

LA TRANSCENDANCE DES MOTS

A propos des Biffures, de Michel Leiris

La tentative du surréalisme dépasse les prétentions d'une école littéraire. Elle consiste à identifier liberté métaphysique et liberté poétique. Le caprice du rêve, dans son absurdité même, ne procède pas d'une fatalité mettant en échec notre dignité de personne, mais s'articule comme un affranchissement. Il n'est pas le privilège du génie. Le non-sens est la chose du monde la mieux partagée. Il y avait cependant dans le premier manifeste de Breton, d'une part, une confiance naïve dans les énergies clandestines et miraculeuses de l'Inconscient; ses références à Freud demeurent comme des allusions à quelque région mythologique, prometteuse de trésors enfouis. D'autre part, sa critique des mécanismes conscients de la pensée résultait moins de leur analyse que de la prospection des impasses où leur emploi conduit.

Michel Leiris qui, à un certain moment, avait appartenu au groupe surréaliste, exalte également dans son dernier livre, à sa façon il est vrai, cette puissance du rêve. Seulement, au lieu de se prévaloir d'une je ne sais quelle puissance mystique de l'Inconscient, il trouve des causes à son rêve. Des causes tirées de la vie consciente. La richesse et l'apparent inattendu des images tiennent, de prime abord, aux *associations des idées* dont Michel Leiris décrit patiemment les « naissances latentes ».

Jusqu'au milieu du livre, nous assistons, en effet, comme à une amplification prodigieuse du fameux sonnet de Rimbaud. Seulement les correspondances évoquées cessent d'être mystérieuses. Elles sont relatées dans leur genèse. Michel Leiris est chimiste plutôt qu'alchimiste du verbe. A partir de la page 128, cette chimie s'étend aux faits, aux situations, aux souvenirs. Elle devient le contenu propre du récit, à la fois œuvre d'art proposée et réflexion sur l'essence de

cet art. Ce qui, en somme, se rattache bien à la tradition de la poésie française de Mallarmé à Blanchot où l'émotion qui constitue la matière de l'œuvre est l'émotion même de la formation de cette matière.

Dans la toute dernière partie de son ouvrage, Michel Leiris nous livre le procédé de son art : bifurs ou biffures qui donnent le titre au livre et prêtent aussi un sens à cette étonnante réhabilitation de l'association des idées. Bifurs — car les sensations, les mots, les souvenirs invitent la pensée à se séparer, à tout instant, de la direction qu'elle semble avoir prise et à cheminer par des sentiers inattendus; biffures — car le sens univoque de ces éléments est, à tout instant, corrigé, surchargé. Seulement, dans ces bifurs ou biffures, il s'agit moins de parcourir les nouveaux chemins qui s'ouvrent, ou de s'attacher au sens corrigé, que de saisir la pensée au moment privilégié où elle vire en autre chose qu'elle-même. C'est à cause de cette équivoque fondamentale du bifur, que le phénomène même de l'association des idées devient possible.

Alors que nous sommes habitués à réduire la fonction de signifier à l'association des idées, à penser que la multiplicité des sens du signe verbal ou autre s'explique par le réseau des associations où il se tient, avec la notion du bifur, le processus de l'association des idées perd son rôle fondamental. La pensée est originellement biffure — c'est-à-dire symbole. Et parce que la pensée est symbolique, les idées peuvent s'accrocher les unes aux autres et former un réseau d'associations. Dès lors, qu'il soit dû aux circonstances où le mot fut appris, à ses ressemblances sonores avec d'autres mots ou même à sa forme écrite, enrichi ainsi de tout ce que les signes de l'écriture évoquent à leur tour — ce réseau vaut, non point parce qu'il fait passer d'une idée à d'autres, mais parce qu'il assure la présence d'une idée *dans* l'autre. Comme les animaux dans la fable ne sont pas là uniquement pour suggérer la moralité, mais, par leur présence sensible, enrichissent l'idée suggérée, la pensée à l'instant de sa biffure compte encore par son sens biffé; ses différents sens participent les uns aux autres. La liberté surréaliste ne s'oppose pas aux autres mécanismes de la pensée — elle est leur principe suprême.

L'association des idées, saisie au niveau des biffures, devient donc une pensée par-delà les catégories classiques de la représentation et de l'identité. Certes, ce débordement de la pensée peut faire songer à la durée bergsonienne — mais la conception de Bergson consiste à se représenter sous forme de devenir cette négation de l'identité.

