

PATRICK NÉE
Avant-garde ou sauvegarde de soi:
À cor et à cri de Michel Leiris

Tâchons, en guise de prologue, de ne pas davantage justifier ce dont nous avertit Michel Leiris à la page 175 de *À cor et à cri* qu'on peut considérer comme son dernier livre (si tant est qu'*Images de marque*, publié un an plus tard et au-delà de la mort de Louise Leiris, représente le développement de l'avant-dernière page, autour d'une même structure définitionnelle impersonnelle); or cet avis, le voici: il témoigne de son «allergie aux colloques et aux tables rondes, quand ils visent à débattre de choses participant de la *danse* de cet esprit qui supporte la *mise sur rails* aussi mal que l'ankylose»¹...

Que le titre lui-même nous aiguille: si l'on en croit la tripartition adoptée par Leiris dans son *Afrique noire* de 1967², on devrait distinguer des «Arts du corps», des «Arts des entours» et enfin seulement, des «Arts figuratifs autonomes». D'où, *À cor et à cri* peut-il d'abord se lire paragrammatiquement comme: à corps qui sont des cris, qui s'ouvrent à «l'obscénité du cri», à sa révélation des viscères; niveau pré-linguistique ne disposant encore d'aucune «articulation» (de nombreux textes de la première section — «Crier» — insistent suffisamment sur ce point pour qu'il soit inutile de l'établir davantage). Mais encore faut-il aller du corps propre en réaction hurlée à son milieu, jusqu'à cette articulation de la voix dans la parole qui constituerait ici «l'art des entours», la socialisation des corps dans l'espace du langage. Et, surtout, ne faudrait-il pas oublier que tout le livre, plus rigoureusement construit qu'aucun autre de l'auteur, est tout entier tendu vers un troisième niveau, de loin le plus complexe, et dont l'intitulé d'«arts figuratifs autonomes» ne rendrait qu'imparfaitement compte: c'est-à-dire, comme l'annonce le véritable «art poétique» de la page 102, introducteur

1. *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, p. 175. Comme par la suite — et sauf mention particulière — c'est nous qui soulignons; d'autre part les citations faites de cet ouvrage apparaîtront dorénavant directement avec la mention de la page.

2. *L'Afrique noire*, Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire des formes», 1967.

de la troisième section, l'accès à l'autonomie d'un «chant» — chant des «figures» et du style certes, mais dont *l'autonomie*, à notre sens, ne proclame en rien *l'indépendance*. Tout le sort réservé par la critique à l'œuvre de Leiris réside en ce point: en fera-t-on l'illustration d'un art solipsiste qui, à force de crier qu'il voudrait s'échapper de sa prison de mots, ne cesse d'en dorer illusoirement les barreaux (quitte à lui reprocher, comme certains, de n'avoir pas pu ou su renoncer à tout ce tapage, en proclamant d'entrée de jeu son contentement d'arborer les chaînes légères, et si décoratives, de la Rhétorique)? Ou bien prendra-t-on au sérieux les angoisses du détenu, ivre d'une liberté possible de son art, et tentant héroïquement sa *sortie*?

On se propose ainsi de défendre l'idée que si l'œuvre de Leiris a pu, dans un premier temps, promouvoir «l'avant-garde» liée à la révolution surréaliste dans les lettres, puis tenir lieu de pièce à conviction pour «l'avant-garde» de la génération des sciences humaines (1960-1980), il s'agit peut-être d'une coïncidence, voire d'un malentendu. De deux points de vue: d'une part, une telle notion, «l'avant-garde», porteuse de polémiques militantes, au service d'un axe téléologiquement orienté de l'histoire en marche vers son progrès, correspond-elle en profondeur à cette œuvre de la reprise et de l'angoisse, où le sujet n'a pas trop de toute son énergie pour *sauvegarder son langage et son être*? D'autre part, ce combat incessamment repris (dont *À cor et à cri* constitue moins le bilan que l'ultime actualisation) — plutôt que de répondre à la loi du «Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage» et de son repliement des mots sur eux-mêmes — ne témoigne-t-il pas à sa manière d'un véritable travail de Sisyphe? Mais d'un travail qui déplace des mots qui soient rocs, et qui ne retombent pas à leur néant.

Cela suppose une révision des positions de la critique des années structuralistes même tardives (bien représentée dans les numéros spéciaux de *Sud*, 1979, *L'Ire des Vents*, 1981, dans *Miroirs d'encre* de Michel Beaujour, ou *L'Écriture du cénotaphe* de Denis Hollier, etc.). En particulier, il s'agit de réévaluer le problème du logocentrisme leirisien: en dépit d'innombrables citations allant dans ce sens, et faciles à découper dans la continuité de l'écriture, ne serait-il pas temps de faire droit à d'autres déclarations de l'auteur, régulièrement omises par une critique qui ne savait qu'en faire? Nous pensons qu'il y va de la véritable cohérence de l'œuvre: reconnaître là, dans son regret de la plénitude des signes, comme le «souci» (au sens heideggerien du terme) de la *Référence*; saisir que dans ces temps de conscience du Manque, Leiris ne se résigne décidément pas, ne fait pas du manque substantiel, son plein rhétorique.

Situation de la référence

Nous nous proposons donc de ne pas prendre au pied de la lettre les professions de foi dans le «rien». Déjà, le texte initial de *Fissures*, datant de 1969, nous mettait en garde:

Rien
et pourtant pas le vide!
plutôt que rien,
un rien³.

L'auto-correction est de taille: «un rien», c'est cet infinitésimal qui, fissurant le néant, y réintroduit de l'être; il constitue ce «scrupule», mot favori de Leiris que l'envoi d'une étude de J. Lovichi, dans *Sud*, restitue à ses sens propres à partir du *Littre*: 1 — Petit poids de 24 grains (petite pierre prise primitivement pour peser); 2 — Terme d'astronomie; une très petite partie de la minute. On voit tout le parti à en tirer: le scrupuleux pèse tout à ses balances les plus sensibles, et, du même coup, dans le temps le plus voisin de l'infiniment ponctuel du présent.

