



HAL
open science

“ Nous n’irons plus au bois ”. Paysages de la littéralité gleizienne

Émilie Frémond

► **To cite this version:**

Émilie Frémond. “ Nous n’irons plus au bois ”. Paysages de la littéralité gleizienne. Colloque Jean-Marie Gleize, Romain Bénini et Laure Michel, Oct 2021, Paris, France. hal-03624921

HAL Id: hal-03624921

<https://hal.science/hal-03624921>

Submitted on 30 Mar 2022

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.

« Nous n’irons plus au bois »
Paysages éventuels de la littéralité gleizienne

Émilie Frémond
Université Sorbonne Nouvelle

« Sortir du manège poétique » disait Ponge. « La porte claquée, maintenant dehors » répond Jean-Marie Gleize¹. Quoiqu’il ne s’agisse, comme on sait, que de « sorties internes », reconnaissons tout de même une chose : la littéralité, comme tous les lieux héritiers des avant-gardes historiques, ne laisse pas entrer qui veut. Parmi les commentateurs de l’œuvre de Jean-Marie Gleize on trouve en effet un grand nombre d’anciens étudiants, devenus universitaires ou artistes. Animateurs de la revue *Nioques*, ils sont aussi venus nourrir le catalogue de la collection Forbidden Beach – la plage interdite – des éditions Questions théoriques. Des amis, des poètes, des artistes, forment donc ce territoire volontairement en marge, auquel s’associent quelques fidèles réunis à l’occasion de ce colloque. Je suis au contraire de ces anciens étudiants un peu naïfs, pas assez « nuisibles »², auxquels Jean-Marie a fermé la porte (non sans courtoisie), parce que je lui demandais rien moins que de relire un projet de thèse sur le surréalisme – je mesure aujourd’hui l’impair – et la nature. *Forbidden words*.

Parler du dehors, c’est risquer de se prendre les pieds dans le tapis, de lire *contre* l’auteur, d’entretenir la machine lyrique qu’il s’agissait précisément de refroidir. Car à quoi bon envisager les paysages d’une œuvre où l’on nous répète après Rimbaud qu’« il n’y a rien à voir », une œuvre où les paysages sont voués à disparaître dans le trou de l’évier ou « absolument effacé[s] »³ sur le ventre d’une toupie ? Une œuvre qui prétend « éliminer toute trace végétale », « effacer toute allusion à la nature. Crever les plantes, les racines, les insectes ». En bref : « – Tirer la chasse »⁴. Jean-Marie Gleize, assez jaloux de son œuvre, a d’ailleurs soigneusement balisé le terrain. Aux demi-habiles qui voudraient tirer argument de la récurrence des lacs, eaux et forêts, il avait déjà répondu. Non seulement en commentant lui-même cette géographie élémentaire⁵, mais aussi en adressant une série de mises en garde à « l’industrie des thématiciens phénoménologues » amateurs de poésie « sur le motif, face au paysage » (*S*, 178). Acceptant l’idée que « la poésie [soit]quelque part, pas nulle part » et que les éléments naturels fassent ni plus ni moins que les autres partie du réel, Jean-Marie Gleize s’empressait d’ajouter dans *Altitude zéro* : « J’espère qu’on n’aura pas entendu que je situais la poésie au bord des lacs et des cascades, au cœur des vertes forêts, etc. ! » et concluait :

¹ *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1995, p. 21. Désormais abrégé *PNI*. Les titres abrégés seront suivis à chaque fois du numéro de page. Quand l’auteur n’est pas précisé, la référence citée est de Jean-Marie Gleize.

² Nathalie Quintane, « On continue », *Jean-Marie Gleize – la poésie n’est pas une solution, Faire part*, n° 26/27, 2010, p. 204.

³ « Lacs, écrans, torrents, couloirs », initialement publié dans *Lieux propices. L’énonciation des lieux / le lieu de l’énonciation, dans les contextes francophones interculturels*, Québec, CELAT et Les Presses de l’Université Laval, 2005 – repris dans *Sorties, Questions théoriques*, coll. Forbidden Beach, 2014, p. 333. Désormais abrégé *S*.

⁴ *Les Chiens noirs de la prose*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1999, p. 68. Désormais abrégé (*CNP*). La lettre à Nan Goldin dans laquelle se situent ces injonctions n’est pas sans rappeler la lettre de Baudelaire à Fernand Desnoyers raillant le culte des « légumes sanctifiés » : « vous savez bien que je suis incapable de m’attendrir sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être *spirituel*, je ne sais quoi de *shocking*. » Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. 1, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 248.

⁵ Voir « Lacs, écrans, torrents, couloirs », art. cit., dont l’organisation même (« 1. Donner lieu(x) », « 2. Lacs (ou le lac comme prétexte) », « 3. Écrans (ou comme un écran) »), assez rare pour être remarquée, donne la curieuse impression de voir l’universitaire commenter l’œuvre du poète.