L'originalité de la notion de biffure revient à poser le multiple comme simultané, l'état de conscience comme irréductiblement ambigu. Les souvenirs de Michel Leiris relatés d'après sa « règle du jeu » ne laissent pas l'impression — et c'est fort curieux — d'un rythme temporel. L'ambiguïté des biffures forme plutôt un espace.

Il serait intéressant de rapprocher le procédé des biffures avec l'œuvre des peintres modernes. Nous avons vu récemment quelques tableaux de Charles Lopicque. Détruisant la perspective en tant qu'ordre de marche et d'approche, en tant que plan d'accession pratique aux objets, Charles Lopicque crée un espace qui est surtout un ordre de simultanéité. Comme dans une description littéraire qui aboutit au tableau non pas en reproduisant la continuité de l'étendue, mais en rassemblant certains détails dans un ordre, déterminé par la nature de ces détails, par leur puissance de suggestion. Ce n'est pas l'espace qui loge les choses, mais les choses, par leurs biffures, dessinent l'espace. L'espace de chaque objet se dépouille à son tour de son volume. De derrière la ligne rigide se dégage la ligne comme ambiguïté. Les lignes se débarrassent de leur fonction de squelettes pour devenir l'infini des rapprochements possibles. Les formes varient sur leurs thèmes essentiels comme ces écumes de mer auxquelles Charles Lopicque travaille maintenant et où toute la matière sensible se réduit à ces suggestions infinies d'une forme à partir d'une autre. Variation des thèmes, mais pas musicale, car sans durée; précisément simultanée et spatiale. Déjà la forme même d'un tableau unique arrêterait ce jeu de biffures. Le tableau s'accompagne chez Lopicque de variantes qui ne jouent pas le rôle d'études marchant vers l'achèvement *ne varietur* de l'œuvre, mais se trouvent sur le même plan. L'inachèvement, et non pas l'achèvement, serait, paradoxalement, la catégorie fondamentale de l'art moderne.

Mais ce que le jeu des biffures comporte de spatial ne tient-il pas à ce qu'il comporte de visuel? Le foisonnement des biffures est certes comme le retour de la conscience à son expérience sensible, le retour du sensible à son essence de sensible, à son essence esthétique. Mais le symbolisme particulier que comporte l'essence esthétique de la réalité ne s'explique-t-il pas par le caractère propre de l'expérience visuelle à laquelle la civilisation occidentale réduit en fin de compte toute vie spirituelle? Elle a affaire aux idées, elle est lumière, elle recherche la clarté et l'évidence. Elle aboutit au dévoilé, au phénomène. Tout lui est immanent.

Voir, c'est être dans un monde qui est tout entier ici, et qui se

silence. Toute vision au-delà du donné demeure dans le donné. L'infini de l'espace, comme l'infini du signifié auquel renvoie le signe — n'en est pas moins ici-bas. La vision est une relation avec l'être, telle que l'être atteint par elle apparaît précisément comme monde. Le son, à son tour, s'offre à l'intuition, peut être donné. En cela consiste certes le primat de la vision par rapport aux autres sensations. Sur ce primat de la vision repose aussi l'universalité de l'art. Il fait de la beauté dans la nature, il la calme, il l'apaise. Tous les arts, même les sonores, font du silence.

Silence parfois de mauvaise conscience ou pesant ou effrayant. Ce besoin d'entrer en relation avec quelqu'un, malgré et par-dessus l'achèvement et la paix du beau — nous l'appelons besoin de critique.

Il y a en effet dans le son — et dans la conscience comprise comme audition — une rupture du monde toujours achevé de la vision et de l'art. Le son, tout entier, est retentissement, éclat, scandale. Alors que, dans la vision, une forme épouse le contenu et l'apaise, le son est comme le débordement de la qualité sensible par elle-même, l'incapacité où se trouve la forme de tenir son contenu — une véritable déchirure dans le monde — ce par quoi le monde qui est ici prolonge une dimension inconvertible en vision. C'est par là que le son est symbole par excellence — dépassement du donné. Si cependant il peut apparaître comme un phénomène, comme ici — c'est que sa fonction de transcendance ne s'impose que dans le son verbal. Les sons et les bruits de la nature sont des mots qui déçoivent. Entendre véritablement un son, c'est entendre un mot. Le son pur est verbe.