Aussi pouvons-nous lire, page 148 du livre *À cor et à cri*, la déclaration typique suivante: parlant de cette loi morale — qu'il prétend alors incongrue — de devoir justifier sa «présence» au monde, Leiris la juge comme «ce qui assurément a *peu de poids*»: mais c'est le scrupule par excellence, à interpréter dans les deux sens, et tout à l'honneur du déclarant. Une extrême prudence le fait en effet comme se rétracter dès qu'il s'agit de la capacité qu'aurait son art à jeter les ponts de la communication avec autrui, avec le monde. Une angoisse le saisit, non seulement comme constriction de la gorge qui émettrait le cri (nombreuses expériences, dont celle de la porte du métro coinçant l'imperméable du promeneur sans qu'un son d'alerte sorte de sa gorge nouée (p. 21-22)); mais encore, comme resserrement des signes pour le dire, sur la position du repli binaire inauguré par Saussure sous les espèces d'une liaison arbitraire du signifiant au signifié. Or l'on sait depuis Benvéniste⁴ que cet arbitraire s'est glissé faussement entre les deux faces au contraire nécessaires de l'image acoustique et du concept associé; et qu'il s'agit de le restituer à ce qui le relie au tiers exclu du référent, «monde» ou «chose» diversement découpé selon la pluralité des systèmes de signes; et dès lors la compétence du linguiste en matière d'arbitraire cède le pas à celle du philosophe, mieux armé que lui en ce qui concerne les rapports maintes fois reformulés du monde et de son langage.

Or, il n'y a rien dont Leiris ait une conscience plus aiguë: le fameux cratylisme dont on le crédite sans cesse n'est qu'une des réponses qu'il avance, non à l'absence de motivation graphique ou phonique du signe, mais à la non-assurance de sa communication au réel extérieur. L'*angustia*, le sentiment de la perte de l'Être, de la gratuité de notre être-au-monde, se manifestera dans la perte de contact du langage à son référent: d'où ce vide du

3. *Fissures*, texte I, Aimé Maeght, illustré de 13 eaux-fortes de Joan Miró, 1969, tiré à 95 ex.; repris par *Fourbis*, Paris, 1990, non paginé.

4. E. Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, «Nature du signe linguistique», Paris, Gallimard, Bibl. des Sciences humaines, 1966; rééd. Tel, 1976, p. 49-55; 1^{ère} édition de cette étude, *Acta linguistica*, I, Copenhague, 1939.

rivé-au-signe, que le jeu même sur les mots, leur «signifiant», loin de rédimier, ne pourrait qu'aggraver. Leiris ici témoigne pour Benveniste, et pour ce douloureux «problème métaphysique de l'accord entre l'esprit et le monde»⁵ qui ne cesse de le hanter.

Aussi le cœur de Leiris bat-il réellement à deux temps: en diastole, expansif, le moi communique, la pulsation des mots innerve le monde. «L'indice d'une paix possible entre moi et le dehors» entraîne, dans un sens, que «tout se passe comme si, capable de discours, le monde avait une âme»; et dans le sens inverse, «comme si moi je n'étais que la bouche d'un oracle qui me dépasse» (p. 158). Une telle fusion repose donc en son fond sur une théorie de «l'émanation» poétique: non pas du tout que le monde soit un livre (bel enfermement dans la bibliothèque); mais il émet — c'est du moins l'hypothèse utopique du «comme si» — un rayonnement de beauté que capte le scripteur, dans l'étonnement de ses remarques et questions («pourquoi cette poésie non patentée *émane* de certaines personnes»? en quoi Merlinguen, la résidence d'été du lac de Thoune, devient-il «site *vivant*»? Et si la poésie «peut *se manifester* presque n'importe où et n'importe quand», comment «démêler les raisons pour lesquelles ces êtres et ces choses [...] font entendre [...] *l'intime appel* faute duquel [on] ne réagirai[t] pas»? (p. 152-154)). L'espoir fou, c'est alors celui d'un «*type sans copyright de langage*», «aumône divine donnée de la main à la main» (p. 159) — c'est-à-dire, du «monde» au «moi» — où l'impersonnalité de l'auteur, loin d'être à reverser à l'idéologie propre à Maurice Blanchot du «neutre» sans sujet ni objet, garantit la transcendance référentielle du signe. L'on constate le mouvement dialectique suivant: parti du négatif du langage, le dernier Leiris s'avance à l'ombre d'une possibilité de positif. «L'existence enserrée entre l'avant et l'après qui en se rejoignant l'encerclent dans leur zéro, confie-t-il, n'est pas complète inanité»; un «événement» reste possible, qui donne sens, orientation et signification à la fois, dont le sujet se fait le scripteur, et qui échappe à la damnation des cercles concentriques et vides, au zéro de la vie stérilement redoublé par le zéro de l'écriture.

Mais guette l'autre battement cardiaque — en systole: le mouvement dialectique s'y inverse, ne partant d'un positif que pour le comprimer sous la torture des doubles négations. «Chanter: triomphe mensonger si...»; et il s'ensuit l'idée qu'un tel geste «*ne change rien aux choses*», dans l'échec de toute dimension performative du langage. C'est alors le «tempérament atrabilaire» qui rarement «relâche sa pression»; c'est le «*poison*» par excellence (cette «totale absurdité dont l'idée accablante me hante», avoue Leiris) — poison que toute «croyance indéracinée» à ce qui fait accorder «un certain sens à l'existence», en dépit de tout, «*ne suffit pas à antidoter*» (p. 184).

5. *Ibidem*, p. 52.

Critique de la critique

Précisément, les rapports que Leiris lui-même a pu entretenir avec le monde de la critique universitaire laissent leur trace dans *À cor et à cri*: ce n'est une révélation pour personne de rappeler qu'il a toujours lu avec attention ce qu'on écrivait sur son œuvre; mais pas plus qu'il ne s'est satisfait d'une auto-définition arrêtée, il ne s'est laissé enfermer dans le métalangage d'autrui. Ainsi le «tressage» dont Philippe Lejeune lui a emprunté la notion pour la répandre dans une sorte de tradition des études leirisiennes, revient-il sous sa plume, mais intégré et comme dépassé dans une tripartition dont il ne constitue plus que le deuxième niveau, celui du «parler» (p. 104): de la même façon, il le rappelle, que pour les Dogons «parole et tissage sont liés» (p. 23) — si bien que le cri constitue un «trou» ou une «déchirure» dans «le tissu de la vie civilisée»; de la même façon, parler c'est «tresser un lien» (p. 104). Mais la vérité du dire (ou plutôt de l'écrire) serait au-delà: dans le chant où se défont la tresse et le fichier aux fils savamment noués; le chant qui consiste d'abord à «faire taire», puis à favoriser ce qui «tantôt creusé», «tantôt mué», monte en une submersion dont les formulations structuralistes auraient constitué le refoulement, et que Leiris reconnaît comme «source d'enivrement». Déjà à la fin de *Fibrilles* (1966), Leiris reconnaissait dans la «fureur» «le terme propre à désigner ce qui devait être regardé comme la source de l'esprit surréaliste»⁶ — ce dont Michel Beaujour, dans *Miroirs d'encre*, pouvait se prévaloir pour noter la persistance d'une rhétorique inconsciente d'elle-même et s'imposant par son oubli (ou «Terreur»), le surréalisme prenant à ses yeux le masque d'un «avatar du cratylisme», «variante [...] attardée [...] du cabalisme de la Renaissance»⁷, et Leiris lui-même, avec sa nostalgie de la *furor*, souscrivant à la cohorte des «néo-platonistes de toute plume»⁸. Mais huit ans après cette sévère dénonciation, l'incriminé persiste et signe: en dépit de la mauvaise presse que recueille toute formule touchant peu ou prou à «l'inspiration du poète», les images du puits creusant du Retour, comme celle de la transmutation alchimique, gardent intacts à ses yeux leurs prestiges, et lui paraissent seules de nature à rendre compte d'un au-delà du parler.