Je ne sais pas. J'éprouve de l'irritation à penser que la poésie puisse s'inscrire au titre des thérapies par l'extase fusionnelle, mystique ou écologique. Mais je ne tire de cette remarque un peu négative aucune conclusion claire, aucun programme d'écriture, aucune règle de censure ou d'autocensure.⁶

« Pas d'autocensure » donc. De fait, on est ici du côté d'une littéralité figurative ou défigurative plutôt que d'une littéralité a-figurative (celle de Claude Royet-Journoud) ou des écritures documentales auxquelles elle emprunte : le biographique, le référentiel, l'intime, le matériel n'ont pas disparu. Lecteur de l'œuvre de Claude Royet-Journoud, productive selon lui d'un « désarroi référentiel ou sémantique », Gleize constatait que cette langue « soustraite au monde » prenait le risque de nous « laisser [...] dehors. Collés, comme enfants, à la vitre. » (S, 218).

La langue de Jean-Marie Gleize nous laisse sans doute davantage entrer, mais pour nous clouer *au sol*, plutôt que derrière la vitre. Et l'on sait ce qu'on trouve au sol : des lauriers « coupés, rasés, pourris » (CNP, 11). La poésie de Jean-Marie Gleize « déchantée » (elle « change de ton » littéralement) et la chanson traditionnelle « Nous n'irons plus au bois/ les lauriers sont coupés », elle-même mise en pièces, fonctionne comme la rengaine ironique de cette poésie qui entend bien nous ramener au sol et nous montrer – puisque Icare « vient d'exploser en vol » (PNI, 10) – les racines, plutôt que la fleur, comme nous y invitaient à la fois Ponge et Bataille⁷. La « tige » donc, contre le « vertige » – l'enjeu étant d'« aller vers *un peu de prose déflorée, défaite, arrachée* », « sous la parole FLORALE » (CNP, 36). Formulant une « nouvelle règle du jeu », Jean-Marie Gleize concédait pourtant : « Du réel reste, collé aux vitres de la voiture, battant aux vitres. De l'eau de Durance, de l'eau de Seine, de l'eau de fleuve et de bassins. » (PNI, 79)

Comment, dès lors, cette poésie dispositale, qui cultive l'aporie herméneutique⁸ et qui se présente comme une « poésie coupée » dans une page « dé-ciélée »⁹ compose-t-elle avec ces morceaux de réel restés collés aux vitres ? Telle est la question dont je suis partie, et ce, d'autant plus volontiers que Jean-Marie Gleize présente son écriture comme autant d'« exercices de localisation » (S, 335). L'apparition explicite dans *Tarnac* de la notion de « paysage-enfance » – mot composé qui court-circuite la syntaxe habituelle – m'a paru nécessiter de rouvrir dans un premier temps le *dossier paysage* pour m'intéresser ensuite à l'envers de son annulation qui passe par un effort de re-matérialisation. Plutôt qu'être devant, être dedans. Enfin, parce que la poésie devient dans *Tarnac* une « façon d'être avec les/ rivières »¹⁰, j'examinerai chemin faisant quelques-unes des façons dont les éléments du lyrisme traditionnel sont mobilisés à nouveaux frais pour mettre en voix ce « communisme sensible » qu'évoque le dernier volume publié du cycle.

Le dossier paysage

Ouvrir le dossier paysage comme on ouvre « le dossier réel ». Tout d'abord, n'importe quel lecteur du cycle *Léman* aura été frappé par l'abondance et la récurrence des lieux qui sont aussi souvent des sites naturels : les lacs (Léman, lac de Wuhan, lac sans nom à Pékin, lac d'Orta, Silver Lake), mais aussi les plateaux (Ganagobie, Millevaches), les rivières (le Buëch,

⁶ « "Sur un terrain sans perspective" », *Altitude zéro* (1997) repris dans *Sorties, op. cit.*, p. 49. On croise à plusieurs reprises dans le cycle *Léman* cette déclaration lapidaire, sans sujet et sans prédicat : « la haine de la nature ». On comprend bien qu'elle vise tout ce que la notion charrie d'idéalisme docte et totalisant puisqu'elle apparaît dès *Les Chiens noirs de la prose* à côté de « l'absolue nécessité de l'herbe ».

⁷ Georges Bataille évoque cette « opposition entre la tige et la racine » dans le célèbre article « Le Langage des fleurs » publié dans le n° 3 de la revue *Documents*, 1929 et Ponge dans « Le monde muet est notre seule patrie » : « ambassadeurs du monde muet », les poètes « s'enfoncent » on s'en souvient « jusqu'à ce qu'ils se retrouvent au niveau des RACINES ». *Méthodes*, in *Œuvres complètes*, t. I, éd. Bernard Beugnot, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 631.

⁸ Voir Jean-Jacques Thomas, « Jean-Marie Gleize ou l'aporie herméneutique », in *Écrire l'énigme*, Christelle Reggiani et Bernard Magné éd., PUPS, 2007.

⁹ Expression employée au sujet de Michel Crozatier (S, 214). Gleize propose également de « supprimer le ciel » dans le projet d'installation décrit à Franck Fontaine, *Néon. Actes et légendes*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2004, p. 94. Désormais abrégé NAL.

