



HAL
open science

Jean-Marie Gleize, poète lakiste

Marie Frisson

► **To cite this version:**

Marie Frisson. Jean-Marie Gleize, poète lakiste. Romain Benini ; Laure Michel (dir.). Jean-Marie Gleize, littéralement, Questions théoriques, 2024, Ruby Theory, 978-2917131572. hal-04872089

HAL Id: hal-04872089

<https://cnrs.hal.science/hal-04872089v1>

Submitted on 7 Jan 2025

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.

Jean-Marie

Gleize,

Dialogues, I

littéralement

*Water, water everywhere, and not a drop to drink*¹ : par ces mots, Coleridge désigne le paradoxe d'un réel qui nous comble et qui nous échappe tout à la fois. Or *The Rime of the Ancient Mariner* n'est pas seulement le premier texte de cet auteur qu'a lu Jean-Marie Gleize², et par là, le premier texte par lequel il s'est initié à la poésie romantique anglaise. Il nous introduit à un paradoxe central de la poétique gleizienne : le « réel impossible », évoqué à la fin d'*A noir*³, tel un écho à une question obsédante de notre modernité qui bute sur ce manque inhérent au langage dès lors qu'il s'agit d'accéder à l'immédiateté du réel. De sorte que, si le lac est désigné comme le lieu emblématique de la poésie, il pourrait être cet « absent de toute coupe où boire », que l'on comprendrait comme une variante de l'« absente de tous bouquets⁴ » qu'évoquait en son temps Mallarmé : « [l]ack (anglais) » : manque⁵ », lit-on dans *Léman*, ou tout aussi bien, étymologiquement, une lacune⁶. Il ne sera pas ici question de n'importe quel lac, mais du lac romantique et de « l'installation de la poésie en son lieu⁷ ». Il ne s'agira pas de n'importe quelle poésie, mais de celle qui correspond à un renouvellement du lyrisme au XIX^e siècle.

Car le lac est un *topos* de la tradition romantique, où se joue la dualité du réel et de son reflet, selon les deux notions-clés de l'histoire de la représentation

1. Samuel T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner, The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. I, E. A. Coleridge (éd.), Oxford University Press, 1957, p. 191.

2. Découvert à la librairie José Corti indépendamment des *Lyrical Ballads* et de toute connaissance des tenants du « mouvement lakiste » (selon une appellation un peu simplificatrice ; courriels de Jean-Marie Gleize à l'autrice du 28 novembre 2016 et du 5 octobre 2021.)

3. « Et alors ? », *A noir. Poésie et littéralité, Littéralité*, Questions théoriques, 2015, p. 540.

4. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations, Œuvres complètes*, t. II, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 213.

5. *Léman*, Seuil, 1990, p. 43.

6. *Léman*, p. 43-44.

7. « La mise à l'écart : Lamartine », *Poésie et figuration*, Questions théoriques, 2015, p. 46.

occidentale que sont l'image conçue comme copie du réel (*εἰκὼν*) et l'image conçue comme simulacre (*φάντασμα*). Dans *L'Eau et les Rêves*, en se référant aux mots de Wordsworth, Bachelard incite à prendre en compte « la richesse métaphorique d'une eau contemplée en même temps dans ses reflets et dans sa profondeur⁸ », à prendre la mesure de sa *puissance* onirique et réflexive. Mais, surface réfléchissante qui « par ses reflets, double le monde, double les choses⁹ », elle est non seulement productrice d'images, elle suscite aussi l'expressivité poétique, fille « d'une poésie fluide et animée, d'une poésie qui coule de source¹⁰ ». Alors, ce *topos*, cette matrice sémantique et symbolique de la tradition poétique, qu'en faire, si l'on veut, comme Gleize, s'affranchir du mirage miroitant des images et des « leçons de lyrisme » données par l'eau, selon la très belle formule de Bachelard¹¹ ? Et ce lac, « fragment de réel contre toute image¹² », qu'en dire sans mensonge si la poésie peut se concevoir comme un *mensonge*¹³, comme il est écrit dans *Léman* ?

Comment dès lors, et c'est pour le moins paradoxal, « participer à l'explicitation du mouvement sans retour d'une poésie en devenir conscient¹⁴ », par la remontée à la source, aux *topoi* d'une rêverie lacustre propre à la première moitié du XIX^e siècle ?

Du réel impossible : le lac comme lieu et comme figure

Léman, antonomase s'il en est par l'étymologie du toponyme¹⁵, « fait le tour du lac », littéralement et dans tous les sens, tout en s'interrogeant justement sur les conditions de possibilité de sa figuration, en refusant la figuration traditionnelle du lac développée par la poésie du XIX^e siècle. Au sujet de Lamartine, Jean-Marie Gleize pose cette question : « qu'est-ce qu'un lac ? ». Et répond ainsi : « [d]es coteaux. Entourés de rocs sauvages et muets (qui pendent sur ses eaux). D'une forêt obscure de noirs sapins. Le lac se définit par ses bords. Un lac ne va nulle part : il est entouré, borné, essentiellement immobile (c'est la même figure dans "Isolement"). Il peut être agité par le vent. Il est alors secoué, troublé. Mais

nul courant. Par quoi il échappe au temps. Au discours, au sens¹⁶ ». À partir du « Lac » de Lamartine, le lac s'envisage d'abord comme l'objet d'une description qui le fait exister, avec l'énoncé de certains de ses composants, dans notre imaginaire.

