

## Le langage et ses autres : silence et verbe dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar

Jean-Baptiste Bernard

**A**border la question des rapports entre silence et verbe dans le champ littéraire, c'est poser une question que toute une civilisation a régulièrement cherché à éviter, voire niée : que faire, comment *dire* quand le Verbe ne suffit plus ? C'est une question qui invite à une complète relecture de l'histoire des pensées et des mentalités, elle invite à remettre en avant les « marginaux » qui n'ont pas souscrit au mythe culturel de la suffisance et de l'excellence du Verbe – en premier lieu les mystiques et les solitaires. Ce sont eux qui ont fait pièce aux lectures logocentriques et rationalistes de saint Jean, ce sont eux aussi qui contournent l'héritage antique de la pensée occidentale, le positivisme et l'esprit de système.

Dans le champ de la littérature française du XX<sup>ème</sup> siècle, et en particulier de la poésie, on en détecte évidemment des traces – chez Rimbaud déjà, chez Maeterlinck traducteur de Ruysbroeck, et, plus tard, chez un Guillevic ou un Michaux. Mais plus qu'une tradition de marginalité, ce qui motive principalement une nouvelle interrogation des rapports entre silence et verbe, c'est le sentiment d'un échec, voire d'un désastre.

Échec, d'abord, du *sens* : à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, les grandes idéologies ne sont plus à même de motiver la littérature. Positivisme, rationalisme, christianisme désertent presque simultanément le champ des avant-gardes. Poètes, écoles souvent différentes, parfois opposées, ouvrent la voie à un sentiment grandissant de l'absurde, de la gratuité de l'« être ici ». Échec, surtout, du *signe* : le poète étant par excellence celui qui dans le champ littéraire manie une parole prospective, la faillite du *sens* ne pouvait, pour Rimbaud ou Mallarmé, que s'allier à une faillite de son véhicule – même si tout cela reste à relativiser au cas par cas. Ce d'autant que les linguistes venaient de donner le coup de grâce au mythe de l'absolu du Verbe en affirmant et démontrant l'arbitraire du signe. Arbitraire qui fut parfois pleinement revendiqué, par Dada, Artaud, ou les lettristes.

Cela dit, s'il est un événement qui change, une fois pour toutes, le rapport des écrivains à la langue, c'est évidemment la Seconde Guerre mondiale, lors de laquelle on triomphé l'absurdité et l'horreur sous couvert d'idéologies prétendument rationalistes, fondées sur le discours. Mais surtout, on a été amené à voir et à vivre des situations qui dépassent tellement les fonctionnalités usuelles du langage qu'elles semblent les annihiler, en particulier la capacité à rendre compte d'une expérience. Les conséquences dans la littérature, comme dans beaucoup d'autres champs, sont d'une ampleur inégalée. Pour les intellectuels et les écrivains qui au lendemain de la guerre n'optent pas pour l'engagement politique ou la pose nihiliste, ne reste qu'un langage dont on sait, désormais, qu'il ne suffit plus – qu'il est impuissant à véhiculer ou générer une vérité salvatrice, ou au-moins quelques certitudes élémentaires permettant de supporter la présence au monde.

Les poètes qui commencent à écrire dans ce contexte sont donc appelés à affronter ces questions : que peut le Verbe ? Comment faire (*poëin*) pour dire une humanité et une présence au monde que le Verbe ne peut qu'imparfaitement prendre en charge ? Comment renouveler le maniement du Verbe sans générer de nouvelles illusions, idéologiques notamment ? Comment se lancer dans une prospection poétique sans réactiver les présupposés ontologiques, éthiques, politiques, qui ont mené au désastre intellectuel du début des années cinquante ?

Réinventer la langue et un usage éthique de la langue, c'est le défi – sans doute permanent, mais de quelle urgence alors – qu'avaient à relever ceux qui ne pouvaient se

contenter du désenchantement ou de la politique. Alors quelle langue, quel silence – indicible peut-être – intégrer au Verbe ? Quelles alternatives sont possibles ? Réinventer le Verbe, c'est réinventer l'homme et la façon dont on l'entend : toutes questions qui excèdent largement la mesure de cet article, mais par rapport auxquelles nous tenterons de situer l'œuvre de Lorand Gaspar et d'apporter quelques pistes de réflexion.

En effet, dans le contexte littéraire des années cinquante et soixante, l'œuvre de Lorand Gaspar occupe une place à part, en particulier parce qu'elle s'élabore en dehors de toute école. Bénéficiant d'une genèse marquée par les résidences dans différents pays, la poésie de Lorand Gaspar est sans cesse placée sous le signe des altérités, altérités qui engagent, par leur importance référentielle au sein du poème comme dans le contexte de sa création, un travail permanent sur les possibilités du Verbe. Altérités culturelles, liées aux lieux de résidence du poète, de la Transylvanie natale à la Grèce, en passant par la Tunisie et la Palestine, qui véhiculent avec elles des imaginaires, des réalités historiques, physiques et humaines. Altérités, aussi, dans la langue et dans le travail de la langue, dans le sujet énonciateur et les instances de la parole dans le poème. Poésie profondément référentielle, souvent rétive à l'abstraction, la poésie de Lorand Gaspar n'a de cesse de se construire en dialogue avec ces altérités qui sont autant de réalités avec lesquelles la parole doit composer, et cela implique d'intégrer dans l'*acte* de la parole poétique l'*autre*, les autres, ce qui ne peut manquer de poser le problème de ce qui est le *tout-autre* de la parole : le silence.

