

Lorand Gaspar : naissance de la critique, naissance du poème

Guy Auroux

En 1983, un numéro spécial de la revue « Sud » était consacré à Lorand Gaspar, auteur déjà de cinq recueils de poèmes (*Le quatrième état de la matière* en 1966, *Gisements* en 1968, *Sol absolu* en 1972, *Corps corrosifs* en 78, « *Egée* suivi de *Judée* » en 1980 et deux ans plus tard « *Sol absolu* et autres textes », qui reprenait le recueil éponyme, avec une version entièrement remaniée, nouvelle pourrait-on dire, du *quatrième état de la matière*), et d'un important essai, *Approche de la parole*, mais aucune étude n'était parue sur cette poésie, hormis quelques comptes rendus dans *Le Monde des Livres* et un seul article d'importance, dans la *Revue des Belles Lettres*, sous la plume de Roger Little.

Qu'advient-il lorsqu'une critique, fût-elle polyphonique comme celle de « Sud », qui comportait vingt et une contributions, se risque à inaugurer des lectures, à ouvrir des pistes, à proposer des interprétations, sans autre garde-fou que la voix du poète lui-même, son œuvre et ses essais ? A quels pièges s'expose-t-elle ? Quelle doxa fonde-t-elle ? Et par quelles voies la postérité s'en libère-t-elle ? Voilà quelques-unes des questions que nous nous bornerons à poser, à travers un survol cursif de la réception et des voies qu'elle ouvre aujourd'hui.

Une brève approche du premier recueil, *Le quatrième état de la matière*, sera ensuite esquissée sur une question fréquemment abordée, mais rarement posée à partir des poèmes eux-mêmes : la conception que le poète se fait de son rôle, et l'écho d'une genèse de la parole poétique.

Genèse de la critique : invention et avatars d'une doxa

Patiemment réunies par Roger Little pendant « un lustre » pour le numéro de « Sud », sous le titre d'« Espaces de Lorand Gaspar », les contributions critiques, qui renvoient à *Sol absolu* ou à « *Egée* suivi de *Judée* », abordent quatre thèmes principaux : la pierre et la lumière (ou plutôt « L'obscur la lumière » en leur conjonction essentielle, pour reprendre l'oxymore qui donne son titre à l'une des contributions), comme il convient à cette poésie de l'élémentaire dont l'*essai d'autobiographie* situait le référent (« Entre le rocher de Patmos et les pierres de Jérusalem, il y avait un dénominateur commun : la lumière », *Sol absolu* 19-20), le regard, le point de vue ensuite, en troisième lieu la signification éthique de cette « Anabase », selon le mot de Marcel Girard, qui faisait implicitement de Lorand Gaspar un rival de Saint-John Perse, et enfin la question du langage, de la parole confrontée au désert.

Ces approches peuvent être caractérisées par trois traits, dont le premier est bien leur caractère amical de « compagnonnages », selon l'expression choisie par la revue pour les regrouper, ce qui se conçoit dès lors que ces premiers critiques ont élu une poésie avec laquelle ils se sentaient des affinités (plusieurs sont des persiens reconnus, comme Roger Little, le maître d'œuvre du numéro, d'autres sont hellénistes ou épris du monde égéen, et beaucoup sont eux-mêmes poètes), mais ce qui s'explique aussi peut-être par la condamnation dont l'auteur, dans *Approche de la parole*, semble frapper le discours analytique, du moins à en croire Jacques Lacarrière et d'autres, qui multiplient les prétéritations pour tenter de contourner l'interdit en jetant quelque clarté sur ce que le poète dit dans l'obscur. En d'autres termes, de peur de désacraliser le texte poétique nimbé de son relatif hermétisme, le critique préfère accompagner la parole du poète plutôt que de proposer interprétations ou lectures, toujours risquées.

En second lieu, les articles, en dépit de la promesse des titres, abordent tous les thèmes à la fois, dans leur intrication native, dans le foisonnement du sens, la pierre étant par exemple considérée à la fois comme élément minéral et donc référent du poème, manière de voir (et c'est l'image du *silex de l'œil*), figure d'une syntaxe lapidaire, voire calligramme, signifiant graphique, ou le commentaire mêlant naissance du jour, genèse du cosmos, phylogénèse, ontogénèse et naissance de la parole. En cela, les articles reproduisent la germination, le bourgeonnement du texte poétique, et la genèse de la critique mime cette poésie de la genèse, en reprend sans doute les métaphores les plus significatives, mais au risque de laisser intacte leur obscurité.