Parallèlement, là où l'étude de Michel Beaujour promeut la notion de «portrait» (et d'auto-portrait) contre celle d'autobiographie, en la fondant sur le *speculum* des arts rhétoriques, Leiris, qui l'a sans doute lue, paraît répondre par une intégration de la donne critique: «[...] encore que mon corps [soit] toujours vu par morceaux», concède-t-il, et que «mon visage ne p[uisse] m'être montré que par l'intermédiaire d'un miroir», — une réalité plus essentielle que ce visage de l'auto-portrait lui paraît devoir être

6. *Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966, p. 262.

7. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 260.

8. *Ibidem*.

dégagée, qui puisse précisément jouer le rôle de ce levier qu'Archimède appelait de ses vœux pour soulever le monde: «*ma voix, c'est moi*», proclame-t-il avec l'ivresse enfin trouvée d'un *cogito* (p. 77), de formulation très proche de cette autre, quatre pages plus haut: «*Je parle donc j'existe*» (p. 73).

Il y a «exhalaison directe de mon être» dans le phénomène vocal; d'où le refus leirisien des *médias*, qui rédupliquent la voix, qui filtrent l'immédiateté du souffle, de *l'anima*: l'enregistrement radiophonique est un «faux présent», et s'entend en différé (comme pour Nerval la rencontre de son double), c'est être confronté à un «signe de mort» (p. 77). De même «mourir», c'est «passer gibier de presse»: ne plus disposer de la présence de la voix dans la communication vive (avec ses «fenêtres», ses «cinq sens» ouverts sur le monde); ne plus être à *la source* de l'émission, ce qui entraîne trois ordres de critiques. D'une part, la critique de *l'interview* comme fausse présence, spontanéité truquée, «fiction qui ne s'avoue pas telle» (p. 82-83); d'autre part, la critique du *détournement* des fonds culturels, récupération d'une parole vive (cas de Wagner, et plus récemment du chœur de Nabucco par l'extrême-droite française (p. 84-85); enfin, la critique *de la critique* — du moins la logocentrique — celle qui empêche «le moindre mode actif ou passif de communication avec autrui» au profit du «ça parle» et du mythe, du *réseau* au sens où l'entend Michel Serres.

Attardons-nous un instant sur ce point, qui a fait jouer à Leiris le rôle du garant littéraire de toute l'«avant-garde» des années 60-80, placées sous le signe de «l'échangeur» (mot favori de Serres⁹, c'est-à-dire de la métaphorisation en termes de circuits et de connexions, de la théorie de l'information). *Miroirs d'encre* consacre l'utilisation stratégique de Leiris à cet égard: n'y parle-t-on pas de «tra[icement] de l'information» comme vérité des «opérations logiques» qui mettent en forme, non les «choses» elles-mêmes, mais ce qui sous ce nom se dépose comme en autant de «lieux cumulatifs» — de topoi rhétoriques¹⁰. Si Leiris parle de ses «Bifurs» comme de «possibilités d'aiguillage, d'embranchement qui se découvrent entre les mots et finissent par composer un système permanent de rapports»¹¹, lui ajoutera-t-on comme allant de soi le terme de «réseau aux nombreux aiguillages»¹² — alors même que la description leirisienne d'une structure, valable en son ordre, ne préjuge en rien qu'il s'agisse là du tout d'un système, son *ultima ratio*. Un texte cité quelques pages plus loin par le même exégète, «L'Opéra, musique en action» (repris dans *Brisées*), donne pourtant la mesure de la place à accorder à la notion systématique de «réseau»:

9. Michel Serres, *L'Interférence*, Paris, Minuit, 1972, pp. 16, 145; encore dans *Rome, le livre des fondations*, Paris, Grasset, 1983, p. 102.

10. M. Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 263.

11. *Biffures*, *op. cit.*, p. 257.

12. M. Beaujour, *op. cit.*, p. 264.

*Voir la musique prise aux rêts d'un espace affirmé d'une façon chaque fois nouvelle par la marche d'un mécanisme scénique et sentir en même temps qu'elle échappe à ce réseau pour poser l'espace vibratile où l'on se trouve plongé, constitue le miracle de l'opéra*¹³.

En vérité lire Leiris n'est-ce pas préférer la complexité des textes aux grilles de lecture préfabriquées?

Et ce n'est pas l'un des moindres paradoxes de ce panorama de la critique, que de constater que les proches de l'auteur dans le domaine des sciences humaines qui fut le sien — l'ethnologie — n'ayant pas, sans doute, à payer tribut idéologique à une scientificité dont ils mesurent les limites, sont les meilleurs défenseurs de l'*humanisme* leirisien; humanisme fondé sur une *responsabilité du langage* aux antipodes des flux circulatoires, des intersections aléatoires, de ces «Interférences» naguère promues par M. Serres comme ce qui «reste», «dès que le problème de la référence s'épuise»¹⁴. Face à cette «philosophie de la communication sans substance, c'est-à-dire sans fixité ni référence»¹⁵, qui instituerait sur les ruines du sujet et de l'objet le «réseau mondial diaboliquement complexe de l'entre-information»¹⁶, dans un «espace définitivement décentré [...] où les pseudo-centres ne sont plus que des échangeurs»¹⁷; face à cette conception de la langue comme pure «langue des transports»¹⁸, sur le fond théorique de laquelle s'enlève la virtuosité néo-rhétorique de Michel Beaujour par exemple, des approches comme celles de Jean Jamin (dans *L'Ire des vents*), ou de Joseph Tubiana (dans *Sud*), rappellent avec force que pour Leiris il n'est de connaissance que de l'homme dans sa langue. Leiris n'est pas pour eux le transcodeur d'une tradition rhétorique qui doit accéder au déchiffrement de son propre palimpseste, à la manière de Genette; il ne vise pas à leurs yeux un soi-texte où l'éthique serait déplacée dans l'esthétique, où le microcosme du sujet émetteur ne correspondrait plus qu'à une version du macrocosme «linguistique et culturel»¹⁹, avec pour ambition dernière d'accéder à la *copia*²⁰! De belles formules s'insurgent là contre: le projet d'une «*anthropologie généralisée*» dégagé par Jean Jamin²¹, se fonde d'ailleurs

13. «L'Opéra, musique en action», *Brisées*, (1925-1965), Paris, Mercure de France, 1966, p. 279-285; cité par M. Beaujour, *op. cit.*, p. 289.