#### **Le verbe comme iconostase**

Le premier recueil de Lorand Gaspar écrit en langue française, *Le Quatrième état de la matière*, paraît en 1966.<sup>1</sup> À cette date, le poète exerce son métier de chirurgien dans les hôpitaux français de Jérusalem-Est et de Bethléem depuis 1954.

L'entrée en poésie française, avec *Le Quatrième état de la matière*, représente déjà une forme de réponse à la problématique de la nuit du sens, de l'inopérance des signes. Ce recueil se place, de façon toute personnelle, dans le renouveau de la « poésie de l'existence », telle que la redéfinissent, depuis les années cinquante, Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet, pour citer les plus éminents.

En effet, au terme de ce qui fut le silence le plus long de son œuvre, silence qui correspond à la fois au changement de langue d'écriture et à l'immersion dans le contexte palestinien, Lorand Gaspar, avec *Le Quatrième état de la matière*, inscrit résolument sa création dans la présence au monde, dans l'*existence*, et ce dans les deux dimensions du terme : *ex-sistere*, se tenir en soi et au monde, mais aussi être « hors », ou en position de retrait. Plus exactement dans la poétique gasparienne, c'est être en position d'altérité vis-à-vis du monde et du soi où l'on se situe et se construit, au sens de la fameuse topique rimbaldienne du « je est un autre ». Par extension, dans l'écriture le « je » et le « monde », qui participe à sa construction, sont une réalité, un ancrage référentiel, mais aussi une altérité, dynamique signifiante irréductible au sujet écrivant.

Dans la problématique des relations entre Verbe et silence, cette position n'est pas sans incidences. Le Verbe est revalorisé par ce « parti pris » d'être présent au monde, mais il n'en est pas pour autant rétabli dans la valeur absolue que la tradition judéo-chrétienne, voire la culture positiviste, lui attribuaient. Leçons sont prises du « désastre » du sens et du signe, le verbe, perdant sa majuscule, devient véhicule d'une signification sans programme, sans certitude, et vecteur d'une relation volontairement précaire au soi et au monde.

On peut lire ainsi, dans la deuxième partie du recueil, « Iconostase », un certain nombre de poèmes qui explorent ce rapport au réel, par la seule médiation d'un langage à

<sup>1</sup> Signalons la parution d'un recueil en langue hongroise dès 1953, *Igy szól a Csend*. De ce recueil, seul a été traduit le titre, qui pour être intéressant ne suffit pas au commentaire : *Ainsi parle le silence*.

la lisière du sens et de la présence, notamment dans l'adresse amoureuse qui est régulièrement convoquée.

J'ai entendu la terre et toute sa nuit ;  
 dans un bruit si calme elles ont gravi  
 cette longue échelle des jours sans pluie  
 nos mains défaisaient le noir et des mots  
 nous piquaient la langue à ravir  
 entre pans de murs repeints à la chaux,  
 clarté improbable  
 de n'avoir plus rien à se dire.

*(Le Quatrième état de la matière 53)<sup>2</sup>*

Dans ce poème, comme en d'autres, le sujet énonciateur est placé dans une position de témoin. Présent, réellement et verbalement, aux phénomènes qu'il décrit, il n'en est pas pour autant investi d'une fonction herméneutique, laquelle lui permettrait de dégager du sens. Le rapport à la parole, au verbe, est essentiellement sensuel, et le verbe ne vise pas autre chose que dire la précarité, la finitude, du lien à l'aimée, à la terre, au temps et au silence, qui en sont aussi la beauté. Néanmoins, les deux derniers vers laissent deviner que le silence représente encore une forme de communication avec l'autre sujet, dans l'acception spécifique d'un espace d'échange dépassant les contingences du verbe. Comme si le silence était une sorte de « sur-langage » auquel un verbe mesuré prépare.

Le poème devient alors le lieu d'une rencontre possible entre deux sujets amoureux, entre le sujet écrivant et un réel verbalisé dans sa simplicité première.

Quelles routes, quels murs ou quels rochers  
 – Montre-les-moi ce jour de pluie –  
 Se sont usés ?  
 Tes mains, tes lèvres où l'eau a ri  
 Sans mots sans bruits tout ce qu'on a dit  
 Où est-ce inscrit ?  
 De quelle lumière citerne ?  
 De chaque couchant  
 Lisibles et clairs  
 À l'intérieur de nos paupières  
 Nous sommes les derniers survivants.

*(Le Quatrième état de la matière 54)*

Les registres sont apposés les uns aux autres, le corps de l'aimée, ses « mains », ses « lèvres », parties du corps destinées plus que les autres à la formulation des signes et à la préhension du réel, sont ramenées à une parole disparue, ou « inscrite » dans un lieu inconnu, alors même que des éléments physiques censément tangibles, « routes », « murs », « rochers », semblent mis en doute à la fois dans leur capacité à l'usure et à être situés, reconnus. Ce questionnement de l'usure des réalités physiques rejoint celui de l'usure de la parole : sur les lèvres ce n'est pas une parole qui se forme, mais une « eau » qui rit, « sans mots sans bruits », comme si l'élément liquide dans sa joie informulée prenait le relais du verbe, de « tout ce qu'on a dit », pour matérialiser la joie d'une présence, mais aussi signifier la disparition inéluctable, et pas nécessairement regrettable, des discours. Les quatre derniers vers infléchissent l'interprétation dans la direction d'une revalorisation d'un rapport immédiat au monde physique, puisque les « couchants » sont

2 Dans les œuvres de Lorand Gaspar, la disposition des vers, les interlignes, la mise en page des paragraphes et les variantes typographiques sont le fait du seul poète. Afin de respecter cette dimension de son travail, nous conserverons dans toutes les citations en retrait du texte les formats choisis par lui.

