Cerf, éditions Mame, collection « Documents d'Église », 2015, 205 p.
- GRANET Marcel, *La Religion des chinois*. Gauthier-Villars et C^{ie}, 1922, 203 p.
- JÉRÔME (de Stridon, saint), *Vivre au désert – Vies de Paul, Malchus, Hilarion* (Jean Miniac, trad., éd. scient.). Grenoble : Éditions Jérôme Million, 1992, 123 p.
- LACARRIÈRE Jacques, *Les hommes ivres de Dieu*. Librairie Arthème Fayard, collection « Points – Sagesse », 1975, 286 p.
- LACARRIÈRE Jacques, *Les Gnostiques*. Éditions Albin Michel, collection « Spiritualités », 1994, 193 p.
- MOPSIK Charles, *Les Grands textes de la cabale – Les rites qui font Dieu*. Éditions Verdier, collection « Les Dix Paroles », 1993, 617 p.
- NIEL Fernand, *Albigeois et Cathares*. Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1967, 127 p.
- ROBINET Isabelle, *Histoire du taoïsme des origines au XIV^e siècle*. Éditions du Cerf, collection « Patrimoines, taoïsme », 2012, 269 p.
- SABLÉ Érik, *Dictionnaire du bouddhisme zen*. Éditions Dervy, 2012, 276 p.
- SCHOLEM Gershom, *Le Messianisme juif – Essais sur la spiritualité du judaïsme* (Bernard Dupuy, trad.). Les Belles Lettres, 2016, 501 p.

III. 6. Sciences et philosophie de l'Antiquité.

- Trois contemporains, Héraclite, Parménide, Empédocle* (Yves Battistini, trad., éd. scient.). Gallimard, collection « Les Essais », 1955, 203 p.
- BOLLACK Jean, *Empédocle – II. Les Origines, édition et traduction des fragments et des témoignages*. Les Éditions de Minuit, 1969, réédition Gallimard, collection « Tel », 1992, 305 p.
- BOLLACK Jean, *Empédocle – III. Les Origines, commentaires 1 et 2*. Les Éditions de Minuit, 1969, réédition Gallimard, collection « Tel », 1992, 685 p.
- HÉRACLITE, HIPPOCRATE, *Hippocrates volume IV - Heraclitus, On the universe*, (W. H. S. Jones, trad.). Cambridge (Mass., États-Unis), Londres (Angleterre) : Harvard University Press, 2005, 523 p.
- HIPPOCRATE, *Œuvres complètes d'Hippocrate, traduction nouvelle avec le texte grec en regard – volume 2* (Émile Littré, éd. scient., trad.). Paris : J.-B. Baillière, 1840, LV-719 p.
- HIPPOCRATE, *Œuvres complètes d'Hippocrate, traduction nouvelle avec le texte grec en regard – volume 7* (Émile Littré, éd. scient., trad.). Paris : J.-B. Baillière, 1851, LV-616 p.

HIPPOCRATE, *Œuvres complètes d'Hippocrate, traduction nouvelle avec le texte grec en regard – volume 9* (Émile Littré, éd. scient., trad.). Paris : J.-B. Baillière, 1861, 468 p.

LUCRÈCE, *De la nature / De rerum natura* (José Kany-Turpin, trad.). GF Flammarion, 1998, 553 p.

STRABON, *Géographie – Tome deuxième* (Amédée Tardieu, trad.). Librairie Hachette et Cie, 1873, 555 p.

STRABON, *Géographie – Tome IV (Livre VII)* (Raoul Balandier, trad., éd. scient.). Les Belles Lettres, 1989, 335 pages

III. 7. Histoire, archéologie et géographie.

BARAKAT Halim, DODD Peter, *River without bridges*. Beyrouth (Liban) : Insitute for Palestine Studies, 1968, 89 p.

BÉRENGER Jean, *Turenne*. Librairie Arthème Fayard, 1987, 616 p.

BOWERSOCK Glen Warren, *Roman Arabia*. Cambridge (Mass., États-Unis), Londres (Angleterre) : Harvard University Press, 1983, 224 p.

BROODBANK Cyprian, *An Island Archaeology of the Early Cyclades*. Cambridge (Royaume-Uni) : Cambridge University Press, 2000, 414 p.

CARRÉ Olivier, *Le nationalisme arabe*. Librairie Arthème Fayard, 1993, 304 p.

COLOCOTRONIS V., *La Macédoine et l'hellénisme, étude historique et ethnologique*. Berger-Levrault éditeurs, 1919, XXIII-658 p.