Enfin ces contributions critiques, faute d'études antérieures, se placent sous la référence du principal essai du poète auquel elles empruntent abondamment, *Approche de la parole*. Les titres eux-mêmes soulignent souvent cette dette, et les citations de cet ouvrage où Lorand Gaspar mêle des considérations scientifiques sur la structure de la matière et de la vie à des propos sur sa conception du faire poétique, valant démonstration, permettent d'éluder une étude plus serrée des textes.

Cet essai se révèle en effet le principal outil pour guider la lecture, même si d'autres points d'appui s'offraient aussi aux critiques de « Sud »: la simplicité apparente du lexique, les indications sur le référent géographique fournies par l'*essai d'autobiographie* ou par la dédicace et les poèmes parfois assez explicites de *Sol absolu*, les notes bibliographiques données par l'auteur sur les textes qu'il cite, ou encore les deux versions du *quatrième état de la matière*.

Mais ces éléments, par une sorte de ruse de la poésie, peuvent devenir autant de pièges, soit que le lexique, à paraître trop facile, ne soit pas interrogé (il en va ainsi du mot-clé *lumière*), soit qu'on se réfère aveuglément aux méditations métapoétiques d'*Approche de la parole*, comme à un guide infallible, qui dispenserait d'étudier les poèmes (alors que ce texte est lui-même un grand poème en prose, parfois difficile et souvent métaphorique, et fait à ce titre l'objet d'une importante contribution), soit enfin que le mouvement de l'œuvre déborde les gloses et les rende caduques, le poète ayant entre temps presque entièrement réécrit *Le quatrième état de la matière*: les études de « Sud », qui portent sur l'édition de 1966 du premier recueil et non sur celle de 1982 qui venait tout juste de paraître, s'appuient sur des vers et des images dont la moitié a disparu

du seul texte aujourd'hui disponible, peut-être parce qu'ils étaient trop explicites.

Un certain nombre de « lieux », au sens rhétorique du terme, de *topoi*, sont ainsi inventés à partir de la biographie du poète (celui du *poète-chirurgien* dont le *scalpel* fouillerait la chair du monde), de son intérêt pour la biologie (et *la respiration* du texte est censée faire alterner *systole/ diastole*, sans qu'aucune étude de métrique ou de prosodie n'en vienne étayer la démonstration), de telle métaphore tirée d'un poème (ainsi de *l'incarnation*, de la *circulation* ou de la *porosité*) ou des essais de Lorand Gaspar (pour la métaphore du *tissage* du texte, qui suscitera même une étude au colloque de Cerisy, et qui présente l'avantage d'une double paternité, puisque Barthes l'avait aussi mise à l'honneur, quoique dans un sens fort différent de celui qu'entend notre poète). Et ces « lieux » perdurent pour la plupart dans les articles postérieurs, mêlés à des considérations sur le vide ou le silence dans cette poésie (thème qu'on associe à juste titre aux méditations du poète sur la peinture chinoise d'époque Song, ou à l'attrait qu'exerce sur lui le taoïsme, mais dont la trace dans les textes doit être patiemment repérée) ou sur le délicat problème du statut de la lumière dans ces poèmes, et en particulier de son lien avec l'obscurité.

Or, si la plupart des études actuelles approfondissent les pistes et les « lieux » ouverts par « Sud », à l'exception pourtant de la dimension éthique de la poésie gasparienne qui semble délaissée, un certain nombre d'études récentes font progresser la recherche et la compréhension de ces poèmes plus difficiles qu'ils n'apparaissent d'abord, et tentent de déjouer les pièges auxquels étaient confrontés les critiques de 1983. Nous nous bornerons à en indiquer quelques-unes.

Il a fallu attendre le colloque de Venise pour qu'une communication donne les sens techniques du mot *lumière*, en anatomie (« calibre intérieur d'un vaisseau ou d'un canal »), en mécanique (« orifice permettant la circulation d'un flux »), ou en acoustique (« ouverture pratiquée dans la bouche d'un tuyau d'orgue, et qui met celui-ci en vibration au passage de l'air ») et ces significations, qu'un passage d'*Approche de la parole* confirme, et qui enrichissent le sens ordinaire du mot, sans l'exclure, renouvellent l'approche des relations entre l'obscur et la lumière, entre le monde visible et les abîmes intérieurs des corps ou du corps dans cette poésie, tout en ouvrant un rapport entre le visuel, le souffle et la musique, susceptible d'éclairer bien des poèmes obscurs.