Or, le lac réel est désigné ici comme étant ce qui échappe « au temps, au discours, au sens », soit, comme ce qui résiste à la symbolisation : ce qui amène Gleize à s'interroger dès 1990 sur la formule de « réel impossible » qu'il emprunte à Jacques Lacan. En effet, dès les années 1950, en s'inspirant de sa lecture de Bataille, de Saussure, et plus tard, de Koyré¹⁷, Lacan réfléchit en ces termes aux notions de réel, d'imaginaire et de symbolique. Dans le séminaire publié sous le titre *La Logique du fantasme*, Lacan postule que « l'impossible, c'est le réel¹⁸ », au sens où le réel pur est ce qui n'est pas encore symbolisé et ce dont aucun système formel ne peut prouver la possibilité. Ce qui ne signifie en aucun cas que l'impossible est la négation du possible : dans le séminaire XI, Lacan développe plutôt l'idée que le réel est impossible en tant qu'il est antérieur à la symbolisation, qui, elle, se situe du côté du possible¹⁹. Ainsi, cette idée est-elle traduite dans *Léman*, publié en 1990, par la réitération du préfixe privatif *in-* : « l'instant est indéfinissable²⁰ », « tout cela [...] est invisible²¹ », « ces visages me sont inconnus²² », « c'est inexplicable²³ », etc. Cela explique dans un premier temps cette observation au sujet de l'usage tautologique du nom de *Léman* : « Léman signifie lac²⁴ ». Le lac est le lac, parce qu'il échappe à la saisie et qu'il semble indéfinissable. Mais par conséquent, il constitue également un appel à la définition.

Rendre compte du lac, dans sa réalité spatiale qui est aussi sa réalité temporelle, se révèle impossible. Ainsi lit-on, au début du livre : « [l']origine, comme l'instant, comme tout ce qui est maintenant sous mes yeux, tout cela est hors d'atteinte,

8. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1942, p. 73.

9. *Ibid.*, p. 68.

10. *Ibid.*, p. 250.

11. *Id.*

12. *A noir*, p. 539.

13. *Léman*, p. 15.

14. « Introduction », *Poésie et figuration*, p. 13.

15. *Léman*, p. 42. La racine étymologique du nom *Léman* signifierait « lac ». Jean-François Bergier, « Léman », *Dictionnaire de la Suisse*, 2009, en ligne.

16. *A noir*, p. 45.

17. Alexandre Koyré, « Du monde de l'"à-peu-près" à l'univers de précision », publié dans *Critique* (n° 28) en 1948, et repris dans *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Armand Colin, 1961, p. 311-329 ; voir, plus largement : *Études d'histoire de la pensée scientifique*, édition établie par René Taton, PUF, 1966.

18. Jacques Lacan, « Leçon du 10 mai 1967 », *La Logique du fantasme. Séminaire 1966-1967*, Éditions de l'Association lacanienne internationale, 2004, p. 371.

19. Jacques Lacan, Séminaire, « Chapitre v. Tûchè et automaton », *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973, p. 53-61.

20. *Léman*, p. 15.

21. *Id.*

22. *Ibid.*, p. 21.

23. *Ibid.*, p. 23.

24. *Ibid.*, p. 42.

tout cela est trop loin, je le sens, invisible. Je dois renoncer²⁵ ». Ou, pour le dire avec Lacan, après Koyré : le *réel*, soit ce qui est constitué de tout ce que l'on ne connaît pas. En effet, comme le rappelle Koyré dans une perspective d'histoire des sciences, nous connaissons une approche *a priori* de l'espace ou du temps « selon un point de vue assez naturel, celui du sens commun », si bien que nous croyons au prime abord que leurs lois dérivent de l'expérience et de l'observation, alors qu'il n'en est rien – ce que les fondateurs de la science moderne²⁶, chercheront à démontrer²⁷. Lacan reprend cette idée en évoquant l'acte sexuel comme ce dont on n'a prouvé la possibilité dans aucun système formel²⁸. Soit, « [l]e lac, toute cette eau de larmes. Silence, nuit, lumière, rien : ce point qui n'existe pas (comme nous l'éprouvons dans l'amour)²⁹ ». À rebours des figurations traditionnelles du lac, *Léman* ne prétend donc pas en garantir l'existence, l'expérience par la figuration.

À cela s'ajoute le refus des ressorts traditionnels de la subjectivité lyrique. Si « Le Lac » de Lamartine se veut poème orphique par la déploration de la mort de la femme aimée, *Léman* décrète que cet autre « point », la mort, « n'existe pas », ou plutôt « est invisible³⁰ » et que « [p]ersonne ne sait, ne saura, si ce point est représentable³¹ ». Pourtant, c'est bien de la chronique d'une agonie dont il est aussi question dans *Léman*, qu'on trouve dans le « Journal du lac » inséré au cœur du livre : « [j]e n'ai jamais vu quelqu'un de vraiment mort. Quand je parle du lac je veux dire que je n'ai jamais vu un de réellement mort, réellement quelqu'un³² ». Cet autre point, en effet, « n'existe pas » puisqu'il correspond à cela même en quoi on ne peut que croire³³ en attendant d'en faire irrémédiablement l'expérience comme exemple ultime, si l'on peut dire, de l'inadéquation entre expérience et pensée. Bien plus, l'idée que développe précisément *Léman*, davantage encore que celle de la « mort à vivre », c'est celle de l'expérience de la perte. Plus exactement, c'est la hantise de la mort comme