CORM Georges, *Histoire du Moyen-Orient de l'Antiquité à nos jours*, La Découverte, 2007, 192 p.

CUAU Yves, *Israël attaque (5 juin 1967)*. Éditions Robert Laffont, collection « Ce jour-là », 1968, 347 p.

DAKHLI Leyla, *Histoire du Proche-Orient contemporain*. La Découverte, 2015, 124 p.

DUFOURCQ Élisabeth, *Les aventurières de Dieu*. Éditions Perrin, collection « Tempus », 2009, 784 p.

DUPONT-SOMMER André, *Les Écrits esséniens découverts près de la mer Morte*. Éditions Payot et Rivages, collection « Histoire Payot », 1996, 468 p.

LACARRIÈRE Jacques, *L'Été grec, une Grèce quotidienne de 4000 ans*. Plon, « Terre humaine / poche », 1998, 448 p.

LHOTE Henri, *L'Épopée du Ténére*. Gallimard, « L'Air du temps », 1961, 195 p.

MILTON Giles, *Le Paradis perdu, 1922, la destruction de Smyrne la tolérante* (Florence Hertz, trad.). Éditions Libretto, 2013, 493 p.

MONTEFIORE Simon Sebag, *Jérusalem, biographie* (Raymond Clarinard, Isabelle Taudière, trad.). Calmann-Lévy, « Le livre de poche », 2011, 1051 p.

NICAULT Catherine, *Une histoire de Jérusalem*. CNRS Éditions, collection « Biblis », 2012, 297 p.

QUILLIET Bernard, *La Tradition humaniste*. Fayard, 2002, 542 p.

REY Émilie, « Quand les chrétiens d'Orient faisaient la grandeur de la langue arabe ». Jérusalem : Custodie franciscaine de Terre Sainte, *Terre Sainte Magazine*, n°639, septembre-octobre 2015, 60 p, p. 16-21.

ROUXPETEL Camille, *L'Occident au miroir de l'Orient chrétien*. Rome (Italie) : École française de Rome, collection « Histoire, archéologie, sciences sociales », 2015, 581 p.

SAINT-PROT Charles, *Le mouvement national arabe – Émergence et maturation du nationalisme arabe de la Nahda au Baas*. Paris, éditions Ellipses, 2013, 176 p.

VILNAY Zev, *The Guide to Israel*. Jérusalem, Hamakor Press, 1972, 720 p.

III. 8. Ethnologie.

JABBUR Jibrail S., *The Bedouins and the desert – Aspects of nomadic life in the Arab East* (Lawrence I. Conrad, trad.). Albany (États-Unis) : State University of New York Press, 1995, 670 p.

LHOTE Henri, *Le Hoggar, espace et temps*. Armand Colin, 1984, 240 p.

LHOTE Henri, *Les Touaregs du Hoggar*. Armand Colin, 1984, 255 p.

FOUCAULD Charles de, *Dictionnaire Touareg-français : dialecte de l'Ahaggar – tome II*. Imprimerie nationale de France, 1952, 971 p.

COPANS Jean, *L'enquête ethnologique de terrain*. Armand Colin, 2011, 128 p.

GÉRAUD Marie-Odile, LESERVOISIER Olivier, POTTIER Richard, *Les Notions clés de l'ethnologie*. Armand Colin, collection « Coursus », 2014, 367 p.

MÉTRAUX Alfred, *Les Indiens de l'Amérique du Sud*. Paris, éditions Métailié, 1982, 138 p.

III. 9. Sciences naturelles, physique.

ADLER K., ANDERSON S. C., LEVITON A. E., MINTON S. A., *Handbook to Middle East amphibians and reptiles*. Oxford (Ohio) : Society for the study of Amphibians and Reptiles, 1992, 252 p.

AULAGNIER Stéphane, CHEVALLIER Jean, HAFFNER Patrick, MITCHELL-JONES Tony, MOUTOU François, NORWOOD Julien, VALERA SIMÓ Juan, ZIMA Jan, *Mammifères d'Europe, d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient*. Delacaux et Niestlé, collection « Guide Delachaux », 2015, 272 p.

BORZATTI DE LOEWENSTEIN Antonio, GARBARI Fabio, « Cytotaxonomic contribution to the Jordanian flora 3. The Stapelieae (Asclepiadaceae) in the Hisma Basin (Southern Jordan) ». *Caryologia*, vol. 57, n°1, Università degli Studi di Firenze ed., 2004, 126 p.

CANDOLLE Alphonse de, *Origine des plantes cultivées*. Marseille, Lafitte éditeur, 1883, 377 p.