D'une manière plus générale, les textes et les recueils font de plus en plus l'objet d'études méthodiques, comme ces explications de *Corps corrosifs* au colloque de Cerisy ou ces approches stylistiques au colloque de Pau, et l'on peut espérer que cette voie contribuera à mettre en évidence l'étonnante variété d'un poète qui nous semble avoir tenu la gageure de parvenir à une poétique par recueil. Aux généralités sur l'œuvre succèdent donc peu à peu des lectures spécifiques, soucieuses de leur objet, conscientes de leurs limites, tandis qu'à l'inverse d'ailleurs, ouvrages et colloques se préoccupent de situer cette poésie du désert, apparemment isolée, dans le champ des « horizons de la poésie moderne », soucieuse, selon Michel Collot, de chercher hors de l'homme les voies d'une réconciliation avec le monde.

Enfin, une critique récente de la poétique revendiquée par *Approche de la parole* nous semble contester les idées reçues, la doxa, sur un point capital, celui des rapports de

la science, du monde, de l'homme et du langage : elle suggère, par la voix de Dominique Combe, que cet essai, qui rêve de flux vital et fait de la parole humaine un simple prolongement du « langage » de la vie, de l'ADN, ne confère pas pour autant à cette poésie un caractère scientifique, accordé aux vérités provisoires qu'énonce la physique quantique ou la biologie cellulaire ; autrement dit, cette poésie relèverait moins de la science que d'une rêverie et d'une vision du monde qui s'inscriraient dans la lignée des romantiques, de *la Philosophie de la Nature* de Schelling ou, plus près de nous, du vitalisme d'un Teilhard de Chardin (qu'on aurait débarrassé de toute téléologie chrétienne). Cette réévaluation, quoique discutable et appelant des correctifs, nous semble salubre en ce qu'elle ouvre un débat, rompt l'unanimité qui prévalait depuis le numéro de « Sud », et favorise l'écoute d'un imaginaire puissant et d'une sagesse capable de nous réconcilier avec le cosmos et avec la vie, de nous rendre au monde, là où l'on eût risqué de croire à une vérité strictement soumise aux leçons dictées par la science.

Ainsi les voies actuelles de la critique gasparienne nous semblent-elles s'émanciper peu à peu d'une doxa que le dossier de « Sud » avait mise en place, en l'empruntant bien souvent aux essais de l'auteur lui-même, pour aller au plus près des textes les interroger, ou avancer des hypothèses sur la vision qui les sous-tend. Après le temps de la lecture intuitive et amicale vient celui d'une étude plus analytique, plus méthodique, non pour réduire le texte ou lui ôter son mystère, mais pour en approfondir le questionnement, en tenant compte de la spécificité des poèmes, des recueils et de leurs poétiques respectives. Et nous allons à notre tour revenir brièvement à l'œuvre, en l'occurrence au premier recueil, *Le quatrième état de la matière*, dont les poèmes denses, lapidaires et allusifs chantent le désert et la mer dans un hymne à la lumière, pour y entendre ce que les critiques demandent souvent aux essais du poète, un questionnement du texte sur son faire, sur la figure du poète et sur la naissance de la parole poétique, pour peu qu'on suspende provisoirement le sens référentiel et qu'on écoute ce que le poème murmure dans l'ombre.

Naissance du poème dans Le quatrième état de la matière

Mais avant de chercher des traces d'une telle réflexivité des poèmes de ce recueil, il faut d'abord souligner la multiplicité des sens qu'il propose, par son titre même : cette périphrase désigne-t-elle un état natif antérieur à la séparation des éléments, comme le pense un critique, la parole, comme l'affirme un autre, « un état de porosité-transparence », selon un troisième ? ou ne vise-t-elle pas plutôt de manière oblique *la lumière* (après l'état solide, liquide, puis gazeux, l'état corpusculaire ou ondulatoire qui peut s'immiscer dans les microstructures de la matière et dont les représentations que nous en donne la physique quantique sont si déroutantes), interprétation que pourraient confirmer les titres des trois premières sections (« Connaissance de la lumière », « Iconostase » et même, de façon métaphorique, « Ecailles ») ? Qu'importe au fond, puisque la notion même de « quatrième état » implique mutabilité, métamorphose au sein d'un continuum, ce que soulignait la quatrième de couverture de la première édition, où le poète évoquait « un courant secret qui va du minéral à l'homme et de l'homme aux

galaxies lointaines » ; en tout état de cause, compte tenu de la polysémie du mot *lumière*, ce titre du recueil ouvre la rêverie vers plusieurs voies.