expérience de la perte³⁴ : « [j]e t'écris mais je sais qu'une fois de plus je déchirerai cette page. On viendra te prendre. [...] Aujourd'hui, il y a autre chose. À cause de toi, à cause de la distance³⁵ ». Ainsi, également indicible, la mort s'apparente à une absence, mais qui serait une absence de l'absence car elle coïnciderait avec la disparition du destinataire (ou « celui à qui je m'adresse³⁶ », dit le locuteur de *Léman*) pour lequel on écrit *justement* parce qu'il est l'absent. Ce que confirme Gleize dans *Sorties* : « [j]e considère que l'essentiel du livre que j'ai intitulé *Léman* relève d'une tension littérale, seulement justifiée par la volonté violente d'approcher le plus possible, avec des mots, d'une réalité sans nom : une surface d'eau très sombre, insensée, et le travail de la maladie ou de la paralysie, invisible et réel et sans origine dans le corps, le travail de la perte, de la maladie de la mort³⁷ ». C'est donc, dirait Koyré, cette *équation à deux inconnues* que pose *Léman* : comment dire le réel impossible si le dire n'est pas possible ?

Tout d'abord, affirmer que le réel est impossible ne veut pas tout à fait dire qu'on ne va pas pouvoir le symboliser. Selon Koyré, le réel n'est pas l'équivalent de ce qui n'est pas symbolisé, et encore moins de ce qui est impossible à symboliser : ce serait plutôt le *symbolisable* – qui n'est accessible, ajoute Lacan dans son prolongement, qu'une fois distingués le réel et le symbolique. Il y aurait lac et lac, si l'on peut dire : « [...] *Léman* signifie "lac". Lac. Un lac est le lac³⁸ » : l'anticipation de la tautologie³⁹ est déjouée ici par la transformation de l'article indéfini en article défini. Ou plutôt, elle est exhibée – attendu que, dans toute tautologie, il y a une différenciation sémantique. En effet, la répétition du même n'est jamais, d'un point de vue sémantique, tout à fait reproduction à l'identique et permettrait ici de distinguer l'objet réel et l'objet symbolique. Il s'agit de faire du lac ce fragment de réel qu'on voudrait symbolisable, qui serait ce « lieu-figure⁴⁰ », selon la formule de Gleize, dont *Léman* cherche à donner une définition. Or, ajoute Koyré au sujet du réel impossible, pris cette fois-ci comme impossible à dire : on peut dire le réel par l'impossible. En effet, dire le réel par l'impossible, c'est dire le réel par le symbolique au sens où cela s'apparenterait, pour Koyré, dans

25. *Ibid.*, p. 15.

26. Pour mémoire, Koyré envisage dans sa réflexion un pan de l'histoire de la science, de Descartes et Galilée jusqu'à Kant.

27. Alexandre Koyré, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, op. cit., p. 46-47, puis p. 152.

28. « Envers de ma formule, il n'y a PAS d'acte sexuel », Jacques Lacan, *La Logique du fantasme. Séminaire 1966-1967*, op. cit., p. 369.

29. *Léman*, op. cit., p. 28.

30. « Matière du lac », *Sorties*, Questions théoriques, 2014, p. 352.

31. *Léman*, op. cit., p. 28.

32. *Ibid.*, p. 138.

33. « Vous avez bien raison de croire que vous allez mourir, bien sûr – ça vous soutient. » Jacques Lacan, « Jacques Lacan : la conférence de Louvain », in Jacques-Alain Miller (dir.), *La Cause du désir*, vol. XCVI, n° 2, 2017, p. 11, en ligne.

34. Peut-être qu'il importe peu de savoir de qui il s'agit, du père trop absent ou d'un proche atteint par une maladie auto-immune.

35. *Léman*, p. 17 et 18.

36. *Ibid.*, p. 13.

37. « Bords de fleuve », *Sorties*, p. 65-66.

38. *Léman*, p. 42.

39. Voir *supra*, note 15.

40. « Lacs, écrans, torrents, couloirs », *Sorties*, p. 336.

l'esprit scientifique, à la mathématique⁴¹. On comprend donc que ce « lieu-figure » informulable suscite une recherche, plus que de formulation, de *formalisation*.

*Entre les deux rives du réel et du symbolique :
pour une formalisation du « lieu-figure »*

C'est donc par cet oxymore néologique du « lieu-figure » que s'observe la séparation et la jointure, soulignée par le tiret du mot, entre le réel et le symbolique sur lesquels bute la pensée. Or c'est par l'oblique de la référence à la littérature romantique du XIX^e siècle, plus exactement par le jeu opéré entre référence réelle et référence littéraire, qu'est explorée cette distinction entre réel et symbolique chez Gleize : deux lacs se distinguent des autres lacs cités dans l'œuvre, en ce qu'ils ne sont pas seulement des réalités géographiques et des références biographiques, mais en ce qu'ils constituent aussi des lieux topiques : le Léman et le lac du Bourget. D'un côté, le lac de Shelley et de Byron (et plus lointainement, celui de Rousseau) et, de l'autre, le lac de Lamartine⁴². On voit que ces références convoquées par l'auteur renvoient explicitement aux *topoi* d'une rêverie lacustre propre à la première moitié du XIX^e siècle qu'il réorganise dans *Léman* comme autant d'agencements de motifs : scintillement intertextuel, si l'on peut dire, qui témoigne qu'une logique réflexive est à l'œuvre qui associe filiation textuelle et transmission critique. Ainsi, dans les chapitres VIII à XI de *Léman*, les toponymes correspondent à des séquences de récit narrant le voyage en barque de Shelley et de Byron, détaillant la tempête, ainsi que la visite de la villa en ruine. Mais cette référence textuelle en appelle une autre : celle de la *Nouvelle Héloïse*. En effet, apparaît, à la suite du récit de la tempête traversée par Byron et par Shelley sur le lac de Genève⁴³, la mention d'une remarque qu'aurait faite Byron en notant qu'ils avaient tous deux failli mourir au même endroit que Saint-Preux et Julie.