« lisibles et clairs » dans le champ individuel de l'organe de la vue, refermé sur lui-même. C'est dire que nulle parole ne peut être proférée universelle, même face à un phénomène connu de tous et aussi élémentaire que le crépuscule du soir. Si le dernier vers semble souligner cette solitude du sujet dans la parole qu'il énonce face au monde, il faut tempérer ce que cela pourrait avoir d'inquiétant : au-moins pour lui-même, le sujet écrivant peut « lire » le monde. Serait-ce, déjà, le retour du *Liber mundi*, cher à certaines traditions ésotériques notamment, ramené à la dimension du sujet ?

Certainement pas, on s'en doute. Néanmoins, et pour en terminer avec cette brève incursion dans la première phase de l'œuvre de Lorand Gaspar, lisons un poème de son deuxième recueil, *Gisements*, paru en 1968.

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.

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 ?

(*Gisements* 57)

Poème à plus d'un titre fécond, qui semble rendre au langage humain toute son efficacité, et même toute sa valeur ontologique d'outil d'affirmation essentielle du devenir humain, dans le monde, en dépit de sa solitude parfois tragique. Mais au-delà de cette affirmation, qui rappelle, y compris dans le style, que Saint-John Perse est, avec Michaux, un des poètes qui ont le plus durablement compté dans les références de Lorand Gaspar, il est important de noter en quels termes le silence est invoqué.

Dans ce poème, l'homme est appelé à dire son « être-là », « prodigieux, blessant et insupportable », peut-être parce qu'apparemment gratuit, et il n'est pas anodin que la formule, très connotée du côté des philosophies de l'existence, suive la « dérobade » du silence, comme si ce silence était à nouveau l'espace d'une gnose, d'un absolu impénétrable à l'intelligence, verbale, de l'humain. Le silence, écrin, « nuage d'inconnaissance » pour utiliser la formule des mystiques, entoure une Vérité qui toujours se soustrait à l'homme, lequel n'a plus alors, comme urgence ontologique, qu'à s'affirmer présent et passant dans une grande geste de tout son corps périssable (« muscles, os, organes... »), de sa psyché finie (« désirs, raisons... »), d'un inaboutissement aux « exigences ruineuses » où seul le verbe, convoquant toutes les dimensions de l'humain, est à-même de prendre en charge à la fois la présence au monde et la certitude de sa fin.

Ce verbe échafaudé entre l'homme incertain et la connaissance insituable, muette, rétive à l'esprit humain, qu'on nous permette, en guise de conclusion partielle, d'en proposer une représentation empruntée au *Quatrième état de la matière*, l'« iconostase » que nous avons déjà citée.

En effet, l'iconostase, dans nombre d'églises orientales, est la cloison couverte d'images qui à la fois protège l'espace sacré et permet des communications entre le monde matériel et l'action sacramentelle irréprésentable d'une eucharistie, mystère de la présence réelle et substantielle du divin. Le verbe, dans les premiers recueils de Lorand Gaspar, revêt une fonction comparable : il est à la fois l'écran contre lequel se heurtent les désirs de connaissance immédiate de ce que l'on pressent d'un absolu et l'espace, signifié, donc physique, et spirituel, intellectuel, où l'on peut fréquenter cette dynamique d'un absolu incertain, intangible, dont on ne sait même pas si on peut le postuler, mais

qui, en cela-même, motive en profondeur le phénomène de l'existence. En somme, le silence de ce qui *est peut-être* de l'« autre côté » du langage, motive celui-ci, en qui se concentrent les multiples aspects de l'existence humaine.

Cela dit, la poésie gasparienne, en permanente évolution, a bientôt visé à épurer le verbe des « images », représentations, parfois fantasmatiques, simplificatrices, souvent illusoire, qui tendent à rassurer l'humain face à sa finitude – ce en quoi elle a rapidement invalidé la comparaison à laquelle nous avons eu recours.

### ***Sol absolu* : le verbe et les autres langages**

À cet égard, le poème *Sol absolu* est déterminant. En effet, si les recueils précédents, *Le Quatrième état de la matière* et *Gisements*, pouvaient représenter une première poésie, *Sol absolu* constitue le tournant de cette phase inaugurale de l'œuvre de Lorand Gaspar, avec une nouvelle « manière » caractérisée par l'inscription de la parole poétique dans un dynamisme de perpétuelle mise en contact de la parole verbale avec ses « autres », d'autres systèmes de signification, suivant une exigence qui évacue les images.

Paru en 1972, après une résidence de seize ans en Palestine, nourri de l'expérience personnelle des déserts de la région aussi bien que d'une érudition qui touche tant les auteurs et chroniqueurs antiques et médiévaux que les sciences botaniques, zoologiques, géologiques et minéralogiques, *Sol absolu* est régulièrement qualifié de poème « encyclopédique ». À ce titre, aussi bien qu'à celui de son volume ample et très structuré, le poème représente une tentative de rendre compte de la totalité, sinon de la plénitude, du lieu, du désert de Judée. Tentative pléthorique visant à intégrer dans la parole l'immense diversité – culturelle et naturelle – du désert tout en cherchant à performer une forme d'ontologie – de la chair, de l'être ici, de la finitude (le *sol* seul est *absolu*) –, le poème est pourtant obligé de renoncer à construire un discours, c'est-à-dire une parole systématique et systématisée, tant son propos excède les structures usuelles de la logique et de l'éloquence.