¹⁰ *Tarnac, un acte préparatoire*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2011, p. 81. Désormais abrégé TAP.

la Vienne, le Rhône) ou encore les forêts (Vermont ou Bois du Chat). Auxquels il faudrait ajouter certains toponymes déclencheurs de représentations comme la rue du Chemin Vert ou la place des Vosges dont le sens littéral se trouve réactivé¹¹ (*PNI*, 117). Qui dit lieu ne dit bien évidemment pas paysage et encore moins image ni même cohérence géographique. Jean-Marie Gleize le revendique, il s'agit d'une « géographie construite, instruite »¹² – Olivier Domerg parle à juste titre de « *regéographie* »¹³ – géographie dont les lieux fonctionnent comme des figures, s'articulent en réseaux, « donnant » les uns « sur » les autres au mépris de toute réalité, mais non pas de toute vérité et c'est précisément ce que Franck Leibovici dans sa « carte-travail » a tenté de modéliser¹⁴.

L'écriture topographique que Jean-Marie Gleize oppose à la tradition poétique du paysage se sert donc d'un certain nombre de lieux récurrents, avec ou sans toponymes, mais aussi de reliefs élémentaires – pentes, à-pic, ravins, lits de torrent ou de rivière – sans cesse déplacés, reconfigurés, par un phénomène de surimpression qui paraît court-circuiter le principe analogique habituel. Le couloir de l'appartement de l'enfance n'est pas *comme* le coude du Rhône (*CNP*, 11), ils sont placés dans une relation d'équivalence, d'immédiateté, même s'ils peuvent jouer comme Léman la fonction d'« opérateur métaphorique puissant » pour penser l'écriture (*S*, 336). Jean-Marie Gleize refuse donc la continuité du paysage et du tableau – amateur de détail et de la vision myope du Polaroid¹⁵ – et travaille sans cesse à défaire la vision puisqu'il s'agit bien d'avancer « les yeux bandés »¹⁶. « Rien à voir » parce qu'« on ne voit pas ce qui pousse »¹⁷, comme on ne voit pas ce qui se trame au fond du lac ou les corps qui glissent sous la terre près de l'écluse de Tarnac : le terrain doit être *sans perspective*¹⁸.

La séquence 6 du *Livre des cabanes*, intitulée « Noircir l'étang » – emprunt littéral à la langue chinoise, qui ne craint pas les métaphores, pour désigner le geste d'écrire¹⁹ – offre un passage particulièrement intéressant. Cette séquence noue pour la première fois la détestation des images à un souvenir d'enfance et à une expérience du paysage, « muré », comme la page, elle aussi « murée » pour le jeune enfant absorbé par « la surface noire des mots, le trou des mots, le lacs des lignes », l'enfant qui semble déjà lutter contre l'image « cognant et cognant ». La forêt y apparaît à cet égard comme l'anti-paysage puisque c'est « mains en avant contre l'image, au plus profond du profond de la forêt » que s'engage la lutte²⁰. Contre cet « opium des images » et « leur imposition [forcée] en tenailles contre les tempes » digne d'une scène d'*Orange mécanique*, deux actions sont évoquées : se perdre dans la forêt ou bien « sortir et se planter là dehors, bruit des portes claquées, recours au vent/pluie, système ». Or, le vent et la pluie apparaissent bien dans l'écriture de Jean-Marie Gleize comme de véritables machines à effacer les images, à dissoudre les formes. « Plus j'avancais – conclut celui qui se souvient – moins je comprenais le paysage, plus je photographiais des mots : carré, jardin, écran, carré, cloître, écluse, carré, plaque. »

Des mots et des figures, donc, qui effacent le lieu référentiel pour en inventer d'autres, comme ce lieu de naissance toujours *en avant*, mais aussi de nouveaux modes de donation : la « présentation lyrique » de la rivière par exemple, avec des bruits, des intervalles et des intensités, résolument contre la représentation visuelle²¹ (*TAP*, 84). « Ne pas voir – percevoir »

¹¹ *PNI*, 117 et *Le Livre des cabanes. Politiques*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2015, p. 114. Désormais abrégé *LDC*.

¹² Katy Remy, « Entretien avec Jean-Marie Gleize », *Faire part*, n° 26-27, *op. cit.*, p. 38.

¹³ Olivier Domerg « Le paysage n'existe pas », dans « Ne rien mentir », *ibid.*, p. 238.

¹⁴ Document fourni à l'intérieur du numéro de la revue *Faire-part*.

¹⁵ Sur la vision myope du polaroid, voir « Sans négatif » (*S*, 330).

¹⁶ Formule présente très tôt dans l'œuvre. Voir *Donnant lieu*, Marseille, Lettre de casse, 1982, n. p

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Gleize rappelle bien qu'avant d'être « une phrase sur la poésie », il s'agit là d'une « phrase de poésie » empruntée à Anne-Marie Albiach (*S*, 47).

¹⁹ On peut lire au tout début de la section en italiques : « *en Chine noircir l'étang signifie qu'on vient d'écrire ou signifie écrire* » (*LDC*, 59).

²⁰ *LDC*, 62-63 pour l'ensemble de ce qui suit.

²¹ Cette présentation « non visuelle mais étonnée » n'est pas sans rappeler la séquence « Introduction du fleuve » dans *Le Principe de nudité intégrale* où le traité hydraulique se substitue à l'art poétique (*PNI*, 29).

concluait Jean-Marie Gleize à la fin de « Ce qui se passe est sans nom », citant Danièle Collobert²².