41. « Il n'est pas étonnant que l'aristotélécien se soit senti étonné et égaré par ce stupéfiant effort pour expliquer le réel par l'impossible – ou, ce qui revient au même – pour expliquer l'être réel par l'être mathématique [...] » Alexandre Koyré, « Galilée et Platon », *Études d'histoire de la pensée scientifique*, op. cit., p. 166.

42. Voir la deuxième strophe du poème « Le lac » : « Ô Lac ! l'année à peine a fini sa carrière, / Et près des flots chéris qu'elle devait revoir, / Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre / où tu la vis s'asseoir ! » Alphonse de Lamartine, « Le lac », *Méditations poétiques* [1820], *Œuvres poétiques*, éd. Marius-François Guyard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 38.

43. *Léman*, p. 55.

Cette réflexion sur le fonctionnement de la référentialité est centrale dans l'œuvre. D'abord, la réalité géographique s'accompagne d'une pratique : faire le tour du lac. Nous retrouvons le détail de l'itinéraire de ce tour dans le recueil *Non*, publié en 1999. La liste de noms retrace l'itinéraire produit avec l'intrusion du non-littéraire un effet de réel et elle renvoie à une note diariste ou « journal du lac⁴⁴ », sans dates, qui est inséré dans *Léman* : d'Aix-Sallanches à Montreux-Chernex⁴⁵. Mais bientôt, avec ces noms de lieux, la réalité du lac ne se trouve pas seulement citée pour elle-même : elle *fait signe* du côté de la référence littéraire et historique. Le prouvent les mentions qui apparaissent, avant *Léman*, dans *Game Over*, publié en 1986 :

Aller et retour. Long de Buech, carrés de Sallanche (ville incendiée), algues lémaniques, vers les flots, nocturnes à la pluie tiède, terrasses, vers cette baie de vert, celle du Mal et de la chute (investissement, paralysie progressive, bientôt généralisée), Chexbres, à l'aplomb (nuit couverte) de Saint-Gingolf (cf. localisation de la préface d'*Armance*, roman de l'« impuiss », 1827), symétrique. Ici l'horreur de la beauté, ce qui se trame en silence, sous la peau, à travers, impluse. Cette force invisible, plus sèche encore, jour à jour⁴⁶.

Les mentions peuvent être explicites ou implicites⁴⁷ : celle de l'« Avant-propos⁴⁸ » d'*Armance* écrit à Saint-Gingolph, lors d'un pèlerinage culturel sur les traces

44. *Non*, Al Dante, 1999, p. 35.

45. Ainsi, il est indiqué : « Je reproduis, sans les modifier, les soixante séquences du JOURNAL DU LAC », rédigé à Chexbres et Clarens, en 1986. Voir *Léman*, p. 131.

46. *Game Over*, La Main courante, 1986, non paginé (p. 2). On note une mention de Saint-Gingolph et d'un titre de texte intitulé *Léman* dans trois feuillets donnés au *Bulletin A. R. C.* pour Emmanuel Hocquard. Jean-Marie Gleize, « Tous les mots d'une langue », « Titre deux La Jonction », « Titre trois moins encore : Le Fleuve », *Jean-Marie Gleize, Bulletin A. R. C. Littérature*, n° 173, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1986. Voir le site des *Archives sonores de poésie*. URL : <https://asp.huma-num.fr/s/archives-sonores/item/772>.

47. « Je connaissais Saint-Gingolph par les réponses à mes questions sur les lumières en face [...] et par la signature de la préface d'*Armance* (1827), le « roman de l'impuiss », comme l'écrit Stendhal ». *Léman*, p. 170.

48. Stendhal écrit « Saint-Gigouf ». Stendhal, « Avant-propos », *Armance* [1827], *Œuvres romanesques complètes*, éd. Philippe Berthier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, t. I, p. 87. Également un projet de roman en 1831 qui devait s'intituler *Le Lac de Genève*. Stendhal, *Le Lac de Genève* [1831], *Œuvres romanesques complètes*, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, t. II, p. 37-41.

des romantiques anglais, permet de saisir également, dans cette préface, une mention implicite pour les *happy few*, ainsi que le formulerait Stendhal, aux figures de Byron et de Shelley circulant sur le Léman. L'évocation d'un Stendhal en voyage participe d'une tradition du tourisme culturel pour lequel les lieux réels se chargent du poids du symbole, en associant Histoire et histoire de la littérature : elle se déploie dans l'esprit du lecteur et dans sa mémoire affective, avec une portée différente selon la lecture de chacun. Plus encore, la mention de la préface d'*Armance* fonctionne comme référence intertextuelle, mais aussi comme seuil placé entre la réalité du romancier et l'entrée dans la fiction ; et ainsi montrée, elle est même exhibée.

Une troisième mention qui associe encore la réalité historique et la réalité textuelle en croisant textes, paratextes et documents est à prendre en compte : *Journal du lac*, publié en 1986, est cité dans *Léman*, où est évoqué un autre pèlerinage culturel au lac du Bourget sur les traces, à la fois, de Lamartine et de son double de fiction, Raphaël. Cette insertion est préparée par l'évocation du roman éponyme, puis par la transposition d'abord d'allusions et ensuite de segments extraits du roman⁴⁹ en une proposition d'élégie, mais en prose et *dé-limitée* (contenue) par un carré.