Les raisons n'en sont pas, pour autant, strictement techniques. En effet, si un Saint-John Perse pouvait oser un Verbe total et universel en situant sa poésie dans un hors-lieu mythique et atemporel, *Sol absolu* est un poème tellement ancré dans le cadre référentiel du désert de Judée que les procédés persiens d'amplification du verbe par soustraction de tout référent défini lui sont interdits. En quelque sorte, la volonté de ne pas soustraire la parole poétique à la réalité de son référent la confronte à un excès de matière, un excès de « choses à dire ». Le verbe, en tant que code structuré et structurant la pensée est impuissant à intégrer en un seul système, en une *logique*, toute la diversité et l'irréductible unicité du lieu, dans son ensemble comme dans chacun de ses éléments constitutifs. Menacé de dissolution dans ce « trop-plein », le verbe doit se voir relativisé dans une stratégie de « porosité », plus précisément de combinaison avec ce qui lui est autre : des blancs, des sauts de lignes ou de pages qui impliquent une rupture de la logique discursive, des signes des alphabets hébreux, arabes, cunéiformes par exemple. Mais surtout, au-delà des artifices techniques, le poème répond au parti de signifier la relativité, la fragilité de la parole dans un univers qui la réduit à un rien, à un souffle.

Dès lors, il est évident que la question du silence ne peut qu'être posée. Ainsi, dès le début du poème, on trouve le mot « silence », en lettres capitales, isolé sur une page blanche. La page suivante porte quant à elle :

PIERRE            PIERRE  
 encore une  
 PIERRE  
 sable  
 illimité  
 RIEN

(*Sol absolu* 11)

Le rôle de la mise en page est primordial : il prend en charge une fonction mimétique du poème, ici, mimétique du silence qui environne la parole comme il environne le solitaire au désert, silence qui fragilise, relativise la parole. Ainsi, le long édifice verbal de *Sol absolu* est sans cesse cassé, rendu bancal par ce silence ambiant et ces « signes autres » qui le rythment en rompant ce qu'une structure linéaire aurait pu avoir d'englobant, de totalisant.

Ce procès de relativisation du verbe, comme d'une mise en relation, passe aussi par le recours très fréquent à la citation, directe ou indirecte, comme s'il fallait que l'énonciation poétique se dessaisisse du sujet qui la conditionne à l'origine, dans le parti d'écrire, et que soit une parole plus nue, moins soumise aux tentations du discours, qui chemine dans la composition du recueil.

Lisons par exemple deux pages, qui se répondent, où l'on peut percevoir aussi bien l'attitude de l'historien, du philologue, puis de l'énonciateur poétique, qui se démarque de ces connaissances et des traditions dont elles proviennent, par son expérience propre.

Et ce cri de désespoir qui revient  
 souvent chez les prophètes : « Où  
 est Dieu ? » est un cri qu'on  
 retrouve dans la plupart des  
 lamentations suméro-akkadiennes  
 sur le dieu mort. Le résultat des  
 lamentations ne pourra se faire  
 attendre longtemps. Yahvé de  
 nouveau enverra du blé, du moût et  
 de l'huile fraîche en repoussant  
 l'ennemi,

« vers une terre aride et désolée »

Le désert a ici la même signifi-  
 cation de monde d'exil, de  
 monde souterrain, monde de feu  
 et de désolation, que chez les  
 Suméro-Akkadiens. Sur les terres  
 de son peuple Yahvé fera tomber!

« la pluie d'automne selon la justice,  
 il a fait tomber pour vous l'ondée. »

Après l'enfer de l'été saison de  
 disparition de Tammouz, il revient  
 en force à l'automne, sauvé par  
 Ishtar.

RESTITUÉ DANS SA GLOIRE, SA PRÉSENCE SIGNIFIE  
UNE NOUVELLE ABONDANCE,

(*Sol absolu* 63)

Puis, à la page suivante :

Mais où est Dieu ?

Sur toutes les pistes où tu menas  
tes troupeaux de doutes et d'espoirs  
ta main dans la douceur noisette du pelage des jeunes  
chameaux,  
dans les cuves brûlantes qui se souviennent  
du ventre de la terre – tu sais  
qu'en dehors de ta foulée reprise à l'aube  
aux songes d'enclos il n'y avait rien à trouver.  
Rien que ce vaste non-lieu  
rien que le grand pas sûr de ton égarement.

(*Sol absolu* 64)

Cette alternance entre séquences de citations et d'explications, de descriptions à d'autres moments, et d'autres qui, au contraire, se rapprochent du sujet poétique, est une constante dans *Sol absolu*. Il est dans ce passage question de sciences religieuses, mais plus généralement il témoigne de l'aspect scientifique de l'écriture, impersonnel et rationalisé, qui constitue en quelque sorte le versant positif, voire positiviste du poème. Ce volet scientifique est néanmoins tempéré par une mise en page qui fait saillir ce qui dans le propos est à-même de perpétuer la dynamique verbale, et qui contribue aussi, comme nous l'avons signalé, à démonter la technique démonstrative. Si positivisme il y a, il est confronté à ses failles, ses vides, et sans cesse posé en regard de pièces où la parole se fait plus incertaine, intime, parfois lyrique.