CHEVALIER Auguste, « Porte-greffes pour les fruitiers d'Europe et espèces et variétés améliorables, spontanées ou demi-sauvages en Indochine ou dans le Sud de la Chine ». Laboratoire d'agronomie coloniale de l'École des Hautes-

- Études éditeur, *Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale*, n°17, 1923, 80 p.
- CHRISTENSEN S., HOLLUM P. A. D., PORTER R. F., WILLIS I., *Birds of the Middle East and North Africa*. Carlton (Angleterre) : T. and A. D. Poyser Ltd, 1988, 280 p.
- DAROM David, *Beautiful Plants of the Bible – from the Hyssop to the Mighty Cedar Trees*. Herzliya (Israël) : Palphot limited, s. d., 48 p.
- DELAHAYE Thierry, *Les Petits fruitiers des haies*. Actes Sud, collection « Le nom de l'arbre », 2008, 92 p.
- DELANGE Yves, *Fabre, l'homme qui aimait les insectes*. Actes Sud, 1999, 347 p.
- ETCHÉCOPAR Robert-Daniel, HÜE François, *Les Oiseaux du Proche et du Moyen Orient*. Éditions N. Boubée et Cie, 1970, 951 p.
- ETCHÉCOPAR Robert-Daniel, HÜE François, *The Birds of North Africa – from the Canary islands to the Red Sea* (P. A. D. Hollom trad.). Edimbourg (Écosse), Londres (Angleterre) : Oliver and Boyd éditeurs, 1967, 612 p.
- FABRE Jean-Henri, *Souvenirs entomologiques, cinquième série*. Librairie Delagrave, 1925, 384 p.
- FABRE Jean-Henri, *Souvenirs entomologiques, première série*. Librairie Delagrave, 1924, 377 p.
- FOUREAU Fernand, *Essai de catalogue des noms arabes et berbères de quelques plantes, arbustes et arbres algériens et sabariens ou introduits et cultivés en Algérie*. Paris, A. Challamel éditeur, 1896, 50 p.
- JOGER Ulrich, *The Venomous snakes of the Near and Middle East*. Wiesbaden (Allemagne) : Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1984, 115 p.
- LECOINTRE Guillaume, LE GUYADER Hervé, *Classification phylogénétique du vivant*. Éditions Belin, 2001, 543 p.
- LEHNER Thierry, *L'État de plasma – Le feu de l'univers*. Éditions Vuibert, 2004, 268 p.
- LEOPOLD Aldo Starker, *Le Désert* (Solange Hughes, Jacques Regnault, trad.). Amsterdam : Time Inc., collection « Life, le monde vivant », 1962, 191 p.
- LEOPOLD Aldo Starker, *The Desert*. Amsterdam : Time-Life international, « Life nature library », 1961, 191 p.
- MOUNTFORT Guy, *La Vie d'un désert*, (Christine Lauffray, trad.). Stock, 1966, 260 p.
- PAZ Uzi, *The Birds of Israel*. Lexington (Mass., États-Unis) : The Stephen Green Press, 1987, 264 p.
- QUMSIYEH Mazin B., *Mammals of the Holy Land*. Lubbock (Texas) : Texas Tech University Press, 1996, 389 p.
- RONDEAU Anne-Sophie, *L'Amandier*. Actes Sud, collection « Le nom de l'arbre », 1997, 95 p.
- TELETCHÉA Fabrice, *Guide des poissons de France – Cours d'eau, lacs, étangs*. Éditions Belin, 2011, 175 p.

III. 10. Usuel.

ROBERT Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Société du nouveau Littre, Le Robert, 1981, sept volumes.

IV. Ressources disponibles sur l'Internet.

-LANÇON Daniel, « Les études littéraires orientalistes d'hier à demain, ou les Orient décomposés et recomposés ». Conférence donnée à l'invitation de l'École doctorale de Mulhouse pour la journée « Orientalisme » de juin 2013, *La Réserve* [En ligne], La Réserve, Livraison du 09 janvier 2016, mis à jour le : 16/01/2016, URL :

<http://ouvroir-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/reserve//revues/reserve/314-les-etudes-litteraires-orientalistes-d-hier-a-demain-ou-les-orient-decomposes-et-recomposes>

-SÉFÉRIS Georges, « Discours de réception du prix Nobel de littérature », 1963. Site Internet du Prix Nobel :

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1963/seferis-lecture-fr.html

-VINCENT Louis Hughes, *Jérusalem, croquis topographique*, 1911. Site de l'École Biblique et Archéologique Française de Jérusalem :

http://www.ebaf.info/topographie/?page_id=66

-Site Internet de l'Association Jean-Louis Florentz : www.jeanlouisflorentz.com

-Site Internet du Commonwealth War Graves Commission : www.cwgc.org.