D'autres motifs, qui puisent à la même source culturelle, s'ajoutent au fur et à mesure pour mettre en regard deux lacs réels devenus références littéraires (Le Léman, le Lac du Bourget). Avec les mentions des allers et retours de Julie et Raphaël en barque sur le lac du Bourget⁵⁰, de la mort de Shelley sur la plage ligurienne de Lerici et de l'anecdote sur la crémation de son cœur, de l'évocation de la mort d'Octave dans *Armance* de Stendhal : c'est tout un personnel de la littérature anglaise et française du XIX^e siècle qui fait ainsi retour dans l'œuvre gleizienne. Autant de *figures de la réalité*⁵¹ pour reprendre la formule du stendhalien Michel Crouzet, qui dessinent ainsi une sorte de généalogie de ce que Gleize appelle « la responsabilité formelle⁵² » : il faut, tel qu'il l'écrit dans *Poésie et figura-*

49. *Léman*, p. 73 et p. 77. Par exemple : « [s]i les strophes grecques de Sapho sont le feu même de l'amour, ces notes écossaises sont les larmes mêmes de la vie sous les coups mortels de la destinée » dans *Raphaël* devient, dans cette élégie de *Léman*, « [p]our, ces notes écossaises qui sont des larmes / De la vie et du sang du cœur blessé à mort ici ». Alphonse de Lamartine, *Raphaël. Pages de la vingtième année*, éd. Aurélie Foglia, Gallimard, 2011, p. 91.

50. *Ibid.*, p. 83-93, p. 99-100, p. 109, p. 115-117.

51. Michel Crouzet, « Le Réel dans *Armance* », *Mérimée-Stendhal. Roman, nouvelle*, Eurédit, 2008, p. 9.

52. « Introduction », *Poésie et figuration*, p. 13.

tion en concluant le chapitre dédié à Lamartine, « “localiser” “Le Lac” », non pas à Hautecombe ou à Tresserve (lieux-dits cités dans *Raphaël*), non pas dans l'intériorité du poète, mais dans l'histoire de la poésie⁵³. Ainsi, le lac, l'« épaisseur du lac entre nous », dont on observe « l'autre rive »⁵⁴, peut se concevoir lui-même comme une figuration de l'histoire littéraire, à l'image de ce que Denis Bonnecase décrit comme un « espace entre deux fronts antithétiques, deux états, (l'extériorité et l'intériorité, le passé et le présent, l'objet et le sujet)⁵⁵ ». Par l'exercice de textualisation de la référence, entre Histoire, histoire de la littérature et fiction, il s'agit d'exploiter tous les ressorts sémantiques de cette symbolisation en « lieu-figure » jusqu'au retour réflexif du discours sur lui-même. Cette symbolisation devient ainsi une « exemplification » pour reprendre le concept de Goodman⁵⁶, selon la logique, ici, d'une conscience des ressources et des moyens de la littérature, mais d'une conscience critique qui se garde de l'approximation et du mensonge, suivant une exigence, on le verra ensuite, de *précision* et de *simplicité*.

Et c'est le mérite d'un livre comme *Léman* de poser cette question : le lac, symbolisable en « lieu-figure », est-il *formalisable*, si, selon Koyré, ce qui ne peut être réalisé pleinement dans l'expérience peut tout de même expliquer le réel par une « formalisation symbolique⁵⁷ » (comme dirait Lacan à sa suite) ? La formalisation à laquelle songe Koyré, dans le cadre de l'histoire des sciences qu'il s'est fixé, serait pour lui, nous l'avons dit, le « mathématisable » – auquel Gleize doit être sensible si nous en jugeons, dans *Léman*, par les nombreux emprunts faits au vocabulaire scientifique – nous le verrons ci-après. Ce qui suppose, selon lui, d'« interroger méthodiquement la nature » par un *langage* qui pourrait être le langage mathématique, ou, pour Galilée par exemple, le langage géométrique : soit, à expliquer le réel par l'impossible⁵⁸. Mais dans le cadre de l'histoire de la

53. « La mise à l'écart : Lamartine », *Poésie et figuration*, p. 46.

54. *Léman*, p. 169.

55. Denis Bonnecase, *La Poésie romantique anglaise, recherches sur l'écriture lyrique*, t. I, thèse dirigée par Pierre Vitoux, Montpellier, université Paul-Valéry, 1987, p. 227.

56. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 92-95.

57. « C'est parce que l'on part d'une formalisation symbolique pure que l'expérience peut se réaliser correctement, et que commence l'instauration d'une physique mathématisée. On peut dire qu'après des siècles entiers d'efforts pour y parvenir, on n'y est jamais vraiment parvenu avant de se résoudre à faire au départ cette séparation du symbolique et du réel [...] » Jacques Lacan, *Livre IV. La Relation d'objet 1956-1957*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 2004, p. 429.

58. Alexandre Koyré, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, op. cit., p. 150.

littérature, le symbolisable, comment le formuler, non par la mathématique, mais par les mots, malgré les restrictions et les imperfections du langage ? Et le lac, comment le *formaliser*, à rebours de la figuration romantique qui privilégie le miroitement du « miroir magique qui retient les images » et de la formulation lyrique qui est « transformation du bruit en musique⁵⁹ », comme il est écrit au sujet de Lamartine dans *Poésie et Figuration* ?