Comme le montrent les extraits ci-dessus, les grands développements chargés de références érudites sont passés au tamis d'une parole qui reprend tout à son compte, intègre les éléments de connaissance à son phénomène propre. Mais il ne s'agit pas d'une assimilation de ces éléments « objectifs » du poème : le cheminement poétique, tout au long du recueil, cherche à aboutir sur une expérience de vie qui soit, spirituellement ou philosophiquement, tenable, sorte de quête ontologique commune à toutes les poésies qui ont choisi de ne pas s'arrêter au sentiment du désastre ou de l'absurde. Or, ce cheminement, pour qu'il soit valide d'un point de vue éthique et donc satisfaisant intellectuellement, ne peut s'approprier les éléments : il doit se construire en dialoguant avec tout ce qui lui est un *alius*, une altérité.

Ainsi, les deux passages de *Sol absolu* reproduits ci-dessus s'articulent comme les deux phases de ce procès. Dans un premier temps, les promesses des textes bibliques (trois citations, dont une indirecte, du livre de Joël) et du mythe de régénération suméro-akkadien de Tammouz et Ishtar (comparable à celui, mieux connu, de Perséphone et Déméter), sont mis en page de façon à manifester leurs singularités, comme une compilation organisée en dialogue dans une perspective de religions comparées. Dans un second temps, l'effet elliptique du changement de page ouvre à une reprise de la question « Mais où est Dieu ? ». Comme un passage du mode majeur au mineur, cette reprise prélude à une adresse à la deuxième personne, qui réduit à très peu de certitudes les annonces bibliques et mythologiques. La parole cesse son travail de compilation pour s'attacher à des conditions, des sensations physiques, celles, ici, d'un pasteur nomade, pour qui il n'est plus, dans sa réalité quotidienne, émotionnelle et sensorielle, que le sentiment d'une présence gratuite au désert, sans téléologie, malgré les « troupeaux de doutes et d'espoirs » nourris par les références culturelles.

Poème du dialogue incessant entre les modes de parole, entre les références et l'énonciation propre au poème, les analyses scientifiques et les retours au degré premier de la sensation, *Sol absolu* s'achève sur une ultime séquence d'adresse amoureuse :

Regarde-moi encore une fois  
Parente sans ombre courant le soleil –  
en ce creux où lentement s'usent nos viscères  
ces pistes de lymphes qui embrument le soir  
nos fleuves où se couche 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

(*Sol absolu* 120)

Appel à l'aimée, dernier appel aux dimensions cosmiques qui ne voilent pas la certitude de la perte et de l'usure, qui se heurte au silence, à la mutité de cette autre. Mais ce silence de l'autre n'est plus dramatique, il est celui de qui accepte que s'achève la course du verbe et de la vie, qui trouve toujours à reprendre sous une forme ou une autre. Comme pour dire, après les vastes empilements, les sinuosités d'une parole-fleuve sans cesse trouée, non la vanité mais la précarité du verbe jeté dans un silence où nul – en particulier nul Dieu – n'est là pour l'entendre, ni aucune mémoire pour le retenir, le fixer, ni enfin aucune logique pour le rendre absolument cohérent, suffisant. Ce constat de précarité est aussi une invite à davantage d'humilité et d'écoute, de tendresse pour les autres et toutes choses qui passent, mais dont les présences sont autant d'épiphanies.

En tout cas, avec *Sol absolu*, le verbe voit entérinée définitivement la perte de la majuscule qui signifiait sa capacité à expliquer, à définir, à donner non seulement du sens mais le sens, pour devenir support, parmi d'autres, à un souffle, à un mouvement.

Parmi d'autres, en effet, puisqu'au-delà des « autres paroles » qui éclataient l'unité de l'énonciation poétique – citations d'autres poèmes, de textes historiques ou scientifiques –, ce sont d'autres signes que les signes verbaux qui sont sollicités. Outre les signes d'autres langues, qui, incompris, ne sont plus que signes visuels, c'est-à-dire sensibles et non intelligibles, outre une mise en page signifiante encore que pas nécessairement codifiée, que nous avons déjà évoqués, ce sont aussi d'autres formes de langage qui sont intégrés à la dynamique poétique, pas seulement dans *Sol absolu* : la partition musicale, dans *Sentes* par exemple, ou l'œuvre picturale, comme les lavis de T'ang ou de Zao Wou-ki dans plusieurs recueils et poèmes.

Cette invitation du lavis dans le recueil poétique n'est d'ailleurs pas étrangère à la question qui nous occupe. Dans plusieurs volumes parus au courant des décennies 1980 et 1990, *La Maison près de la mer*, *Patmos*, *Amandiers*, par exemple, le lavis est part intégrante de la rythmique du poème. Or le lavis, tel notamment qu'il est pratiqué par T'ang et Zao Wou-ki pour les publications de Lorand Gaspar, est très proche de ses sources chinoises les plus anciennes : lavis, pour citer les plus illustres des peintres dits de la Voie excentrique<sup>3</sup> de la dynastie Qing, de Chu-ta, de Shitao, qui s'illustrent par le minimalisme de leur art, où le trait doit pouvoir prendre en charge, dans la simplicité sinon le dénuement, l'essence de l'objet représenté. C'est une pratique alors très liée au Taoïsme, plus précisément avec l'héritage taoïste du bouddhisme *chan*, qui vise à voir, au-delà des manifestations accidentelles qui constituent l'individualité d'un objet ou d'un

3 Voir Cheng (2004).

être, son appartenance à un souffle principal sans objet – le Tao, dont est assez proche l'impermanence, l'*anytia*<sup>4</sup> des bouddhistes –, une impermanence qui ne signifie pas et qui, seule, est absolue dans son absolue soustraction à toute définition.<sup>5</sup> Et c'est bien relativiser à l'extrême l'efficience du verbe que de le combiner à cette pratique plastique, avec la charge spirituelle qu'elle véhicule, dans le mouvement même de l'énonciation poétique.