14. M. Serres, *L'Interférence*, *op. cit.*, p. 16.

15. *Ibidem*, p. 13.

16. *Ibidem*, p. 15.

17. *Ibidem*, p. 14.

18. *Ibidem*, p. 148.

19. M. Beaujour, *op. cit.*, p. 40.

20. *Ibidem*, p. 251.

21. Jean Jamin, «Quand le sacré devint gauche», *L'Ire des vents*, «Autour de Michel Leiris», Paris, 1981, p. 101.

directement sur les déclarations de Leiris, notamment dans cet opuscule multigraphié d'août 1967, *Titres et travaux*, destiné au C.N.R.S., remarquable en cela que son auteur y lie pour la première fois à son activité d'ethnologue celle de l'écrivain, les associant comme «les deux faces d'une recherche anthropologique [...] : accroître notre connaissance de l'homme, tant par la voie subjective de l'introspection et celle de l'expérience poétique, que par la voie moins personnelle de l'ethnologie»²². De même J. Tubiana rappelle-t-il la belle préface écrite par Leiris pour l'édition du *Vaudou haïtien* d'Alfred Métraux en 1958, où se révèle ce qui distingue la démarche propre de Leiris ethnologue, c'est-à-dire l'implication du regardant dans l'objet de son regard — ou, pour citer, le souci d'«infuser une chaleur humaine à ce qui, autrement, n'eût été que procès-verbal»²³. Signalons enfin le «Prière d'insérer» des *Cinq études d'ethnologie*, où Leiris reconnaît à la fois l'étendue de sa dette et l'envie de l'honorer: comme chez Montaigne, *la quête d'un homme total* se situe au centre de son œuvre littéraire. Ses écrits ethnologiques en sont l'indispensable complément»²⁴.

Pourquoi du langage?

Ainsi, le problème du langage ne se pose pour Leiris que dans la mesure de sa *valeur*: que vaut l'acte de parler? *À cor et à cri* remet à leur place quelques réponses toutes faites: le premier texte de la section «Parler» refuse le va-tout de l'aveu («Parler, non pour dire ce que l'on porte au fond de soi, [...] cela qui oppresse dès le réveil») au profit d'un dérivatif à la souffrance: libérant du même coup la parole de sa douleur monologique, de sa crispation narcissique; la déployant dans «la va-et-vient moi et toi du dialogue pour emporter les mauvais gravats» (p. 51).

Le maître-mot, c'est le «*contact*», à tel point que s'en trouve réhabilitées les vertus de la conversation, qui l'établissent de façon pure, «propos de rien [sur lesquels] se fonde la complicité, plus subtile que l'accord au seul niveau des hautes instances morales ou idéologiques» (p. 53). L'élémentaire fonction phatique se voit promue au rang du seul «luxé humainement nécessaire: l'échange pour l'échange» (p. 52) — car, anti-troc, elle mise sur la gratuité d'un don. Leiris la dépiste précisément hors du discours: toute la rhétorique de Kurtz, le discoureur du *Cœur des ténèbres*, vole en éclats sous la pression du seul contact qu'il établisse avec son auditoire: et s'il s'agit d'un cri («The horror»), qui déchire le tissu du langage, c'est qu'a été poussée à bout la dissimulation dans les plis d'un simulacre d'échange

22. *Titres et travaux*, opuscule multigraphié, C.N.R.S., 1967.

23. Préface au livre d'A. Métraux, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958; repris en 1968, puis en Tel, 1977, p. 8.

24. *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1969; le «Prière d'insérer» a été écrit en 1968 ou 69.

(p. 67). À défaut de la vérité, en creux dans le discours colonial, l'anti-héros conradien livre là «SA vérité».

Car le langage a une *adresse*: le corollaire immédiat du *cogito* propre à Michel Leiris («je parle, donc j'existe»), c'est que «je suis comme mort si nul ne veut plus m'entendre» (p. 73). Nul danger de solipsisme dans un tel *cogito*: il postule dans sa définition, fidèle à Benveniste, que le «je» n'existe que dans son allocution à un «tu». Si «ma voix, c'est moi», c'est pour être entendue: qu'ensuite, Narcisse s'y complaise ne change rien à l'affaire, il aura convoqué Echo à ses malheurs. Leiris décline alors toute la gamme de la communication minimale, mais principielle, de «l'être en contact»: plaisir de se promener avec un chien (p. 56), utopie enfantine «Du temps que les bêtes parlaient» comme profond *incipit* du conte (p. 57), sémiologie canine grâce à laquelle Typhon, le chien de compagnie, «lit» chez son maître le message d'une future promenade (p. 58). Inversement, rien n'est pire que la rupture de communication, où le «je» adlocutif ne trouve plus de «tu» pour lui répondre: il n'est pas de pire promenade (métaphore en acte du «commerce» entre les êtres) que celle où «l'on ne sait pas de quoi parler» (p. 56); le fait, au sein du couple, de «n'avoir plus rien à se dire» constitue «la fin de tout» (p. 53); enfin, si Leiris propose de restituer à un «démon» qui passe (et non plus à un ange) la vérité de la formule de cette panne linguistique et sociale qu'est le silence en société, c'est qu'il y perçoit le bout du nez du néant. «Meubler» alors, et «à tout prix», ne résonne pas du tout, nous semble-t-il, comme l'aveu d'un trou central qu'il s'agirait d'aménager aux entours, selon les fastes vides d'une «cénographie» telle que la paragrammatise Denis Hollier²⁵; mais au contraire, meubler, c'est faire du plein avant que le vide l'emporte, c'est résister au non-être.