Proposer une topo-graphie du lac

Ainsi, à la poésie lyrique des eaux et à la musicalité des ondes, ou d'après la formule de Bachelard, à « la richesse métaphorique d'une eau contemplée *en même temps* dans ses reflets et dans sa profondeur⁶⁰ », Gleize oppose plutôt une « pratique simplificatrice⁶¹ » qui se voudrait « réduction » et « simplification *lyrique*⁶² », selon les exigences, si l'on en croit l'étymologie latine, d'une *recherche de simplicité*, et non selon le choix d'un renoncement. Dans *A noir* :

Que fait la poésie (de Chateaubriand à Lamartine, des Allemands à Victor Hugo) ? Elle pose. Et pire encore, elle interpose, entre le lecteur et l'impensable réel (brutalement complexe), une série de voiles : brumes, brouillards, écrans. La poésie efface le réel. Unifie⁶³.

Pour autant, proposer une « topo-graphie⁶⁴ » du lac, ce n'est pas, selon Gleize, s'opposer aux *topoi* d'une rêverie lacustre propre à la première moitié du XIX^e siècle, c'est plutôt choisir dans la littérature du XIX^e siècle, *son* écriture du lac : d'une certaine manière, s'en tenir aux romantiques anglais plutôt qu'aux romantiques allemands, ou encore, à Stendhal plutôt à Lamartine. Ainsi faudrait-il lire également les références à Coleridge, Shelley ou Byron, comme la préférence accordée à une recherche d'« un parler naïf » qui « doit avoir raison de l'« emphase » et des « tournures »⁶⁵ ». C'est en effet tout l'enjeu stylistique et moral, selon Denis Bonne-case, que défendent les préfaces célèbres de Wordsworth, d'« écrire en une langue

proche du naturel, prenant le contrepied de la phraséologie et des maniérismes poétiques de cette *poetic diction* héritée de Milton qui avait régné sur le siècle » et en restant à l'écoute « de la vie morale ou intérieure (non point nécessairement celui de la moralité), sens incluant les perceptions, les sentiments et la pensée⁶⁶ ».

Plus encore, Jean-Marie Gleize associe la recherche de simplicité à une exigence de précision. Dans *A Noir*, comme dans son enseignement, il nous dit préférer « les toits pointus de tuile rouge » de l'incipit du roman *Le Rouge et le Noir* de Stendhal⁶⁷, dont la formule tient lieu de titre de section, aux brumes évanescences chantées par Lamartine. Mais surtout, Gleize oppose deux conceptions différentes du travail de la langue : « là où la poésie propose un continu de discours, la sublimation musicale de la langue, une enveloppe verbale plus ou moins expressivement ou esthétiquement composée, l'écriture selon Stendhal devra au contraire ré-agir le langage⁶⁸ », ainsi qu'il est écrit dans *A noir* ; et cela, en mettant en valeur la diversité polysémique de la langue et le dialogue contrapunctique du « continu du récit » et du « discontinu des langues qu'il met en abyme⁶⁹ » qui déjouent les attendus traditionnels de l'ordre rhétorique. Il ne s'agit pas de dénier la créativité linguistique et poétique d'un Lamartine ou d'un Hugo, mais de leur préférer la lucidité, selon lui, de Stendhal, ou son recul critique, quant aux illusions et aux artifices que favorise la poésie, afin de « participer à l'explicitation de ce mouvement sans retour, pour une poésie en devenir conscient⁷⁰ » qui viserait un point au-delà de la poésie : la *prose en prose*, dont la formalisation à la précision simple et plate de *la ligne*.

Toutefois, ce mouvement sans retour nécessite un mouvement à rebours. Faire à son tour le tour du lac, selon Gleize, c'est « faire le tour du lac à l'inverse des aiguilles d'une montre⁷¹ », comme Shelley et Byron, et comme Stendhal après eux. C'est aussi « remonter le temps⁷² », indique le texte de *Léman* : de Lamartine à Stendhal, de Stendhal à Byron et à Shelley, de Byron à Wordsworth et à Coleridge, sur les traces de Rousseau. Et c'est donc ainsi « reprendre tout au début⁷³ ».

66. Denis Bonne-case, « Introduction », *Wordsworth et Coleridge, Lyrical Ballads 1798 (Lectures critiques)*, M. Houdiard, 2012, p. 5.

67. *A noir*, p. 346.

68. *Ibid.*, p. 348.

69. *Id.*

70. « Introduction », *Poésie et figuration*, p. 13.

71. « Matière du lac », *ibid.*, p. 347. Gleize reprend en détail ce récit du voyage de Shelley et de Byron dans *Léman*, p. 55-58.

72. *Léman*, p. 55.

73. *Ibid.*, p. 16.

59. *Poésie et figuration*, p. 45.

60. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 73.

61. « Join to see this fantasy », *Sorties*, p. 325 ; « Lacs, écrans, torrents, couloirs », *ibid.*, p. 344.

62. *Léman*, p. 142.

63. *A noir*, p. 347.

64. « Lacs, écrans, torrents, couloirs », *loc. cit.*, p. 344.

65. *A noir*, p. 347.

Or, *repandre tout du début*, suivant Ponge au sujet du *Galet*⁷⁴, c'est, à la lettre, *considérer* le lac, et *littéralement*, procéder à un examen attentif des discours qui sont tenus sur lui⁷⁵. Cette lucidité critique, inspirée par Stendhal, s'applique non seulement vis-à-vis des images, mais aussi vis-à-vis de la sonorité musicale de la poésie – également, vis-à-vis de l'énonciation lyrique. Dès lors, le constat auquel peut arriver l'écrivain contemporain, comme nous le lisons au début de *Léman*, est qu'il faut « remonter à l'origine pour comprendre qu'il n'y a rien⁷⁶ ». L'instant, comme cette origine, sont « hors d'atteinte⁷⁷ », et « les mots ne sont plus les mêmes⁷⁸ », à l'image d'une balise sur le lac qui figure le rien en un point :

[...] ce que tu vois sur la photographie est une balise,
je voulais qu'elle soit au centre, ou plutôt qu'il n'y ait rien d'autre, et qu'elle
signifie il n'y a rien, il n'y a jamais rien eu ici, que,
Un seul point blanc, identique [...] ⁷⁹.