Ainsi, au-delà, d'un ensemble de procédés, textuels et plastiques, qui *relativisent*<sup>6</sup> le verbe, la poésie de Lorand Gaspar construit progressivement un ensemble de notions, en partie grâce aux référents spirituels extrême-orientaux, qui va au-delà de la simple confrontation du verbe à des modes de signification qui lui sont autres.

En effet, la poésie de Lorand Gaspar est une poésie diverse, pour ne pas dire trop vite une poésie de la diversité, qui répond au parti d'une éthique, aussi bien méta-textuelle que textuelle, que l'on peut qualifier d'éthique de la relation, en ce qu'elle refuse à la parole poétique de s'assimiler les altérités mais les invite en elle, comme telles, et comme part essentielle de la motivation de la parole. Cette éthique, construite progressivement, notamment au rythme des expérimentations formelles, permet à terme de s'affranchir de celles-ci, qui culminent dans *Sol absolu* jusqu'à éclatement des instances signifiantes, pour recentrer le geste poétique, reconstruire une ligne logique, où la cohérence des structures et de la progression de la parole est plus visible, encore que toujours constituée sur des passages, des communications avec d'autres ensembles signifiants.

#### Le silence comme équilibre du verbe : la voix des autres

C'est, évidemment, un travail de longue haleine qui se poursuit de poème en poème tout au long des années 70 et 80, pour trouver un aboutissement – provisoire, l'œuvre de Lorand Gaspar continuant, aujourd'hui encore, à s'écrire – dans des œuvres comme *Amandiers* et *Patmos*. Dans ces recueils, les relations du *soi*, du *même*, et de l'*autre*, trouvent une forme d'équilibre, et nécessairement les relations de la parole, du verbe, et de leurs autres, en tête desquels nous pouvons placer le silence qui peut-être les contient tous en puissance, arrivent elles aussi à cet équilibre.

Il y a ainsi, dans *Patmos*, une pièce remarquable à cet égard :

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 –

(*Patmos* 13)<sup>7</sup>

4 Une des trois caractéristiques de l'existence et de tout existant : impersonnalité (*anātman*), impermanence (*anytia*), insatisfaction (*duhkha*). Voir Wijayaratra (2006 : 91-97).

5 Sinon aux définitions apophatiques ou paradoxales, comme celles, fameuses, du chapitre XIV du *Tao-tō King* : « Vous le regardez (le Tao) et vous ne le voyez pas : on le dit incolore. Vous l'écoutez et vous ne l'entendez pas : on le dit aphone. Vous voulez le toucher et vous ne l'atteignez pas : on le dit incorporel. Ces trois qualités ne peuvent être scrutées à l'aide de la parole. C'est pourquoi on les confond en une seule. Sa partie supérieure n'est point éclairée ; sa partie inférieure n'est point obscure. [...] On l'appelle forme sans forme, une image sans image » (Lao-Tseu 20).

6 Il s'agit bien de le « relativiser », au sens premier : le mettre en relation, avec ses autres, peinture, musique, autres langues. Mais aussi, à un autre niveau, avec des notions qui lui sont concomitantes ou concurrentes : par exemple le non-langage ou l'absurde.

7 L'édition utilisée n'étant pas paginée, nous numérotions à partir du recto du premier feuillet suivant la couverture.

Les trois premiers vers peuvent s'entendre dans le sens d'une réconciliation du sujet et de l'univers : réconciliation de ces deux ensembles inassimilables que sont le sujet, traversé, tissé de phénomènes divers, et l'univers, les forces cosmiques dont la cohérence, si elle existe, reste un mystère. Dans ces vers, les limites du microcosme humain et du macrocosme dans lequel il se meut sont renversées, ainsi de la lumière des étoiles qui peut se contempler sur les mains, organe fini de la préhension, qui peut représenter la capacité à tenir, diriger, voire comprendre le monde – mais *sur*, et non *dans* les mains, il n'est plus question de domination, mais de communication, de renversement des pôles de la perception qui permettent un échange vivificateur entre le sujet et l'univers, et non la confrontation des limites de chacun.

De même, les trois derniers vers évoquent un changement d'instance dans le même procès signifiant : une altérité, spécifiée seulement en tant que telle (« quelqu'un »), se substitue au sujet énonciateur, mais ce faisant coïncide avec le parti de celui-ci, dire, mais dire une « soif », ce qui peut signifier aussi bien une nécessité qu'un désir.<sup>8</sup> Que cette altérité, quelle qu'elle soit, retrouve le premier niveau de l'énoncé poétique, celui du sujet, dans son désir de dire, donc de créer une relation verbale avec un récepteur, permet de postuler qu'au-delà de la teneur même des propos, toujours finie, limitée par le code adopté pour sa signification, c'est avant tout le geste, le phénomène du dire qui prime. En cela, le verbe n'est plus nécessairement véhicule d'un sens, mais est avant tout véhicule d'un signifiant, d'un acte d'élocution qui se manifeste lui-même pour permettre communication, sans se réduire à la compréhension, l'idée, le discours, qui toujours passent. Ce silence du sens, au cœur même de l'acte énonciatif, devient alors signification de l'autre, de tout ce qui est autre. Se soustrayant à la limitation rigide du sens, le silence, dans la prise de parole poétique, fait donc du verbe la manifestation de toute altérité, sans que cela soit déposséder le sujet de son identité, puisqu'il y a identité dans le désir : ouvrir une relation.