Précisément, l'apparente gratuité de l'«écrire, écrire, écrire» qui meublerait à tout prix dans une compulsion de répétition quasi-névrotique avant la mort qui vient, Leiris l'assimile au «parler, parler, parler» dont une camarade résistante du Musée de l'Homme lui confiait que cela constituait la seule parade à apposer au bourreau tortionnaire afin de ne rien avouer (p. 71): c'est-à-dire à une technique de *résistance* à l'horreur, qui exprime par la rétention maîtrisée ce que lâchait dans son cri le Kurtz de Conrad. Non pas dissimulation d'autruche s'enfouissant la tête dans les sables du mensonge à soi-même, mais desserrement de l'étau; «La mort: faire de l'art

25. Denis Hollier, «La Poésie jusqu'à Z», *L'Ire des Vents*, op. cit., p. 141-154. Partant du constat référentiel qu'au centre de *Fibrilles*, Leiris se suicide — mais se rate; constatant d'autre part l'importance thématique du tombeau vide d'Ermenonville où manquent les cendres de Rousseau, et où s'élève le temple de la philosophie dédié à Montaigne (dont *Les Essais* sont transformés, — d'accord en cela avec M. Beaujour — en cénotaphe de la mémoire, peu à peu réduite en cendres, de La Boétie) Denis Hollier peut écrire qu'«au centre de son livre, l'auteur se met au tombeau [...] qui [...] restera vide», et où «il manqu[era], à vide, à l'infini»; proposant, à l'emporte-pièce, que «cette scénographie [soit] une cénographie».

avant elle», proclame Char; «fai[re] des phrases [...] pour que la vraie et ultime vérité — vérité sans phrase — cesse de me prendre à la gorge», répond Leiris en écho (p. 71).

La mort clinique n'est plus ici l'arrêt du cœur: la vie expire réellement *sur les lèvres*, à tel point que «me taire», c'est déjà l'anticiper, et paronomastiquement «m'enterrer, toutes antennes coupées» (p. 95); à tel point que, pour en supporter imaginairement la rupture, le rêve d'une communication téléphonique de l'au-delà (avec Georges Limbour par exemple), permet fantasmatiquement, dans un langage non-stop, d'indéfiniment «reprendre contact» (p. 75-76).

À propos de la confession

Déjà, la préface de 1950 à la réimpression de *L'Afrique fantôme*, citant «le précédent de Rousseau et de ses *Confessions*», invoquait le fait qu'on «ne saurait se tenir pour quitte moyennant une fuite et une confession»²⁶. *À cor et à cri* met définitivement au point le paradoxe suivant: l'aveu ne fonde pas la parole de Leiris, il n'en est que le fantasme pétri de culpabilité personnelle; il s'agit d'échapper au régime de l'aveu, et moins de blanchir le coupable, que de se laver de l'aveu lui-même: contre le poids de l'aveu et ses «gravats», instaurer la *légèreté* de l'être.

C'est ainsi que l'ironie du dernier Leiris s'exerce aux dépens du fantasme de base de la grande scène de confession publique (liée à l'ivresse) paradigmatiquement déclinée dans toute l'œuvre à partir d'une représentation du *Cadavre vivant* de Tolstoï, vue dans l'enfance: le *mixte* de scandale à panache et de honte s'éteint dans les «fracas de verre brisé», en écho au célèbre «Mon verre s'est brisé dans un éclat de rire» d'Apollinaire (p. 64-65).

Ou bien c'est l'aveu d'un reniement (de la mère par le fils) qui ne doit pas abuser; la réécriture des deux pages de *Biffures* (p. 206-207) à plus de quarante ans d'intervalle est éloquente: les «remords persistants» de jadis tiennent surtout désormais au fait d'avoir renié (dans cette mère présentée comme domestique auprès d'un camarade snob de Janson-de-Sailly) la parole qui n'a nul besoin d'être assermentée, étant le *serment* lui-même, le sacramentum du lien fondamental. D'où cette «bouche tordue» qui figure la torsion de la parole droite, dès lors faussée.

Inversement, le mythe de la *profession de foi* (ou de «non-foi») donne à l'anti-serment prononcé à un tribunal d'Amsterdam, lors de l'engagement pro-F.L.N. des années 60, toute sa portée: «Je ne peux jurer sur la Bible parce que je ne crois pas en Dieu!» (p. 62-63). Ici l'on voit bien le relais qui va du sacrilège verbal au sacré de la parole: Leiris n'avoue-t-il pas que s'il a perdu la foi, c'était par «volonté de faire une faute précise», ce qui l'a «détourné de la confession» (religieuse); d'où l'on peut déduire qu'avouer

26. *L'Afrique fantôme*, préface à la réimpression, datée de 1950, Paris, Gallimard, p. 10.

cette faute redéclenche la confession (mais littéraire). Si ne plus croire en Dieu signifiait le silence, parler équivaut à croire au langage; et du même coup, ce n'est plus la confession qui fait tombeau, mais le silence, d'où perpétuellement s'exhumer.

Régimes de la parole (Une parole gagée)

Que le JE parle: peu importe le vrai ou le faux, il dira toujours SA vérité, tel Kurtz à l'issue de tous ses beaux discours, avec «à peine deux mots». Il y a donc un *garant* à la parole: «une vérité qui [soit] expressément la mienne, celle qui n'est façonnée par rien d'autre que ma vie intérieure, seul garant au bout du compte et dont ma voix doit se faire intégralement l'écho» (p. 92). N'oublions pas que l'aveu consiste très précisément en une rédemption de la rétention initiale de la parole: sa vérité, c'est sa modalité d'émission violemment rétablie.

L'on peut alors en établir les divers *régimes d'énonciation*: la pureté de la voix émise peut se voir compromise aussi bien par le ton *faussement dégagé* (c'est «l'humour»), ou *mal gagé* (c'est le «dandysme»), que par une communication *perversement engagée* (c'est la «langue de bois» ou le «slogan»).

Humour: tentation d'«imiter Hamlet» (où le «raisonnable et l'absurde [sont] renvoyés dos à dos», comme bulles de savon); mais Leiris détecte là, paradoxalement, ce qu'on s'attendrait le moins à y trouver: «l'humour se nie en s'engonçant dans une ridicule pédanterie»; il «se pose en manière de philosophie», «se prend au sérieux et devient *langue conventionnelle parlée entre initiés* qui se regardent avec des mines d'augures» (p. 68). En fait, prétendument dégagé de tout, et réellement gagé sur un moi dénaturé, abusivement socialisé, l'humour se fait l'écho d'un code figé.