La volonté d'annuler le paysage, d'abolir la distance qui esthétise, théâtralise, sépare le sujet et l'objet et de faire – pour reprendre les mots de Claude Royet-Journoud – que « le paysage se confond[e] avec l'œil » (*S*, 220) s'exprime d'abord sur un mode soustractif. Léman incarne en effet la lacune, le vide, par son étymologie, comme le plateau de Millevaches (dans lequel Gleize entrevoit aussi bien « les sources noires », *vacca*, que le vide *vacua*²³), le « sans-sens » qu'évoquait Jean Arp au sujet de la nature²⁴ : il est pure tautologie. Parmi plusieurs étymologies du toponyme, on retiendra celle-ci : « Léman signifie "lac" »²⁵. Le lac est un lac, une rose est une rose. « Immense, sans bords », Léman c'est d'abord l'absence de paysage qui fascine précisément parce qu'il « interdit la métaphore »²⁶. Léman inaugure d'ailleurs dans le cycle un premier travail de dépouillement qui rappelle certains exercices d'ascèse de la mystique tibétaine visant à la compréhension du vide :

Léman comme un point. Tu retires la profondeur : surface. Tu effaces la
largeur : ligne. Et la longueur : point.²⁷

S'il y a quelque chose à communiquer, écrit Gleize, c'est « la vacuité du paysage », avec une étonnante insistance à maintenir le mot, pour lui retirer néanmoins toute substance. À « la vacuité du paysage [...] répond la vacuité du sens » (*S*, 346) : le paysage sert bien à penser l'opacité du réel.

Mais il arrive aussi que le paysage s'actualise de manière positive : on découvre ainsi dans *Les Callunes* qu'il est des lieux déclencheurs de paysages, quand d'autres en sont dépourvus, à l'image de cette ville de Norvège, « blanche et vide » :

Aucun récit ne venait avec ce nom de Bergen, aucun visage, aucun paysage, une ville blanche et vide, de la buée.

Bergen, c'est l'anti-Tarnac : pas de récit, pas de paysage. Le père, rappelons-le, « l'inconnu à tête d'os » est précisément l'homme du paysage : « le peintre des gazons », « des sous-bois jaune-sec » (*NAL*, 140) et la relation au paysage rappelle un peu la posture initiale d'un Max Ernst, fils d'un peintre de chevalet, qui cherchait à la fois à résoudre l'énigme de la forêt et à se situer « aux antipodes du paysage »²⁸. Or le premier des paysages de cette géographie « construite » est bien celui de « la nuit de Bavière », première déclinaison de l'eau noire – « l'épaisseur d'herbe, la nuit des murs de Bavière, l'humidité d'Allemagne » (*PNI*, 65) qui établit une espèce de réseau souterrain avec Tarnac, comme si la transfusion de l'humeur noire entre le corps du père et le corps du fils s'exerçait également d'un lieu à l'autre, lieux de mort et de naissance fantasmés.

« La nuit de Bavière » et le « paysage-enfance » communiquent, en vertu d'une sorte de topographie des origines et forment des « temps-espace[s] » qui accompagnent l'effort d'approfondissement de « ce qui ne se dit pas » (*S*, 413). La terre remuée par le père déporté et revenu mutique – comme définitivement ravi – c'est aussi celle de Tarnac, à laquelle se mêlent

²² *A noir, Poésie et littéralité*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1992, p. 16.

²³ *Les Callunes*, Crest, La Sétéree, 2014, p. 9. repris dans *Trouver ici. Reliques & lisières*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2018. Désormais abrégé *TI*.

²⁴ Jean Arp, *Jours effeuillés*, Gallimard, 1966, p. 63.

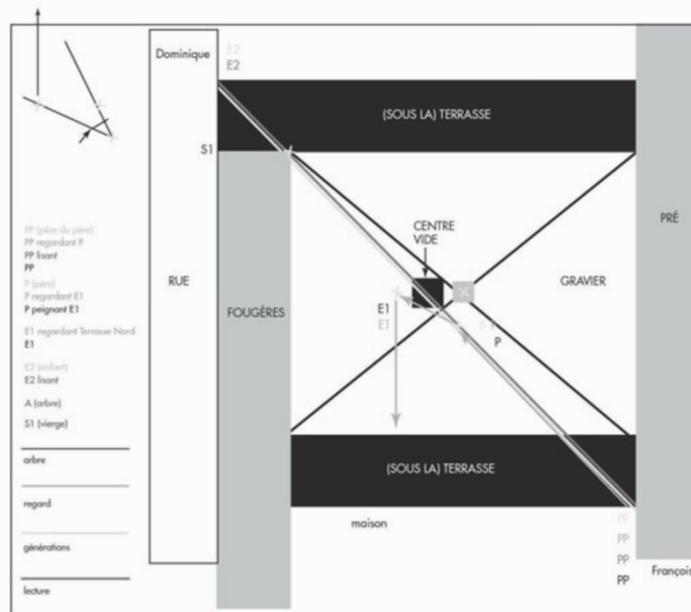
²⁵ *Léman*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1990, p. 42.

²⁶ *Ibid.*, p. 133. C'est l'une des premières phrases du « Journal du lac » écrit comme on sait avant l'ensemble, puisque l'ordre de la lecture et l'ordre de l'écriture ont été inversés, le lecteur commençant par la fin.