Ainsi, le projet exposé par *Léman* est de trouver un équivalent sémiotique à la sémiotique mathématique dans le cadre symbolique, afin de proposer une *écriture* de ce lieu : une topo-graphie tel que nous l'avons dit, qui soit « une forme extrêmisée du réalisme intégral⁸⁰ ». Les emprunts au vocabulaire scientifique ne sont pas tant l'affirmation d'une maîtrise que la tentative d'une approche précise, suivant l'idéal de netteté de la formalisation symbolique pure à l'opposé de la « pose » poétique⁸¹ – formule qui est également, à notre sens, un jeu de type paronomastique sur l'appellation de « prose poétique ». C'est pourquoi il faut peut-être comprendre le lac comme lieu-figure gleizien selon la visée du mathématisable

74. Francis Ponge, « Introduction au *Galet* », *Proèmes, Œuvres complètes*, éd. Bernard Beugnot, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 204.

75. Voir l'étymologie chère à Ponge (*considerare* signifiant, en latin, « constater la présence d'un astre ou d'une constellation »), ce que Jean-Marie Gleize n'ignore pas. Francis Ponge, « Georges Braque ou Un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain, Œuvres complètes*, éd. Bernard Beugnot, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 720.

76. *Léman*, p. 22 et p. 23 ; *A noir*, p. 540.

77. *Ibid.*, p. 15.

78. *Ibid.*, p. 16.

79. *Ibid.*, p. 145.

80. « Lacs, écrans, torrents, couloirs », *Sorties*, p. 344.

81. « Que fait la poésie (de Chateaubriand à Lamartine, des Allemands à Victor Hugo) ? Elle pose ». *A noir*, p. 347.

évoqué plus haut, au sens non de la mathématique pure, mais d'une figuration du langage en mathématique, à l'image de l'élégie devenue carré de prose.

Soit, le lac en tant que lieu, envisagé non comme un décor que l'on peut décrire (car « le lac est le contraire d'un décor⁸² »), mais comme un *espace* que l'on peut, en premier lieu, rationaliser par un emprunt à la géométrie. Il est alors une surface (dans *Poésie et figuration*⁸³ et dans *Léman*⁸⁴), mais il est aussi un point, ou un rectangle vertical formé avec le ciel de la même couleur que la ligne d'horizon coupe en deux ou un fragment de cercle, ou encore un cercle, et enfin, une ligne⁸⁵. En second lieu, c'est un espace dont on peut rendre compte par un emprunt à la physique mathématique. Il est envisagé comme une masse liquide, une grande étendue d'eau, ou une masse d'eau, dont on mesure la profondeur ou la densité. Tout cela, pour, en définitive, en désigner les possibilités par un signe mathématique : « Désignant : +l'[∞]⁸⁶. »

Soit, également, le lac envisagé comme une *figure*, par l'oblique d'une représentation qui vise l'idéal d'une simplification géométrique, schématique, à l'opposé de la recherche d'effet de la figure rhétorique classique. C'est ainsi, par exemple, que le recours à la mécanique et à la physique mathématique permet de traduire l'effet du vent sur l'eau en court-circuitant l'image topique des flots par l'évocation de la « limite de pénétration de la lumière visible » et des « dénivellations apériodiques (amusicales, arhythmiques)⁸⁷ » à l'opposé des ondulations lamartiniennes.

Ainsi, le lac peut, tout aussi bien, figurer un point, ou, par le mouvement, une ligne :

une ligne.

Le déplacement d'une ligne.

Cette ligne est une droite.

Je le définis : prose. Tu l'entends. Un lac entendu comme : ligne de la prose⁸⁸.

82. *Léman*, p. 21.

83. *Poésie et figuration*, p. 45.

84. *Léman*, p. 17, p. 22 et p. 96.

85. *Ibid.*, p. 45.

86. *Ibid.*, p. 16, p. 22, p. 39 (point), p. 41 (rectangle), p. 55 (cercle), p. 94 et p. 101 (ligne) ; p. 45 (étendue), p. 102 (masse), p. 74 (profondeur), p. 102 (densité) ; p. 74 (+l'[∞]).

87. *Ibid.*, p. 44.

88. *Ibid.*, p. 94.

Il ne s'agit donc pas seulement de dire le lac, mais, le considérant comme phénomène sémiotique, de l'écrire en ayant conscience que « [Léman], c'est l'invention, à toutes "lignes", à tout "signe de ponctuation", de la littérature⁸⁹ ». Il suffira d'un cygne / signe pour ainsi dire : l'homophonie est signifiante⁹⁰. Et c'est alors le mérite de Jean-Marie Gleize de nous amener à nous interroger sur différentes conceptions de l'écriture, telles qu'elles traversent notre histoire culturelle⁹¹. À une conception de l'écriture comme transcription d'une parole, ou comme représentation de celle-ci, Gleize oppose celle d'un médium distinct de la parole, selon une conception visuelle du signe et de son déchiffrement, car « plus encore, le lac est un signe⁹² ». Mais alors, comment trouver une formalisation « hors des mots⁹³ », de manière à dépasser les limites imposées par le rapport du signifiant et du signifié ?