Parallèlement, le dandysme postule la communication comme venue d'ailleurs, d'une sphère supérieure d'être, qui par un court-circuit laissant fascinés sur le quai ses spectateurs, y retourne aussitôt: «Si l'on est ici, l'on n'en est pas moins sur une autre rive». Mais Leiris y déchiffre aussitôt le «montage en épingle de notre propre personnage», la «forme insolente du culte du moi». Au code figé d'un moi contaminé par la néantisation de l'humour, correspond le moi figé d'un code contaminé par la *vanitas* du dandysme.

Engagera-t-on, par réaction, la parole? On sait la deuxième vie de Michel Leiris, qui après la sécession du dandy surréaliste, écrira, «avec le stylo Eversharp que Sartre [lui aura] rapporté [...] des États-Unis»²⁷, une œuvre flirtant sans cesse avec la littérature d'engagement de l'après-guerre. Rien, pourtant, qui lui paraisse plus faux que cette «langue de bois» d'une parole

27. *Biffures*, op. cit., p. 251.

non plus gagée, ni en-gagée, mais aliénée: «soumise aux idéologies», mise «sous le boisseau», «étouffée [...] et étouffante [...]», elle est l'exacte réplique de «la dureté sans grâce de notre civilisation industrielle», dans la mesure où elle s'est entièrement remise, pure instrumentalisation, entre les mains des «rhéteurs» (p. 90).

Le slogan ne vaut guère mieux. Certes son caractère complexe, associant cri, parole et chant, viserait moins à circonvenir une signification, qu'à être entendu et à rassembler: serait-il donc moins condamnable? Mais non: car c'est son medium, la voix, qui *s'engage à faux*; «chauff[ée] à blanc», «proclam[ant] du ton le plus commun», elle véhicule «une vérité qui n'est pas expressément la mienne» (p. 92). Trahison, sur le vrai plan qui compte, celui de l'énonciation, de «*Ma voix, c'est moi*».

Transitivité de la parole: la beauté partagée

Inversement, — mais c'est au prix de scandaliser l'avant-garde! — une énonciation privilégiée fait coïncider la voix du sujet avec un véritable *transport* de l'énoncé: «plus idéaliste que je ne le suis», le je d'*À cor et à cri* s'ingénie à promouvoir ces «moments [...] qu'[il] n'hésiterai[t] pas à prétendre *inspirés*» (p. 89). «Au départ [...] une douleur sourde», «poussée nécessaire pour que soit dépassée l'action banale de raconter [...]». La parole, d'abord prise dans le terreau profond d'un mal-être, est en souffrance d'une expulsion, souffrance faisant pièce à la souffrance, on le sait (cf. p. 51). Mais c'est pour un dépassement.

Comme dans la célèbre séquence finale de *La Dame de Shangai* (d'Orson Welles), le je leirisien, en quête d'*authenticité*, est lancé dans la chambre aux miroirs. Où tirer à bout portant? Toute ombre n'est qu'un reflet, voire un reflet de reflet: modèles et simulacres, vérité et mensonge, garant et signature, archè et telos, s'y confondent. Dans un tel état des lieux, réduire «l'écart entre ce que je suis et moi tel que [...] j'apparais à travers ce que [...] je dis» — alors même que «ce moi [...] a déjà bien du mal à se ressembler» et qu'il s'en éloigne irrémédiablement «quand [il] devient toi ou lui» — cela ressortit à la pure utopie. «Lequel est le bon, dans le jeu de miroirs indéfiniment répercutés?» (p. 93) conclut-il.

Il faut un coup de force au cœur des reflets, il faut casser du miroir: mais ce n'est pas là l'audace de Michel Leiris; elle est autre: elle s'affirme dans la quête infinie des facettes du «se ressembler» («*Je cherche à me ressembler*», déclare d'entrée de jeu le premier texte d'*Ondes* paru en 1987²⁸; supposant du même coup que le *ressemblé*, ce soit le *rassemblant*).

Or, le lieu d'un tel Ressemblant, c'est *l'Art* entendu au sens large, pour Leiris, le «sentiment de la beauté», comme le rappelle opportunément *L'Afrique noire* de 1967, au cœur d'un territoire qui aurait pu sembler l'exclure. Pour parler d'art en effet, encore faut-il s'assurer de «la capacité

28. *Ondes*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1987, texte I, non paginé.

qu'[y ont les peuples] d'apprécier la beauté»²⁹; mais tel est le vrai critère qui donnera à l'homme noir «un statut d'homme à part entière»³⁰.

L'Art rassemble: à l'instar de l'étreinte amoureuse, la complicité des «happy few» de la beauté institue le plus riche des contacts, celui qui a chance de se transcender: par-delà les minimisations (simple «convivence», «signe de reconnaissance entre quelques-uns», «société secrète»), le mot de «liturgie» est lancé: il marque le signe ascendant de *la beauté partagée* (p. 94). (Certes, une page du *Ruban au cou d'Olympia* affirme que l'auteur s'est «affranchi du sentiment encore embué de religiosité qui [le] portait vers l'art conçu comme piège à transcendance plutôt que comme mécanique n'exprimant que son ingénieur»³¹; mais allons jusqu'à la conclusion, qui déplace radicalement l'accent: «Y a-t-il sérieusement lieu de se féliciter d'être parvenu à une pareille table rase, si c'est pour finalement se trouver nez à nez avec soi, dans un vide autant dire total?»³²).

Le rêve leirisien, c'est toujours d'échapper au vide; et de rêver que l'œuvre entière, vue à partir de sa dernière incarnation («tel m'apparaît, dit-il, l'ensemble de mes écrits») serait «comme un récit de rêve d'une ampleur démesurée» (p. 96). Rêve du récit aussi bien, où s'effectuerait le passage explicitement cité du «se ressembler» au «se rassembler» (p. 96), où les «*éclats de miroir*» (ces «fruits d'[une] quête [...] éparpillés dans une foule de morceaux») s'uniraient dans une sorte de *miroir de concentration* («formule ou [...] figure saisissable d'un coup»): utopie, «songe» d'un «portrait présumé *absolu*» qui ferait basculer toute l'unification interne de l'écriture dans le «jaillissement présent du chant» (p. 96), dernière partie d'*À cor et à cri* et couronnement de l'œuvre, qu'il est grand temps d'aborder.

La présence

Nous touchons au terme du parcours: «Chanter» s'organise en effet sous le signe de *l'Odysée*. L'art poétique de la page 102, faisant du cri le déchirement du «voile du silence», de la parole le «*clapotis* sans lequel il n'y aurait qu'eau morte», définit le chant — par passage *du voile à la voile* qui appareille — comme «un vent ami [qui] fait frémir notre voilure» (p. 102). Ce n'est plus donc l'horreur qui déclenche le frisson, mais les ondes du départ; le caractère actif du «chanter», attesté par sa forme verbale, s'échappe du «plat procès-verbal» de la langue qui le tuerait (p. 135).