La philosophie et la sociologie contemporaine nous ont habitués à sous-estimer le rapport social direct des personnes qui parlent, à lui préférer le silence ou les rapports complexes déterminés par les cadres de la civilisation — les mœurs, le droit, la culture. Mépris du mot qui tient certes aux déchéances qui guettent le langage — à ses possibilités de devenir bavardage et gêne. Mais mépris qui ne saurait avoir raison de la situation dont le privilège se révèle à Robinson quand, dans la splendeur du paysage tropical, n'ayant rempli ni par ses ustensiles, ni par sa morale, ni par son calendrier, aucun lien avec la civilisation, il connaît dans la rencontre avec Vendredi le plus grand événement de sa vie insulaire; où enfin un homme qui parle remplace la tristesse inexprimable de l'écho.

C'est dire, certes, que dans le rapport social, la présence réelle

de l'autre importe; mais, surtout, que cette présence, loin de signifier la coexistence pure et simple avec moi, loin de s'expliquer par la métaphore romantique de « présence vivante » — s'accomplit dans l'audition, tire son sens de ce rôle d'origine transcendante que joue la parole proférée. C'est en tant que le verbe se refuse à devenir chair qu'il assure une présence parmi nous. La présence de l'Autre, c'est une présence qui enseigne; c'est pourquoi le mot comme enseignement est plus que l'expérience du réel, et que le maître est plus qu'un accoucheur des esprits. Il arrache l'expérience à sa suffisance esthétique, à son *ici* où, en paix, elle repose. En l'invoquant il la transforme en créature. Dans ce sens, nous avons pu dire ailleurs que la critique — parole d'un être vivant parlant à un être vivant — ramène l'image où l'art se complait, à l'être pleinement réel. Le langage de la critique nous fait sortir des rêves — dont le langage artistique fait intégralement partie. Certes, sous sa forme écrite, il appelle toujours des critiques nouvelles. Les livres appellent des livres — mais cette prolifération d'écrits s'arrête ou culmine au moment où la parole vivante s'y insère, où la critique s'épanouit en enseignement.

Ce privilège du mot vivant, destiné à l'audition, par rapport au mot image et signe déjà pittoresque, apparaît également quand on envisage l'acte de l'expression.

S'exprimer, est-ce seulement manifester une pensée par un signe? Schéma suggéré par les écrits. Paroles défigurées, « paroles gelées » où le langage se mue déjà en documents et en vestiges. La parole vivante lutte contre ce virement de la pensée en vestige, elle lutte avec la lettre qui apparaît quand il n'y a personne pour écouter. L'expression comporte une impossibilité d'être en soi, de garder sa pensée « pour soi » et, par conséquent une insuffisance de la position du sujet où le moi dispose d'un monde donné. Parler, c'est interrompre mon existence de sujet et de maître, mais l'interrompre sans m'offrir en spectacle, en me laissant simultanément objet et sujet. Ma voix apporte l'élément où cette situation dialectique s'accomplit concrètement. Le sujet qui parle ne situe pas le monde par rapport à lui-même, ne se situe pas purement et simplement au sein de son propre spectacle, comme l'artiste — mais par rapport à l'Autre. Ce privilège de l'Autre cesse d'être incompréhensible dès que nous admettons que le fait premier de l'existence n'est ni *l'en soi*, ni le *pour soi*, mais le « *pour l'autre* »; autrement dit que l'existence humaine est créature. Par la parole proférée, le sujet qui se pose s'expose et, en quelque manière, prie.

Dans ces remarques, trop rapides pour un sujet aussi grave, l'événement propre de l'expression se situe en dehors de sa traditionnelle subordination à la pensée. La conception d'après laquelle le mot se sert qu'à communiquer la pensée — ou à la dissimuler — s'appuie à une tradition si ancienne et si vénérable qu'on ose à peine y toucher. Nous pensons que les lectures de Michel Levin épuisent — magnifiquement — toutes les possibilités de l'approfondissement de la pensée pensante au contact même de la matière sensible des mots. Mais elles s'accordent encore avec le primat de la pensée par rapport au langage énoncé dans le classique « ce qui se conçoit bien... ». Les richesses apportées par le langage ne se mesurent en fin de compte pour Michel Levin que par leur contrepartie en contenu pensé.

Emmanuel LEVINAS.