Et de la même façon, la lecture du sens manifeste des poèmes, où il est question de marches dans le désert (« Nous vivions dans la fraîcheur d'aller », 77) ou d'îles sur la mer (« Blanches parois d'oiseaux reposés/ fossiles au hasard dans les couches du jour », 39), se heurte de plus en plus souvent à des obscurités, qui conduisent à chercher une signification autre. Ainsi de ce poème, évocation minérale d'un désert animé de « souffles bleus, violences calcaires », où le locuteur se dit « porteur d'images au jardin de pierres » (77) : la référence implicite au porteur d'eau qui déambule dans les villes désertiques pour désaltérer les passants rappelle certes les contrées arides de Judée, mais elle induit aussi que la marche du poète dans le *désert* des mots vise à leur redonner vie par la fraîcheur des « images » ; et cette seconde lecture du poème permet de mieux comprendre l'énigmatique « chute du jasmin » dont il est question au dernier vers, non pas tant comme l'arrivée en quelque oasis chargée de fleurs odorantes, que comme la venue d'une floraison d'images longtemps attendue. Bien des poèmes (peut-être 41 sur 51, selon nos relevés) pourraient permettre de deviner, derrière une scène de bivouac ou de chambre nocturne, outre les notations d'un journal de marche ou une rêverie cosmologique sur le jaillissement géologique des roches, une interrogation sur la poésie, perçue comme dessein, rêve, projet, ou comme événement en gestation.

Une méditation sur la poésie

D'un poème à l'autre s'esquisse en effet une silhouette du poète tel qu'il se donne à voir, et du projet qui l'anime : marcheur infatigable dans l'espace minéral (« Depuis des ans nous n'avons plus commerce/ qu'avec les pierres », 70), arpenteur et pèlerin du désert, avide d'y puiser une respiration et de se brûler à son feu (« Monastère de vie de flamme pulmonaire », 36), livré le jour à l'énergie crucifiante mais libératrice de l'élémentaire (« trousés d'espace cloués de lumière », 83), veilleur obstiné dans l'obscurité (« Lucarne patiente dans l'épaisseur de l'ombre », 79), il rêve surtout « d'insuffler la fraîcheur/ capillaire par capillaire » (51), c'est-à-dire certes de nous ouvrir au monde pour nous revivifier à son contact ou à ses souffles, mais aussi peut-être d'instaurer une circulation généralisée du sens, une porosité du poème entre divers niveaux de signification, qui permette de l'irriguer d'une pulsation vitale.

Les moyens de cette poétique ? la métaphore d'abord, vecteur principal des ambiguïtés fécondes (et on a vu qu'il se veut « porteur d'images », 77) ; mais d'autres choix d'écriture y contribuent : la parataxe, qui fait souvent hésiter entre des appositions, métaphores de métaphores, et une simple juxtaposition de notations séparées (et on pourrait imaginer que l'image du « Torrent », avec ces « cailloux et bois/ achevés repris » ait aussi un rapport à cette écriture de la juxtaposition, 67), la rareté des verbes dans une syntaxe nominale (« Ce bruit de mots/ que tu es venu sécher/ sur ces pistes où le vent/ se prépare avec les soins la minutie/ d'un entomologiste penché sur les coléoptères », 80), le refus du pittoresque (« j'ai vidé la nuit de sa brillante pacotille », 55), et l'effacement du référent au profit de l'ellipse ou de l'allusion, pour rendre l'énergie d'un surgissement (« taire les noms avec assez de joie/ pour que les lignes de force/ se montrent dans les

blancs », 78), quête d'une *lumière* qui pénétrerait partout comme pour forcer le passage et restaurer une porosité dans la matière du monde (« la traversée sera longue disait l'ange/ dans l'épaisseur de la pierre », 82) , comme dans celle des mots qui seraient ainsi arrachés à leur opacité et à leur rigidité pour retrouver le dynamisme d'un sens neuf (« te faire des mots verts au matin des mots », 51).