Le chant vibre; reconnu par les *happy few* de la beauté, il les fera «vibr[er] à l'unisson» ou suscitera «ce qui, chez ces partenaires, est susceptible

29. *L'Afrique noire*, en collaboration avec Jacqueline Delange, Paris, Gallimard, coll. L'Univers des formes, 1967, p. 40 et 55.

30. *Ibidem*, «Conclusion», p. 380.

31. *Le Ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981, p. 165.

32. *Ibidem*, p. 167.

de vibrer avec vous» (p. 103); il est l'«éveill[eur] d'échos» (p. 104). Voyons bien que dès le finale du premier texte de la section «Crier» (hommage à la «sculpturale Damia» et à son «merveilleux legato») c'est au lié vibratoire — «bronze sans fêlure de la voix» — que va l'intérêt de Leiris. Or cette voix, qui est l'*anima* de l'être, à la fois met en contact la chanteuse avec elle-même («animée dans les rythmes de valse par une sorte de swing qui semble être la pulsation de sa vie même») — et avec son auditoire: nouvelle Iseut, l'«ensorceleuse [aux] bras blancs» a soin de les garder «ouverts en croix pour étreindre son public», embrassant du même geste tout le livre qui va suivre (p. 12).

On comprend dès lors la nécessité du concept de *Présence* apparu très tôt sous la plume de Leiris — (le texte final d'*André Masson et son univers*, par exemple, paru en 1947, en fait état, associé à l'idée de «portrait»³³); et cela de façon récurrente jusqu'à la préface au *Francis Bacon* de 1983 (en passant par de nombreux textes du *Ruban*, dont on peut dire que la notion de *Présence* constitue le fil directeur, puisque le «ruban» lui-même en est explicitement la métaphore filée).

La *Présence* s'impose, dès lors que l'on s'élève de la parole au chant: elle est le but de l'art, permettant seule le partage de la beauté; elle en est aussi, toute la question est là, le moyen. «*Désir* de susciter sur la toile ou sur le papier la présence lancinante d'un être» dans le cas de Masson (sur le mode donc, souvent retenu, de l'optatif), elle devient, en tant que «vertu énigmatique, indépendante des esthétiques et rebelle à l'analyse», réellement actualisée dans l'œuvre de Bacon: c'est elle qui «constitue la vie même du tableau», c'est son «intensité extrême» qui fait que «le *présent* de la figure [peut être] en train de se composer dans notre esprit de spectateur à partir des données brutes de la sensation»³⁴. Cette présence du présent, Leiris y insiste, «*n'est pas une affaire de style*», même si le détachement de la figure sur son fond — ou du ruban sur le cou d'Olympia — opèrent comme des révélateurs.

Bien entendu, la *Présence* exclut la Représentation: elle n'est pas mimesis, elle-même reproductible par l'ensemble des procédés rhétoriques du style; elle est *présentification*, c'est-à-dire «*mystère*» (le mot est de Leiris, dans une double page fondamentale du *Ruban*³⁵) de ce qu'à son tour Georges Steiner caractérise comme «*réelle présence*» dans son tout dernier livre³⁶. On voudrait

33. *André Masson et son univers*, en collaboration avec G. Limbour, Genève-Paris, Editions des trois collines, Coll. Les grands peintres par leurs amis, 1947; «Portraits», p. 195-199: «Portraits analogiques ou non, portraits imaginaires ou portraits d'expérience, tous ces portraits témoignent [...] du désir de susciter sur la toile ou sur le papier la *présence lancinante d'un être* [...]».

34. Préface au *Francis Bacon*, Paris, Albin Michel, 1983; «Francis Bacon, face et profil», en particulier p. 26-28.

35. *Le Ruban au cou d'Olympia*, op. cit., p. 204-205.

36. G. Steiner, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, coll. Les Essais, 1990.

tout citer de ces pages 204-205, la description de l'œuvre, «humainement fabriquée à tous les niveaux, mais dont l'action [...] atteint à une réalité qui non seulement excède pour moi celle des matériaux en elle transmués, mais m'apparaît plus forte que celle de la plupart des réalités ambiantes»; ou bien l'opposition dégagée entre l'autotélicité «des jeux et des sports», et «l'art [qui] est un langage, et [par là] dit plus et va plus loin que ce qui, objectivement, est dit»; ou encore cette définition de «l'actuel» comme un *acte de présence*, bousculant une paresseuse notion de «la modernité, qui [...] ne procède, ni d'un culte naïf du Progrès, ni d'une démanéation avant-gardiste», — mais qui jaillit du court-circuit qui s'opère, au sein des œuvres fortes, entre l'inscription en elles de leur temps («en prise [...] directe»), et son déchiffrement dans notre propre réception: Beauté au Bois perpétuellement Dormant, qu'il ne tient qu'à nous de réveiller, pleine de grâce.

Ainsi, «la *présence* de cette citadine, l'Olympia de Manet, [invite-t-elle Leiris] par sa *modernité* (acuité, proximité, instantanéité) à ne pas [s']endormir dans une immobile et vaine contemplation»³⁷ — mais à agir à son tour, en faisant de toute écriture un «ruban au cou d'Olympia». Expliquons-nous: le ruban consiste, comme l'explique Adélaïde Russo dans son étude³⁸, en un «parergon», un ornement; qui cependant, me semble-t-il, vaut moins comme un principe d'échange (et finalement de lien métonymique généralisé) que comme un *fétiche*, supplément artificiel de réalité qui fait basculer le corps qu'il orne dans l'insupportable tension de la présence; ainsi peut-on saisir qu'il fera «*bander le fétichiste*»³⁹, de la même façon que la longue liste de ces «parerga» (mules d'Olympia encore, seringue au bras d'un nu de Bacon, etc.) aboutira à «[faire] de nous des Saint-Thomas touchant du doigt»⁴⁰: jouissance et fin de l'incrédulité, la *présence réelle* éblouit.

À Cor et à cri ira plus loin: réclamant, sur les traces des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, que l'on sache enfin «comment était fait le petit doigt de François Villon», Leiris affirme qu'alors ce serait «son image même qui chanterait en nous», son «image vivante» (p. 114-115); autrement dit l'on est passé du fétiche à l'*index*, qui pointe immédiatement sa propre réalité; à cet égard, la comparaison aussitôt faite avec le pied intact du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, «émergeant du brouillard érudite», traduit bien que c'est une partie du corps elle-même qui s'indique (et non plus sa fétichisation).