Un lac peut en cacher un autre, voire deux, découverts lors d'un voyage en Chine : *Léman* les ajoute à la tradition littéraire. Le premier, que Gleize relie en esprit avec le récit de la mort de Shelley⁹⁴, se situe près de Wuhan ; le second lac⁹⁵ se trouve sur le campus de l'université de Pékin. *Léman* évoque aussi un idéal d'écriture qui s'émanciperait des restrictions de la nominalisation, telle que pourrait la représenter, par exemple, l'idéogramme : « – impossible. Et pourtant une encre froide, très froide et très noire⁹⁶ ». Selon Anne-Marie Christin, l'idéogramme chinois procède d'une écriture « liée à l'observation des signes qui est ainsi remarquablement adaptée à son objet ». Les marques graphiques comptent autant que le support sur lequel elles s'inscrivent, selon la nature hétérogène de l'écriture. Envisageons alors « ce support non seulement à travers sa spécificité matérielle particulière, mais comme un véritable acteur dans la genèse de l'écrit, puisque la surface de ce support à la fois détermine le spectacle apparent des signes et incite à les interroger⁹⁷ ». Jean-Marie Gleize choisit même de mettre en scène

89. « Matière du lac », *Sorties*, p. 346.

90. « Sur *La Mort de Socrate* d'Alphonse de Lamartine », *Le Livre en question, cycle de créations littéraires originales inspirées par les collections de la BIS*, Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, 9 juin 2021. Voir : Jean-Marie Gleize, « Comme un cygne », *Des écrivains à la bibliothèque de la Sorbonne*, 4, Éditions de la Sorbonne, « Brèves », 2022.

91. Pour un rappel de ces conceptions, voir : Anne-Marie Christin, « Les origines de l'écriture. Image, signe, trace », *Le Débat*, n° 106, Gallimard, 1999, p. 28-36.

92. *Léman*, p. 96.

93. *Ibid.*, p. 50.

94. « Un ciel enfermé dans l'eau », *Sorties*, p. 434.

95. *Léman*, p. 29. Le « Lac sans nom », dans « Matière de lac », *Sorties*, p. 364.

96. *Léman*, p. 96.

97. Anne-Marie Christin, « Les origines de l'écriture. Image, signe, trace », art. cit., p. 32.

cette interaction entre support et marques graphiques par le détour d'une narration à la troisième personne :

Il avait devant lui la surface du lac. Ligne et surface. Le mot, surgi et disparaissant, « comme dans le paysage ». Comme une masse sombre et figurant, désormais, tout le paysage [...] – comme un tableau noir, comme la surface du plateau sous la neige. Il faudrait que chacune des pages de ce livre soit le lac. Ou peut-être chacune des phrases, ou des mots. Ou peut-être un seul mot : ligne (horizon), forme, couleur [...], surface, profondeur, un signe [...]⁹⁸.

Léman accompagne le déploiement de cette recherche d'une autre écriture – recherche qui est aussi genèse de l'écriture.

•

Ainsi, s'inscrire dans une tradition poétique du lac permet de s'interroger en conscience sur la possibilité d'une représentation du lac en poésie, afin d'écrire, non pas après cette tradition, non pas avec, mais *en avant de celle-ci*. Ce qui autorise Jean-Marie Gleize à décréter dans *A noir* qu'« en fait de cela, la prose en prose, aurait toujours déjà eu lieu⁹⁹ ». Des romantiques anglais et de Lamartine jusqu'à *Léman* : à chaque fois le geste diffère, l'écriture n'est jamais une. À chaque fois, c'est une monstration différente.

Or, avant la barque de Lamartine qui flotte au milieu des eaux, il y a eu des cabanes installées avec des poutres enfoncées dans les profondeurs lacustres. En effet, nous lisons dans *Non*, que les premiers hommes bâtissent des cabanes en bois sur des lacs. Puis qu'ils quittent un jour le lac, pour aller s'installer dans une caverne, bien que certains choisissent de rester installés au bord du lac¹⁰⁰. Rappeler cela, c'est peut-être, pour Jean-Marie Gleize, retrouver un geste premier, bien avant le XIX^e siècle, avant même la civilisation de l'alphabet, selon une conception sémiotique de l'écriture où le trait compte autant que le support : celui de l'homme des cavernes, dont le tracé sur la paroi suit les accidents non du sol¹⁰¹,

98. *Léman*, p. 96-97.

99. *A noir*, p. 539.

100. *Non*, p. 57.

101. *Les Chiens noirs de la prose*, Seuil, 1999, p. 117.

mais de la roche. C'est essayer d'être dans le mouvement, « ni instant, ni lieu », toujours recommencé, du geste premier.

En fait de représentation du réel, il s'agirait alors de trouver un équivalent sémantique au geste du peintre, mais pas de n'importe quel peintre, du peintre des cavernes : geste de *monstration* plus que geste de représentation. Celui qu'évoque Jean-Luc Nancy dans « Peinture dans la grotte » : pour lui, ce geste, suivant l'étymologie latine, « ne se ressemble jamais étant à la fois le monstre et la montre d'une ressemblance qui ne ressemble elle-même à rien, mimant ainsi la nature excellente du monde, le monde ou l'homme, l'être ou l'étranger. Il ne montre rien d'autre que sa façon, sa *τέχνη μιμητική*, de se montrer, de configurer son absence de figure¹⁰² ». Ou encore sa façon, selon Jean-Marie Gleize : « de dire, non, il n'y a rien d'autre, et alors¹⁰³ ? »

102. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Galilée, 2001, p. 131-132.

103. *A noir*, p. 540.