²⁷ *Ibid.*, p. 45. L'« histoire de la forêt primaire » recopiée pour Franck Fontaine dans *Néon* évoque d'ailleurs une fable du *Lie zi* (également appelé le « le classique du vide parfait »), l'histoire du vieux Fu de la Montagne connu pour avoir déplacé deux montagnes qui obstruait le passage devant sa maison. De manière significative, il ne s'agit plus dans cette version de « déplacer », mais de « détruire, effacer à la pioche » (*NAL*, 94).

²⁸ Le passage de *Néon* dans « la prose étouffée du père » réapparaît dans *Film à venir*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2007, p. 75, la main du peintre étant à chaque fois l'objet d'un gros plan. C'est dans « Notes pour une biographie » que Max Ernst décrit l'influence conjuguée du père, aquarelliste peignant avec une « application méticuleuse » les « feuilles de hêtre », et du moine de Heisterbach, figure érémitique liée à la forêt qui n'est pas sans rappeler la figure de St-François/HAG. Max Ernst, *Écritures*, Gallimard, coll. Le point du jour, 1970, p. 15.

les corps des morts qui glissent « dans l'épaisseur de la nuit des fougères, vers le lit de la Vienne » (*TAP*, 21) – un monde muet, devenu à la lettre, la seule *patrie*. Parmi ces temps-espaces, le plus important est sans doute le carré-jardin. Si l'usage du dessin géométral dans *Tarnac* annule tout relief et toute profondeur pour réduire les corps à des coordonnées (« P », « E1 ») et l'espace naturel à des plates-bandes au sens littéral (« pré », « fougères »), c'est pourtant bien comme paysage – « un paysage réel » – qu'est présenté pour la première fois, dans *Le Principe de nudité intégrale*, le carré-jardin, dans l'un des rares dialogues directs entre le père et le fils qui mime une espèce de testament²⁹ : « la terre est un carré et se divise en carrés. L'autel du sol est de couleur jaune, c'est la couleur du centre » (*PNI*, 67).



« La direction des regards »
schéma du jardin, *Tarnac, un acte préparatoire*, 2011, p. 75

Or, le carré-jardin sur la diagonale duquel se dresse un arbre ne cesse de se complexifier à mesure que s'écrit le cycle et communique avec ce qu'on pourrait appeler la série de l'arbre³⁰ : entre l'arbre du carré-jardin qui sépare le fils du vide³¹ et l'arbre indéfini de la formule « Aller vers un arbre » né du long commerce avec l'œuvre d'Apel.les Fenosa – formule qui semble être le versant positif de l'anathème « les lauriers sont coupés, nous n'irons plus au bois » – la répétition fait varier les relations. Au bout du compte, c'est bien autour de l'arbre que se rejoignent l'érémisme franciscain de *Tarnac*, la question communiste de *Léman*, la nudité intégrale des *Manifestes* et la question des sources :

- aller vers un arbre
- manger un poisson de source
- construire des cabanes
- reprendre au mot « communiste ») (*LDC*, 95)

Le sujet qui revient vers le paysage-enfance pour « devenir » est bien toujours face à un arbre dans la *selva oscura* (*TI*, 57), conscient à la fois d'être un sujet dans l'histoire³² — « Eux, ils abattent les arbres, ils élargissent les routes » — et de continuer à « regarde[r] sans rien comprendre le mystère de l'écorce et de la rouille », deux phrases qu'on peut lire sur la même page (*TI*, 194).

²⁹ « N'attends pas, sois simplement silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques » dit le père.

³⁰ La « série Claude-Royet Journoud » rencontrant en quelque sorte la « série Apel.les Fenosa ».

³¹ Voir à cet égard le texte matriciel « Diagonale » (*PNI*, 126).

³² « Les hommes ne sont pas les sujets de l'histoire mais des sujets dans l'histoire. Comme l'arbre est dans la forêt » pouvait-on lire dans *La Nudité gagne*, Al Dante, 1995, p. 51.

Une poésie du sol

« Je suis de ceux, déclarait Jean-Marie-Gleize, qui ne conçoivent pas le fait d'écrire comme le fait d'exprimer quelque chose qu'on aurait à "dire", mais comme au contraire une manière d'exploration de ce qui ne se dit pas, ne saurait se dire » (*S*, 413). Et c'est bien la fonction qui semble dévolue à ces lieux toujours tangentiels – lisières de forêt et bord de fleuve : désigner, à défaut de pouvoir dire, « l'indescriptible, l'inqualifiable »³³. L'opération de dé-figuration et de dé-sensibilisation aurait donc pour revers, ou corollaire, une re-matérialisation.

L'épaisseur en somme, contre la profondeur : « y être » (*S*, 46).

Comprendre le réel revient à faire l'expérience de la matière et lorsque Jean-Marie Gleize fournit après Ponge sa « méthode », c'est pour écrire : « nous sommes (physiquement) à la décomposition des images » (*LDC*, 153) – et j'entends ce « physiquement » non seulement comme une manière de souligner l'engagement du sujet, mais aussi l'opération même de la décomposition des images : la prose en prose doit être on s'en souvient « arrachée, déflorée, essorée, sèche, froide, – et plate » (*CNP*, 36). Tout d'abord on peut signaler que les mots pivots de l'écriture (lavoir, couloir, écluse, rivière) sont eux-mêmes définis par leur relief, ce sont des mots « concaves », creusant leur lit (*LCD*, 63) qui rappellent le caractère électif de la lettre U décrite à la fin du *Principe de nudité intégrale* : « U lettre creuse. Confirmation du noir de la rivière » (*PNI*, 123).