Une rêverie de la genèse du poème

Mais ce rêve d'une poésie native ne relève pas d'un simple projet délibéré, d'un strict choix d'écriture ; il s'enracine dans une expérience intérieure de l'avènement du poème, de son faire, de son *poieîn*, qui puise aux sources mêmes de l'imaginaire gasparien, et dont les poèmes se font l'écho.

Trois moments semblent se dessiner dans cette rêverie inlassablement reprise: la lente incubation d'un vécu remémoré et mis à distance, les tâtonnements d'une parole qui se cherche dans l'obscur, parfois enfin le jaillissement de la lumière.

Si les poèmes sont souvent des nocturnes, malgré le titre du recueil et ceux des séquences, c'est d'abord que la célébration de la lumière diurne aveuglante, crucifiante, doit passer par le filtre de la remémoration : « mendiant exact aux fêtes de lumière », le poète n'en savoure que la trace, l'empreinte vive, presque douloureuse : « Il me reste de cette chair les arêtes/ de tant d'élancements »(47), selon une métaphore qui exprime à la fois une douleur physique ou nerveuse dans les profondeurs du corps, et l'élan d'une joie païenne vers la beauté solaire. Mais si le vécu peut avoir laissé comme une blessure, c'est généralement l'évanescence qui l'emporte, comme le suggèrent deux images: celle, étrange, des « monts chauves de la mémoire » (73), pour dire peut-être que les détails se perdent et que seules restent les silhouettes, les contours, et celle, plus explicite, des « photos floues/ que le temps a bougées »(67), comme si une angoisse secrète de la perte hantait le poète.

Alors seulement commence l'essentiel, l'attente d'une venue de la parole : « Je t'écoute/ son qui creuse les matins »(71), plus importante que le travail des mots : « Ces métaux que je courbe dans ma voix/ pour que tu existes dans le noir./ J'ai vidé la nuit de sa brillante pacotille/ et j'entends la foulée qui ouvre encore/ tout un poumon dans les pierres -» (55). Cette mystérieuse « foulée », c'est celle des mots qui viennent, de la poésie (que Char nommait *la Passante*), dont le rythme est exprimé par deux métaphores principales, celle du pouls, du sang qui irrigue et nourrit (« je connais tes pas qui s'usent dans mes veines/ je connais ton pas comme les mots que je fais », 76), et celle du souffle (« que t'enfantent le glissement de l'air/ et le resserrement/ des papilles », 51), même si d'autres images empruntées au spectacle du monde peuvent aussi la suggérer, comme la croissance végétale (« l'invention de la tige/ poussée téméraire, vulnérable/ occupée seulement à croître. », 80), l'ample respiration du cosmos (« le large est entré dans la chambre nocturne », 64, ou ailleurs :« toute cette grandeur d'air/ s'engouffre dans les gestes », 76) ou cet étrange ébranlement généralisé, quand le magma opaque semble se diluer et qu'une *porosité* se fait jour : « toutes nos demeures en marche désormais/ l'épaisseur obtuse de nos murs/ de grève en grève et de mer en mer / poreuse et frêle dans la main/ et partout ces écailles/ où le jour frissonne et se décompose. »(72).

Et si souvent l'inspiration défaille, si les mots justes, venus d'on ne sait où, d'on ne sait quel fond immémorial et qui étaient venus affleurer le seuil de la conscience se perdent (« Tiré des cris longs d'oiseaux en vol/ la lettre fluide des choses sans mémoire/ le jour brûlé il arrive qu'on oublie les paroles », 44), si la vision se brouille (« maintenant le jour/ les yeux nus/ et quelqu'un/ a repeint mon plafond de choses/ et déjà je n'y vois plus- », 48), parfois au contraire, c'est le bonheur d'un surgissement imminent, comme dans ce poème obscur où « la crue limpide d'une fugue des corps » (78) , qui pourrait évoquer une nuit d'amour, mais aussi bien une rêverie sur la genèse marine des strates rocheuses, exprime sans doute encore la venue des mots, le verbe qui jaillit soudain, ce que la fin du poème laisse entendre. Et de façon plus explicite, c'est aussi le sens probable de l'ultime poème du recueil :

Nuit encore
Rafale de fenêtres dans les corps
abrupts et muets.
La flamme peinte du jour volubile
ses fards posés sur l'icône de chair
et chaque degré du soir à comprendre
la mémoire périmée jusqu'où nous dilaterons-nous ?