-Site Internet des Jardins Botaniques Royaux de Kew : www.kew.org

-Site Internet de l'Institut National du Patrimoine Naturel : www.inpn.mnhn.fr

-Histoire du consulat général britannique à Jérusalem :

<http://web.archive.org/web/20111020122729/http://ukinjerusalem.fco.gov.uk/en/about-us/consulate-general/consulate-general-history>

V. Autres documents.

Carte géographique :

The Middle East. Washington D. C. (États-Unis) : National Geographic Society, 2015.

Table des matières

Introduction générale.....	5
PREMIÈRE PARTIE	13
Chapitre I. Sujet parlant et mission de la parole poétique.	17
1) <i>Le Quatrième état de la matière</i> : une poétique de l'iconostase.....	19
a. Le choix d'une parole ancrée dans la matière.	19
b. Le recueil comme cheminement herméneutique.....	21
c. Valeur du langage et expérience de la fragilité.....	28
d. L'acte de poésie comme seule affirmation existentielle.	35
2) <i>Gisements</i> , la pensée à l'épreuve de la poésie.....	40
a. La valeur démonstrative de la poésie.	41
b. L'intertextualité, confirmation et transformation de l'expérience.....	47
c. Le concours des références dans l'affirmation personnelle.	50
d. L'acceptation de la finitude comme retour à la beauté de vivre.	56
e. La liberté par la relation : parole d'un moment et d'un lieu.....	61
f. Nécessité et limites de la relation à l'autre.	66
Chapitre II. Pour une poésie à l'échelle du monde, <i>Sol absolu</i> et <i>Égée</i> suivi de <i>Judée</i>	73
1) <i>Sol absolu</i>	74
a. Le cadre géographique de <i>Sol absolu</i>	79
b. Le lieu comme un autre.....	89
c. La « soif », injonction d'aller vers l'autre.....	99
d. L'autre et la solitude.....	107
2) <i>Égée</i> suivi de <i>Judée</i>	111
a. Au commencement : la paix et l'origine.	113
b. La poésie contre la notion de destin.....	118
c. Situer l'existence : entre l'immédiat du lieu et les textes et Séféris..	126
d. L'équilibre identitaire (conclusion).....	135
Une parole au plus proche du réel (conclusion du chapitre).....	141
Chapitre III. Le dehors et l'intime, poèmes près de la mer	143
1) <i>Corps corrosifs</i> : célébration dans l'intimité du monde.	143
a. L'autre comme intercesseur.....	144
b. La figure d'altérité comme prise en charge de la totalité.....	147
c. Exister : crise et paix simultanées.	151
2) <i>Patmos</i> , la relation par le dénudement.	155
a. Une expérience de pauvreté qui rapproche du monde.....	156
b. Revenir à soi par le relais de l'amitié.....	161
c. Exister dans la déchirure.	167

3) <i>La Maison près de la mer</i> , l'épreuve perpétuelle du poème.	171
a. La continuité des "choses" et du verbe.	172
b. Entre stupéfaction et acceptation.	177
c. Une nouvelle configuration de l'équilibre.	182
Un renouvellement permanent des relations (conclusion de la première partie).....	189
DEUXIÈME PARTIE	195
Chapitre I. La poésie et les autres langages.	197
1) Stratégies d'expression alternative dans <i>Sefar</i>	198
a. La matière liminaire ou la poétique d'avant le texte.....	198
b. Lumière et nudité, autres façons de dire.....	200
c. Le retour à la simplicité de la relation au référent.....	207
2) <i>Amandiers</i> , les autres langages comme participant du verbe.	211
a. Les sensations opposées à la faillite du sens.	212
b. Une iconostase ouverte aux vents et aux corps.	217
c. L'image comme réduction de la distance entre parole et sens.....	222
3) <i>Derrière le dos de Dieu</i> , retour et interprétation.	226
a. « Peintures de Jabbaren », la réinvention de <i>Sefar</i>	226
b. Mémoire et bonheur, « À Wang Hi-tche ».....	231
Voir, toucher : la relation contre l'abstraction (conclusion du chapitre).235	
Chapitre II. Impératifs de la poétique et fait scientifique.	237
1) La faune et la flore de <i>Sol absolu</i> , ou le désert superlatif.....	238
a. Une poétique du montage.	239
b. La faune : tous les déserts pour <i>un</i> « sol absolu ».	251
c. L'exposé naturaliste comme amorce du propos existentiel.	259
d. Enjeux éthiques de la pratique intertextuelle (conclusion).	266
2) Aux bons soins de la poésie : « Clinique », "havre" existentiel.	270
La science en partage (conclusion du chapitre).	279
Chapitre III. Poétique du récit et pluridisciplinarité.	281
1) <i>Carnets de Jérusalem</i> : la relation multiple à l'histoire.....	284
a. Récit et histoire.	285
b. L'exposé historique et la nécessité d'une prise en compte de l'autre.	289
c. Les figures historiques, une communauté au-delà du temps.....	294
d. L'individu face à l'histoire.	300
d. Une expérience du lieu sous le signe de l'histoire (conclusion).	305
2) Le récit de voyage : la nécessité d'une poétique pluridisciplinaire.	308
a. Le nouveau pays : le Sahara, alternative au désert de Judée.....	309
b. Éloge de l'autre.	312
c. La valeur documentaire du récit : données ethnologiques.....	315