D'autre part, à l'image du cycle lui-même, l'ensemble des « histoires » – la *matière* de Tarnac comme on parle de la *matière* de Bretagne – se donne à travers un schème géologique :

en réalité toutes les histoires sont faites de plusieurs histoires et toutes ces plusieurs n'ont pas la même taille ni le même poids. Il y a ces morceaux qui sont ensemble plusieurs et montent les uns sur les autres et entrent les uns sous les autres, ils forment un terrain accidenté, heurté, ils s'empilent et se poussent, s'empilent et s'agglutinent. (*TAP*, 113)³⁴

« S'enfoncer » constitue d'ailleurs l'une des injonctions très tôt formulée dans le cycle. Dans *Le Principe de nudité* d'abord, le « travail aveugle » (comme celui de la taupe) consiste à « foncer ou s'enfoncer. À travers, par exemple, l'épaisseur végétale, la couche d'eau morte ou de pétrole, une pellicule d'encre, vers » (*PNI*, 11). Avec *Les Chiens noirs*, apparaît ensuite l'une des phrases-toupies : « J'utilise pour écrire les accidents du sol. J'utilise pour écrire les ondulations du sol, les lames du sol » (*CNP*, 39) – phrase qui montre combien l'accident de terrain, le sillon, offre un différentiel, l'« accident » permettant un peu le même effet de relance que dans *Léman* le vent, à l'origine des « dénivellations apériodiques (amusicales, arhythmiques) [capables de] romp[re] l'horizontalité des eaux de surface »³⁵. Et là où on voudrait entendre une manière de désigner, par la bande toujours, les *circonstances*, j'entends moi, une propension à troquer contre le costume de poète, celui de géologue ou d'hydrologue, un costume « méthodologique » comme dirait Jean-Marie Gleize³⁶.

Tarnac fournit une nouvelle variation de la formule « J'utilise pour écrire les accidents du sol » :

Tomber dans les trous, buter contre les touffes,

³³ Ce que semble confirmer Gleize qui, refusant de définir ce que précisément il explore, le décrit tangentiellement par la « couleur bord de fleuve » qui se poursuit dans l'œuvre bien au-delà du recueil du même nom publié en 1988 en collaboration avec l'imprimeur Jacques Clerc.

³⁴ Schème que l'on retrouve dans le métadiscours puisque les quatre premiers volumes du cycle sont présentés comme une série de « segments, de séquences ou de blocs se chevauchant, comme les plaques tectoniques ou les masses d'air chaud et d'air froid, plaques et masses dont on nous dit que leurs seuls points de rencontre sont des lieux de crise (plis, tremblements, soulèvements, orages, ouragans) ». « Poésie *poor*, réponses » (*S*, 365).

³⁵ *Léman*, *op. cit.*, p. 44. Séquence vraisemblablement empruntée à un ouvrage didactique.

³⁶ Voir « Costumes » (*S*, 23), Emmanuel Hocquard y était qualifié de « poète-archéologue ».

s'enfoncer,

ici la terre est humide. Parler de l'épaisseur des haies » (*TAP*, 18)

Avec *Trouver ici*, sept ans plus tard, il ne s'agit plus de « tomber dans les trous », mais bien de « faire des trous ». Toute la séquence « La politique des ronces » est ce point de vue décisive. Elle commence ainsi par une mise au point contre « la fausse musique » et les « meubles en carton » :

Opposer quelques barricades (sonnets en prose, en acier, en métal rouillé, politiques), photographier le sol, les accidents du sol, dresser des listes, de *simples* listes [...]

Une autre façon de ne pas s'abandonner au stupéfiant lyrique, aux drogues douces ou dures de la poésie en sachets, c'est de faire des trous (creuser, trouser). Ou bien encore de « parler aux arbres ».

[...]

on creuse jusqu'à trouver de l'eau, du sel et de l'or et le passé, c'est à la fois un jeu et un travail, un exercice. [...] on apprend à creuser en creusant. (*TI*, 20)

Et de fait, en creusant on trouve aussi bien la mémoire des morts que la mémoire des mots, l'histoire du village, que l'histoire du sujet³⁷. Tout converge vers cette poésie du sol dont Jean-Marie Gleize demandait en référence à Rimbaud si elle était possible³⁸ : le montage citationnel même – qui emprunte à Brecht sa définition de l'attitude réaliste « creuser, déterrer, tirer, en dessus du sédiment, du dépôt » (*TI*, 160) et à Schwitters, via le *Merzbau*, le principe de l'œuvre comme « procédure de sédimentation qui ne stabilise jamais » (*TI*, 26) – semble avoir quelque chose de cette double dynamique d'accumulation-excavation qui rappelle le travail de la taupe³⁹. Faire l'expérience du réel, du « positif noir » c'est toujours creuser ou « traverser une épaisseur de forêt nue » (*TAP*, 68).