Ainsi, tout comme le *soi* énonciateur n'est plus mis en danger dans sa cohérence par les altérités sur lesquelles il se fonde et avec lesquelles il dialogue, le verbe n'est plus menacé par cet autre absolu qu'est pour lui le silence. En d'autres termes, le silence n'est plus le néant final d'un verbe menacé de dissolution dans une réalité trop vaste pour la logique, et qui a donc besoin de s'appuyer sur d'autres systèmes de signification comme nous avons pu le voir : le silence devient part constitutive et active du geste poétique, presque à égalité avec le verbe – ou, en tout cas, qui se signifie à part égale avec le verbe dans l'acte énonciatif.

La parole poétique prend alors en charge ce manque essentiel du verbe, non comme une défaillance mais comme un *appel*, dans la dynamique du langage, à accepter le devenir d'une humanité finie, vulnérable, libérée du *diktat* de la logique systématique, des concepts totalitaires et prétendument universels, pour la restituer à son ouverture élémentaire à tout autre – homme, texte, histoire, lieu, etc. –, sa nature *communicante*, qui lui donne à vivre, cette ouverture étant peut-être tout ce qu'il y a de saisissable de la part sacrée du devenir humain.

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

8 À ce propos, il faut signaler que le titre du recueil, *Patmos*, évoque évidemment l'*Apocalypse* de Jean. Ce phénomène de relais des instances signifiantes dans la même « bouche », n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'introduction du texte johannique. Mais quel que soit ce « quelqu'un », ange de Dieu chez saint Jean, inconnu sans nom dans le poème de Lorand Gaspar, ce qui importe est que son propos, avant de spécifier, est de créer un lien, un échange, entre ce qui s'est habituellement opposable : sphères divines et monde des hommes, altérité particulière ou d'ensemble et sujet.

de lier se délite, se fragmente, se sépare.  
 Peu de chose, débris.  
 Règne tout autour la sereine démesure.  
 Tu réchauffes encore dans ta voix émue  
 toutes choses s'abreuvant à soif et à sel –

(*Patmos* 12)

On en vient ainsi à une poétique de la parole comme lieu de passage, plus que lieu de substance, comme en confirmation des intuitions du *Quatrième état de la matière*. Le langage, et avec lui le verbe, est rendu à sa dimension charnelle, la *voix* anté- (voire anti-) conceptuelle, et le verbe poétique n'a à dire que la finitude qui est aussi la sienne, finitude heureuse, ou au moins sereine. Les idées, les vérités désertent le champ de la parole verbale pour se fondre dans un silence qui contient tous les possibles, les absolus potentiels qui échappent au fragile et très relatif appareil du verbe. Et c'est ce silence, chargé de potentialité, qui motive la parole poétique à se dire finie et poreuse, à se dire humanité finie et incertaine, mais *présente*. Le silence est alors non seulement absence de verbe, mais aussi espace et instance – réelle, ontologique, autant que virtuelle, imaginaire – où s'enracine le désir essentiel qui motive le langage : une altérité telle à l'homme et à sa nature parlante, qu'elle rend nécessaire une parole, même partielle. Le silence est alors une invitation à oser un verbe dénudé, un verbe de la seule présence, et est par cela même l'espace d'irréalisation où la finitude accidentelle d'un langage peut aboutir à une communion au monde comme dynamique de transformation – notamment de l'être, de son désir :

tout le rayonnement de midi  
 moulu dans une poussière d'eau  
 le vent souffle quand il veut  
 dans nos mots dans nos gestes  
 brouillant là, éclairant ici  
 sans distinction de joie de douleur –

(*Patmos* 24)

Ce passage de *Patmos* invite à pousser davantage : les « mots » et les « gestes », signes d'une présence vivante au monde, sont traversés par un « vent » que nul ne maîtrise, qui ne répond à nul dessein logique, ni à aucune considération morale. Force élémentaire, silence du monde sans raison, il se manifeste dans la fragilité de l'expression humaine, dans sa double dimension charnelle et langagière. Rencontre d'une dynamique insaisissable du cosmos – presque d'un *chaos* – et d'une sensibilité attentive, qui l'accepte et en fait sa force. La poétique de simplification du soi face et avec l'autre devient une poétique de l'*accord*, de la présence, urgente mais patiente, partielle, mais réelle.

En cela, l'expérience de chirurgien de Lorand Gaspar participe à cette affirmation de la diversité de l'humain, sans qu'elle se veuille totalisante, dans laquelle le langage des mots est lié profondément au langage du corps – à ses réactions physiques, qui sont son langage, son mode de signification. Les travaux en thérapie neurocognitives actuellement menés par Lorand Gaspar vont aussi dans cette direction, dans la mesure où nous pouvons les appréhender dans sa poésie. Le verbe est donc une partie des procès signifiants que l'homme, perpétuellement, consciemment ou non, met en œuvre.

Le recueil le plus récent de Lorand Gaspar, *Derrière le dos de Dieu*, comporte d'ailleurs une série de pièces intitulée « Neuropoèmes », qui fait en quelque sorte la synthèse de ce parcours que nous avons esquissé.