Cependant, là comme ailleurs, *Leiris croit infiniment plus à l'art des autres qu'à son sien propre*. Déjà, dans *Fibrilles* (comme le rappelle justement Serge

37. *Le Ruban au cou d'Olympia*, op. cit., p. 141-142.

38. Adélaïde Russo, «An Exchange of tokens: M. Leiris, M. Duchamp and J. Derrida», «Criticism, History and Intertextuality», *Bucknell Review*, vol. XXXI, n° 1, 1988.

39. *Le Ruban*, op. cit., p. 193.

40. *Ibidem*, p. 14-15.

Koster dans *Sud*), il déclarait: «[...] il est des livres que je lis, des spectacles auxquels j'assiste [...] avec une joie profonde. Plus question, en ces minutes de réconciliation spontanée avec l'art, de penser que la littérature est un non-sens [...]; ce que je vilipende quand je le vois du dedans / garde toute sa valeur quand je le vois du dehors»⁴¹. Bien des années plus tard, il serre de plus près — ruban oblige — le problème: «Ruban au cou d'Olympia, les lignes que j'écris noir sur blanc *devraient*, à tout instant, susciter une présence»⁴². Mais, en dépit de ce que laisserait entendre l'optatif, un grand pas a été franchi: désormais la remise en cause de soi ne passera plus par celle, substitutive, de son art: ce qui placera l'art hors d'atteinte de la permanente déflation d'être qui guette l'introspection leirisienne. «Le problème — corrige-t-il dans la même page — serait plutôt d'attraper comme avec un lasso [...] *les choses qui me seront assez présentes* pour que je puisse, les communiquant, faire sentir leur présence». Ainsi donc, c'est dans l'effondrement ou l'effritement toujours possible de son rapport au réel (ce lasso qui doit capturer du «sauvage» et du «brut» «au-dehors comme au dedans de [soi]») — et non dans la trahison qu'en perpètrerait sa mise en signes — que gît la difficulté; ou, pour mieux dire, «le lasso — *c'est évident — a le pas sur le ruban*»...

L'on accèdera alors au pourquoi de l'écriture infinie de ce qui ne s'appelle plus — et ce n'est pas un hasard — «La Règle du jeu»: «[...] *faire pièce à ce non-sens: MA présence, ô hasard! dans le fatras du monde [...]*» (p. 149). Voilà l'injustifié, qu'on craint l'injustifiable; tout est là: comment justifier *sa* présence, sinon par *de LA* présence? Si je prouve, ou j'éprouve, la présence d'autrui et du monde (dans le dialogue qui me reliait à la plénitude de leur être, parole ou Chant de l'art) — alors (et l'on en comprend le caractère éthique, dont s'étonne faussement l'interrogation rhétorique suivante: «Que vient faire ici la morale, l'idée d'un devoir qu'il m'incomberait de remplir?», p. 148) — et alors seulement, j'aurai assuré mon droit à exister.

Conclusion en forme de retour

L'on avait promis *L'Odyssée: À cor et à cri* tient le pari. On ne compte plus, sur le plan poétique, la récurrence des métaphores de l'eau, «source d'enivrement» (p. 104) ou «jaillissement du chant» (p. 96); pour faire vite, les pages 169, 170, 172, 175, 177, 178, 181 et 183 en témoignent en d'infinies variations thématiques qu'il faudrait pouvoir analyser en détail. En bref, disons qu'aux images négatives: «gorge rouillée», «antre caché», «cave» et «fond bourbeux» du puits, où s'enroue la voix, où croupissent «la flaque de sang» et le «bourbier sans nom» (jusqu'à ce lit à sec du «Fond de ruisseau: / bout du monde») — s'opposent les images positives

41. *Fibrilles*, op. cit., p. 289.

42. *Le Ruban*, op. cit., p. 203.

de la remontée des eaux: «Pierre moussue: / univers écumeux», voix de Max Lorenz — «qu'il semblait devoir rechercher à des profondeurs infinies pour la faire monter jusqu'à ses lèvres», «soif de l'impondérable goutte d'eau qui me fera déborder en une effusion...», — ou «Douleur, / puits artésien».

Or, on le sait, l'apparition imaginaire des eaux coïncide toujours avec une symbolique du Retour. Mais ici l'originalité de Leiris sera double: refusant à la fois la facilité du cycle fermé, cercle vicieux — et la sécurité d'un retour à Ithaque. Pour le premier point, est-il nécessaire d'insister? Si un texte comme celui où l'auteur, de son propre aveu, «fait le muezzin» («Invisible émetteur d'un chant qui, serpent charmé par la musique de la tension même dont il est le porteur, se love et s'insinue», p. 180) semble en faire trop du côté du serpent qui se mord la queue — c'est que tout ce que l'amateur de Leiris-j'y-glose-mes-signes s'y est donné rendez-vous: motivation du signifiant à la fois phonique (S/Z) et graphique (torsion orientale de ce «Z»); image du serpent charmeur apte à cristalliser la faute originelle du langage, chassé du paradis perdu des «choses». Mais voyons bien que plusieurs failles rompent le mauvais enchantement du cercle: «la toux vrille l'air», «cordes tendues à se rompre» (même si elle «n'invite à aucune prière»); et le serpent, où s'insinue-t-il? Dans quelle brèche à la clôture du signe? Prenons donc acte de la distance prise par l'auteur vis-à-vis de ses admirateurs, qui l'attendent un peu trop à ses «zinzins, dadas, joujoux, gris-gris, les mots» (p. 178)...

Quant au second point, l'aphorisme 27 d'*Images de marque* pourra conclure: «Un Ulysse sans Ithaque où revenir s'ancrer». Tel est bien le motif final, qui clôt symboliquement toute l'œuvre:

Note acquittée
bagages bouclés pour l'éternel retour
[...]
sur la langue
goût écoeurant de l'adieu
et non plus sel de l'à bientôt.

Curieux Eternel retour, sans amont et sans Ithaque, et qui pourtant enchante: ce qui n'est donc pas, et non seulement pour nous lecteurs, un néant.

Patrick Née

Patrick Née est Maître de conférences à l'université de Versailles/Saint-Quentin-en-Yvelines. Ayant particulièrement travaillé sur l'œuvre de René Char, mais très attiré par la pensée poétique d'Yves Bonnefoy, il vient de publier un livre *Lire Nadja* chez Dunod.