d. Le concert des savoirs.	320
e. Le lieu et le dieu (conclusion).	325
Une approche dynamique de la pratique pluridisciplinaire (conclusion du chapitre).	330
Chapitre IV. Écrire avec l'autre : poétiques de l'amitié.	333
1) Autre poète, poèmes de l'autre : Georges Séféris.	335
a. Un portrait de poète : Georges Séféris dans <i>Égée</i>	336
b. Le poète, engagement socioculturel, engagement pour la langue... ..	342
c. Une « question de lumière » : Séféris et la poésie orphique.	349
d. Construire ensemble une « maison près de la mer » (conclusion).. ..	356
2) Affinités littéraires : traduction et relation.	361
a. Le poème contre l'ordre de la séparation.	363
b. L'épreuve d'un “monde ouvert”.	370
c. Approcher l'unité, se garder de l' “Un”.	376
d. Les « visages du vivant » : de la douleur et de la joie.	382
e. « Être ici est magnifique » (conclusion).	385
Une communauté d'efforts (conclusion du chapitre).	389
L'omniprésence de la relation, exigence poétique, exigence éthique (conclusion de la deuxième partie).	391
TROISIÈME PARTIE.....	393
Chapitre I. La poésie et la guerre : pour un dépassement de la violence historique.....	395
1) L' “anti-genèse” et les trois chemins de la résilience.	397
2) La nuit d'Aïn es-Soultane : sommet et fragilité de la résilience.....	417
3) Une poésie de guerre : les contradictions d'une position mesurée....	441
4) Que la parole demeure (conclusion).....	458
Chapitre II. La Palestine, l' “Orient”, et l'orientalisme.....	463
1) <i>Histoire de la Palestine</i> : distance critique et impensés orientalistes.	467
2) Le discours historico-politique : le peuple palestinien et l'Orient absent.	478
3) Expérience et imaginaire : l'œuvre poétique, approche critique de l'orientalisme.....	494
4) L'utopie nécessaire d'une <i>Weltliteratur</i> (conclusion).	516
Chapitre III. Feuilles d'observation, un engagement humaniste.	521
1) Faire corps : une approche des limites.	526
2) La valeur du regard : pour une écologie non-discriminante.....	543
3) Cheminer ensemble : l'émerveillement du fini.	560
4) La “fatalité” de l'amour (conclusion).....	574
Exigence et générosité : un humanisme critique (conclusion de la troisième partie).....	579
Conclusion générale	583
	645

Annexes	591
I. Textes littéraires.....	591
1) Dylan Thomas, “Do not go gentle into that good night” (1951).....	591
2) Georges Séféris, « La maison près de la mer », <i>La Grive</i> (1947).....	592
II. Documents pour servir à l'étude de <i>Sol absolu</i>	593
1) Séquences de la version de 1972.	593
2) Relevé des espèces animales et végétales.	595
a. Espèces animales.	595
b. Espèces végétales.	598
3) La géographie de <i>Sol absolu</i>	601
a. Relevé des noms de lieux.....	601
b. Carte.....	606
III. Études complémentaires.....	609
1) Le discours politique dans <i>Histoire de la Palestine</i> et <i>Palestine année 0.</i> ..	609
a. Rhétorique du marxisme-léninisme et panarabisme.	609
b. La dénonciation du sionisme.....	614
c. Les Palestiniens, instances de représentation et États arabes.....	620
2) Écologie et traditions monothéistes.	623
a. Éléments pour une lecture “écologique” de la Genèse.....	623
b. Érémitisme et amour de la nature.....	626
c. L'islam et le respect de la Création.....	627
d. Hypothèses quant à la question posée par Lorand Gaspar.....	628
Bibliographie.....	631