Je suis lumière et nuit  
 je vois encore et toujours

que je suis lumière et nuit  
 les deux me disent  
 l'absence totale  
 de toute certitude  
 dans ma pensée  
 je n'ai que cette ouverture  
 intime, ressentie au soir  
 de ma vie finie, d'être une goutte  
 de clarté dans l'espace et le temps infinis  
 née de la rencontre des sens d'un corps  
 de milliards de neurones  
 de soleils et de vents inconnus

(*Derrière le dos de Dieu* 96)

Dans ce dernier recueil, comme dans ce poème, la parole poétique se recentre sur le sujet et, nourrie des recherches en neurocognition, montre sa pleine relativité, hasard né du hasard, ou en tout cas hasard ne permettant pas de postuler une vérité ou une « certitude ». En revanche, en très peu de mots, c'est encore l'« ouverture » qui est posée comme garante essentielle de l'expérience humaine, dans un verbe qui ne craint pas d'exposer, voire d'expliquer, ses limitations. Cette ouverture est de moins en moins exprimée pour ce qu'elle donne à voir, à dire ou à vivre : cela échappe à la parole. Le verbe s'est simplifié au point qu'il n'est plus que l'indicateur d'une attitude : contemplative, attentive, la geste poétique renonce même au « faire » qui est à sa racine étymologique pour inviter, non à la spéculation ou à la formulation de visions, mais à l'acceptation de la condition humaine où tout, bonheur comme souffrance, est d'abord une forme de grâce, sans connotation théologique : celle de la présence à la vie.

### **Conclusion : l'éthique et la joie**

C'est par là que nous pouvons, de façon nécessairement provisoire, conclure. Vis-à-vis d'un verbe dont l'insuffisance n'est plus un sujet d'angoisse, le silence représente un ensemble de réalités – physiques, spirituelles et intellectuelles – que le verbe ne peut s'approprier sans mentir à ses moyens et à ses buts. Le silence est multiple, et nous proposons de l'entendre, si l'on peut dire, non comme une impuissance – un désastre, une finitude négative –, mais plutôt comme l'ensemble de ce qui est autre vis-à-vis d'un verbe toujours relatif : autre corps, autre en soi, autres paroles, entendues ou lues, autres lieux, en somme tout autre parlant, par quelques moyen que ce soit, en soi. Ensemble où l'infinie multitude des altérités irréductibles qui composent le monde, inexplicable, illisible dans sa « logique », devient *une* dans la mutité patiente, *apprenante*, de la conscience. Silence physique où l'on s'écoute nu, où l'on se découvre rencontré par le monde incompréhensible où l'on vit. Silence de l'esprit où la connaissance est libérée du concept, où l'ignorance devient désir.

Le verbe, alors, est investi d'une fonction véritablement éthique : non seulement il renonce à posséder le réel dans le détail ou dans l'ensemble par la construction d'une illusion logique, discursive, mais il est appelé à recevoir les marques de ces altérités pour les signifier comme autres, inaliénables, présentes, souvent désirables. Ce n'est pas une éthique abstraite, bien que ses principes s'adaptent fort bien à l'exercice intellectuel : le verbe a réellement, effectivement, presque physiquement la capacité de transformer le monde et les multitudes qui le composent au gré de son projet, à tort ou à raison. Capacité d'illusion redoutable, qui peut si facilement faire croire à la perfection : qu'on pense à la multitude de discours idéologiques, notamment politiques, qui entendent régir les rapports de l'homme à la société et au monde, aux autres et à soi. Mettre en œuvre un verbe imparfait, fini, qui s'accepte et même se revendique comme tel, c'est faire œuvre d'humaniste, c'est vouloir l'homme respectueux et humble dans ses relations à son

environnement, sous tous ses modes. Et, en poésie, c'est jouer le jeu d'une parole jamais maîtresse, jamais prévue, pour que le langage soit toujours une gageure et une grâce.

Certes, on peut difficilement définir le silence sans le nier, mais accepter cette finitude, cette limitation essentielle du verbe et l'inviter dans le geste même du dire poétique, c'est s'affirmer vivant, présent, et changeant. Et c'est aussi entrouvrir à nouveau les portes longtemps fermées, en poésie, de la joie.

*Université Stendhal Grenoble 3*

#### OUVRAGES CITÉS

- Cheng, François. *Toute beauté est singulière, peintres chinois de la Voie Excentrique*. Paris : Phébus, 2004.
- Del Fiol, Maxime. « La poésie à l'approche de l'absolu : immanence et transcendance chez Lorand Gaspar et Salah Stétié ». Thèse de doctorat, Université Paul Valéry Montpellier III, 2008.
- . Éd. *Lorand Gaspar*. Numéro spécial de *Nunc* 17, 2008.
- Gaspar, Lorand. *Derrière le dos de Dieu*. Paris : Gallimard, 2010.
- . *Égée* suivi de *Judée*. Paris : Gallimard, 1980.
- . *Gisements*. Paris : Flammarion, 1969.
- . *La Maison près de la mer*. Losne : Thierry Bouchard, 1991.
- . *Le Quatrième état de la matière*. Paris : Flammarion, 1966.
- . *Patmos*. Lausanne : Pierre-Alain Pingoud, 1989.
- . *Sol absolu*. Paris : Gallimard, 1972.
- Lançon, Daniel Éd. *Lorand Gaspar*. Cognac : Le Temps qu'il fait, 2004.
- . Éd. *Lorand Gaspar*. Numéro spécial de *Nu(e)* 17, 2002.
- Lao-Tseu. *Tao te king*. Trad. Stanislas Julien. Paris : Mille et une nuits, 2000.
- Renouard, Madeleine Éd. *Lorand Gaspar, Transhumance et connaissance. Actes du colloque de Cerisy*. Paris : Jean-Michel Place, 1995.
- Wijayarātna, Mōhan. *Sermons du Bouddha*. Paris : Seuil, 2006.