Or *Trouver ici*, qui réalise ce que promettait *Le Livre des cabanes* – l'actualisation d'un territoire – me paraît fournir une réponse provisoire au problème modélisé dans le carré-jardin. On se souvient que la première version, dans *Néon* indiquait : « Quelque chose dans cette histoire est lié à la forme de la "masse de terre" » et le texte continuait ainsi : « Entre l'arbre et lui (l'enfant) : comme un trou face au trou, à celui où dorment les taupes » (*NAL*, 126). Il me semble que le dernier volume du cycle dépasse la sidération du regard de l'enfant qui s'abîmait dans la terre, le « voir noir » (*NAL*, 127) pour désigner enfin une « demeure ». L'œuvre dédale, faites de « couloirs » et de débris, devient terrier : « *terrier comme ça, pour vivre encore* » conclut Jean-Marie Gleize dans ce texte d'abord écrit pour Justin Delareux⁴⁰. Le trou n'est plus celui qu'on regarde mais celui qu'on creuse, pour pouvoir, autant y vivre qu'y « faire pousser les ronces », puisque telle est la « conclusion politique » que Jean-Marie Gleize emprunte à Justin Delareux. Et on peut se demander s'il ne faut pas entendre dans la « poésie brutale » revendiquée dans cette même séquence comme le moyen de « s'extraire », une forme de poésie brute, sauvage qui ne prend sens que dans l'intensification de la relation à ce monde muet que nous oppose la nature.

La « poésie brutale », c'est ça : quand on en vient littéralement à se cogner contre un arbre, à croiser un renard, à manger un poisson de source, à boire un oiseau, à concentrer son regard sur un lac, un miroir, un vert profond, celui des sapins, un vert très noir, très nuit, très lumineux. Tout ça, dans un profond silence, parce que, tout à coup, « il y a le gouffre aux arbres ».⁴¹ (*TI*, 27)

³⁷ « (La mémoire des mots, des morts, un pli) » (*TI*, 48).

³⁸ « La question reste, nous reste, donc, de savoir s'il y a une poésie du sol, de la réalité rugueuse, de l'étreinte. » (*S*, 87)

³⁹ Et on pense au travail de la vrille et à la notion de « dépôts » dans l'œuvre de Denis Roche.

⁴⁰ On lisait plus tôt : « Tu te souviens Kafka ? *Écrire comme un chien qui fait son trou*, un rat qui fait son terrier ». (*CNP*, 92)

⁴¹ Expression empruntée à Justin Delareux dans *Extrait des nasses*, Al Dante, 2016, dont cette séquence constitue la préface.

Jusqu'à l'os

« Il y a trop de rose dans la prose » répète Jean-Marie Gleize après Jude Stephan⁴². Avec la complicité de Justin Delareux, il remplace les roses par les ronces. Alors qu'il s'identifiait dans *Néon* à un renard aux aguets, le sujet de l'écriture devient braconnier dans *Trouver ici* parce que « ça rend sauvage l'écriture » dit Jean-Marie Gleize avec les mots cette fois de Marguerite Duras⁴³. Le « paysage-enfance » ressemble bien à cela : une forêt, illisible, et le lit d'un torrent dans lequel s'engouffrent l'eau, le vent et la mémoire, sous le signe définitif de la *pente*. Ni scène (A.-M. Albiach), ni table (E. Hocquard), ni stèle (V. Segalen), ni fenêtre (D. Roche) – autant de « micromythes » que Jean-Marie Gleize analyse dans la poésie des autres (*S*, 122) – la page tient dans son œuvre à la fois de la forêt – surtout lorsqu'elle est, par Jacques Clerc, transformée en matière, dans *Sucre noir* ou *Les Callunes*⁴⁴ – et du lieu de passage, lieu du « glissement » et du « débordement ». Il n'est sans doute pas anodin que l'unique recueil assorti de paysages s'intitule « quelque chose continue », comme Léman et Tarnac continuent de « couler »⁴⁵. Si Victor Hugo déclarait dans « La pente de la rêverie » sonder la « double mer du temps et de l'espace », « la formation invisible des pentes, et du travail de l'eau » pourrait constituer dans l'œuvre de Jean-Marie Gleize la façon réaliste d'interroger le temps. Parce que la pente est ce qui permet au premier des morts « soumis à la pente », le père, et aux autres « tous en train de glisser et de glisser, [...], là, dans cette nuit végétale » de rester en mouvement et ce faisant, de faire entendre un chant – ce chant « sans musique » et « incolore » que fait entendre le « bruit de l'eau » à « **.T.A.R.N.A.C** » qui se lit aussi « **C.A.N.T.A.R** »⁴⁶.

Et il me semble qu'on ne peut pas dissocier la réapparition du chant et la notion de « communisme sensible » de cette poésie du sol qui offre une place inédite aux ronces, gentianes et callunes en même temps qu'au féminin – Emily Dickinson et son herbier, Rosa Luxembourg regardant l'insecte volant au-dessus des fleurs et la Révolution, Marguerite Duras revendiquant la sauvagerie de l'écriture, Leslie Kaplan appelée à découvrir que « le pouvoir n'est pas où l'on croit » parce qu'il « est dans les fils qui relient les choses », « immanent à la vie matérielle »⁴⁷ et Claire d'Assise, partie habiter les bois comme St François « celui des flaques et des arbres et des cabanes » (*LDC*, 161). « Mon nom est Camille et son nom est Camille » disait la parole révolutionnaire des zadistes refusant à la fois l'assignation d'un genre et d'un nom (*LDC*, 145). *Trouver ici* répond, par la voix de Monique Dorsel qui accompagne la première version publiée du texte :

C'est alors que notre vie sans père a commencé⁴⁸.