Cette plénitude presque et la déchirure des phares
les eaux du dedans se cognent aux vitres
immobile j'écoute m'écouter quelque part
une faim intarissable de naître – (86)

Ce qui se joue ici, c'est, dans l'obscurité initiale qui précède l'aube et qui est aussi celle de l'esprit (vers 1), la violence d'un souffle qui brise la clôture des corps et peut-être des mots (vers 2-3) ; le jour éclaire alors le monde qu'il anime en l'arrachant à son mutisme pour lui conférer l'aura d'une icône et l'offrir à notre vénération (vers 4-5), en même temps qu'il *dilate* le sujet aux dimensions infinies du cosmos et aux subtiles variations que la lumière lui confère sans cesse, dans un présent délivré du passé et de la nostalgie du regard (vers 6-7) ; et c'est le pressentiment d'une naissance sous les espèces à la fois de la lumière et des *eaux* (vers 8-9), comme si le poète allait une nouvelle fois venir au monde dans une grande délivrance, porté par ce flux mystérieux du verbe natif, d'une parole informulée, obscure, venue de l'élémentaire et qui va susciter la sienne (vers 10-11) .

Le recueil se clôt sur l'imminence de cette naissance (à soi, au monde, à une parole neuve), car ce qui importe, ce sont moins les mots recueillis que le jaillissement lui-même, moins le poème que le *poieîn*, moins une structure close qu'un élan par lequel la parole rejoint le dynamisme de la vie, avant de retourner au silence, et le poème s'achève, comme tant d'autres, non par un point mais par un tiret, simple mise en suspens d'une parole dont le flux, comme ceux du cosmos, ne cesse jamais, même si elle ne peut capter que de brèves épiphanies sur fond de tâtonnement obscur.

La lecture du premier recueil fait apparaître ainsi une conception originale de ce que les Anciens appelaient l'inspiration, dans laquelle le langage n'est pas affaire de structure, ni le poème fruit d'un travail du signifiant, mais expérience d'une présence

accueillie, d'une circulation intérieure, du surgissement désiré d'une parole dont le poème se fait moins l'ordonnateur pour en fixer les formes, que le témoin attentif, soucieux d'en restituer l'élan. Il ne s'agit donc pas exactement ici de ce que la critique universitaire nomme une *mise en abyme*, d'une représentation conceptuelle et réflexive, mais de quelque chose d'intuitif, obscurément perçu, d'un drame intérieur, mystérieux, secret, où la parole attendue, guettée, dénouant quelque compacité obscure, viendrait d'un abandon et d'une ouverture aux souffles, à la respiration ou à la musique du monde.

Ce rêve d'effacement, où se reconnaît la leçon des peintres et des poètes chinois, *Approche de la parole* en dessinait les contours : « Oublier le « sujet », oublier l'instrument, le langage, pour accueillir quelque chose du mouvement au fond du mouvement : cette nudité qui apparaît tour à tour comme une grâce ou une pauvreté, comme une libre et irrésistible énergie modelante, remaniante, comme un accord qui se dissout sans traces. User de cette liberté sans l'interrompre. Lui prêter l'instant faillible d'un visage. ».

Sans doute *Le quatrième état de la matière* ne parvient-il que rarement à une telle transparence, à une telle immédiateté de la présence au monde, sans doute le langage y fait-il encore souvent l'objet d'une méditation attentive, même s'il est perçu comme inséparable du cosmos ; cette simplicité, cette sérénité si longtemps désirées, il appartiendra aux derniers recueils, *La Maison près de la mer*, *Amandiers* ou *Patmos*, d'en accomplir la promesse.

toute cette grandeur d'air
s'engouffre dans les gestes
tout ce qui n'est pas encore
vient si près dans la paille
de tant d'univers éteints –

je connais tes pas qui s'usent dans mes veines
je connais ton pas comme les mots que je fais
comme ce qui troue mon silence
et se défait.
Tu verses des nuits dans mes membres
et me laisses
quand le jour se heurte à mes lampes
te refaire de rien.

LORAND GASPAR,
Le quatrième état de la matière,
Coll. Poésie / Gallimard p.76