La première édition de *Sorties* s'achevait sur un anti-paysage. *Screenland*, un paysage de la fin des images qu'on trouvait déjà dans *Léman*, « les images flott[ant] en surface comme des

⁴² *S*, 207. Jusqu'à l'assimilation parfaite puisqu'il n'est plus question de Jude Stephan dans l'interview du 2 mai 2016 publiée sur le blog de Fabien Ribery, L'intervalle : « Il y a toujours trop de rose dans la prose ».

⁴³ C'est tout un passage, emprunté à *Écrire*, qui est repris, sans guillemets, réaffecté, dans lequel la sauvagerie est reliée à la forêt et au « bruit continu des cailloux dans le lit du ruisseau » (*TI*, 166).

⁴⁴ « L'éditeur dresse et donne des pages. [...] Une forêt de pages, une forêt plate et volumineuse, plate et circulaire, de feuilles dormant debout prêtes, sèches et humides, avec tous leurs yeux noirs ouverts, offertes. » « Stylite », *Altitude zéro*, op. cit., p. 117.

⁴⁵ Recueil écrit à partir de et avec la série photographique de Fabienne Barre « Paysages éventuels », série à laquelle nous avons emprunté notre titre, pour ce qu'elle évoque le geste suspensif et le principe d'incertitude auxquels est soumis le paysage. Fabienne Barre et Jean-Marie Gleize, *Quelque chose continue*, Grâne, Créaphis, 2006.

⁴⁶ *LDC*, 23, 21, 20.

⁴⁷ *TI*, 32, 164, 166, 193.

⁴⁸ *Ces Demeures*, dessins d'Agathe Larpent, texte lu par Monique Dorsel, Saint-Étienne-les-Orgues, Au coin de la rue de l'Enfer, 2015. Dans *Trouver ici*, la phrase, placée à chaque fois en fin de séquence, toujours en italiques, parfois soulignée d'un trait, apparaît à trois reprises (*TI*, 116, 167, 175).

résidus végétaux » (S, 424), dans « le gris-bleu de la "neige" » télévisuelle, avec « un bruit d'insectes écrasés » (S, 341). Si cet anti-paysage, ce « positif noir » persiste dans l'œuvre récente de Jean-Marie Gleize – ce dont témoigne par exemple le dessin de Justin Delareux à la fin de *Trouver ici* – il me semble que le paysage, en 2018, ce n'est plus seulement comme l'écrivait Olivier Domerg en 2010, « ce devant quoi les aménageurs et managers mettent des bancs »⁴⁹, c'est désormais ce qu'il s'agit d'« habiter » : les bois, les ruines (des trente glorieuses), les camps de migrants ou les ZAD, contre les grues électriques et les treuils. Moins « en poète », qu'en braconnier⁵⁰. La réponse à l'étonnement que me procurent les derniers volumes du cycle se trouve peut-être dans un texte de 2007 intitulé « ... à terme de source », texte dans lequel Jean-Marie Gleize avouait avoir tenté, sans y parvenir, de joindre les « deux bords », en s'adressant simultanément aux deux Michel (Deguy et Couturier) : « faire se rejoindre le Couturier cousu et décousu [...] du sans-liens » (S, 283) et le « Deguy des figures », celui qui se tient « aux bords », « muet devant la source » (S, 284-85). Jean-Marie serait entre ces deux-là, au milieu du gué.

Dans « la nudité jusqu'à l'os », Jean-Marie Gleize entend le dépouillement. J'entends moi, l'os, la matière qui résiste et je m'amuse – sans rien en conclure – d'apprendre que « l'os » désignait dans les années cinquante, en géologie, une formation alluvionnaire, résidu d'une ancienne rivière souterraine et que le pic de Gleize, dans les Hautes-Alpes – dont la formation des pentes semble énigmatique à ses meilleurs connaisseurs⁵¹ – est fait de ces marnes que les géologues nomment les « terres noires ».

⁴⁹ Art. cit. p. 239. « Le mot sans doute utile (inévitable ?) de "paysage" n'est [...] pas une notion pertinente pour parler de ce travail. Parler de rapport au monde extérieur. Paysage suppose que distance est prise, distance constituante [...] »

⁵⁰ Si le mot « habiter » apparaît seulement à partir du *Livre des cabanes*, ce n'est pas pour rejoindre le très heideggérien « habiter en poète » de Jean-Claude Pinson. La syntaxe permet toujours de faire un pas de côté puisqu'au très lyrique « s'habiter », Gleize substitue un « s'y habiter », exact pendant de « trouver ici » (LDC, 45).

⁵¹ Le site de Maurice Gidon www.geo-alp.com, spécialiste des structures tectoniques et auteur entre autres d'une *Carte simplifiée des Alpes occidentales du Léman à Digne*, fournit une stimulante description du Pic de Gleize.