

Le Trait qui lie: +

Alicia J. Tolbert

Je mords le texte. Le texte me mord. Qui parmi nous sera le premier à mourir?

* * *

Ce que je mords je peux le chanter, bouche pleine, mal élevée que je suis, parce que ce que je mords est un fragment d'une œuvre de Michel Leiris et . . . j'ai faim. Ce n'est qu'un fragment de son œuvre, et son œuvre n'est qu'une mie de ce qu'il a voulu écrire, ce qui n'est qu'une tranche de notre langue, tranche de notre monde. . . . Ce que je goûte s'appelle "Mors," et c'est un pavé disjoint entre un trou rouge qui s'appelle *Fourbis*.¹

Au début de ce texte, puisqu'on ne peut l'appeler ni roman, ni poème, il y a une répétition du fragment "Rideau de nuages" (Leiris 7). Que veut-il dire? Toute de suite il annonce quelques métaphores religieuses. Dès qu'une réflexion sur des nuages est faite, elle pose la question de Dieu, des cieux, du paradis, du péché. Le mot "rideau" met en avance l'idée d'une séparation qui est, après tout, la fonction d'un rideau. Mais, que veut-il séparer? Notre monde et l'autre monde, la lumière et la nuit, le sommeil et le réveil, la mort et la vie. Pourtant, au croisement de la nuit au jour, de la mort à la vie de ce monde à l'autre monde, il y a une zone intermédiaire plutôt qu'un vrai détachement. Nous, faibles êtres que nous sommes, ne sommes pas capables d'apprécier qu'il existe des choses que nous ne pouvons ni voir ni comprendre. Voilà ce que je digère de ce texte. Désormais

il vaut mieux appeler ce rideau entre deux mondes, l'entre, puisque ce n'est pas une séparation, c'est une ligne infinie qui continue. . . .

Comment puis-je savoir qu'il s'agit d'une continuité? C'est écrit en noir et blanc à la première page lorsque le rideau est comparé aux objets qui touchent à tous nos sens et nos facultés. Le rideau, selon Leiris, c'est également un tableau (la vue), un opéra wagnérien (l'ouïe), une toile peinte (le toucher, la vue), des gazes presque transparentes (la vue, l'odorat), une jupe de tulle (le toucher, la vue), des paupières (qui empêchent la vue) et ce qui couvre notre conscience (le sixième sens). Y a-t-il vraiment ce qu'on peut appeler coupure entre nos sens? Lorsque je sens le bifteck, ne connais-je pas aussitôt son goût? Et le mot rose, aussitôt dit aussitôt senti. Un rideau n'est qu'une interruption de la durée tout comme le mot "rose" n'est qu'une interruption dans le tableau de mes sens. L'acte de mourir n'est qu'un rideau, entre ce monde et l'autre monde, "Difficile de s'imaginer la mort comme points de suspension (coupure, après quoi il n'y a plus rien. . .)" (Leiris 22-23). Mordre un morceau, ce n'est que faire une interruption à un tout, le texte "Mors" n'est donc qu'un morceau, un rideau de nuages qui sépare le ciel en morceaux tout comme les paroles morcellent un langage.

En fait ceci n'est pas une question de la fonction du rideau, mais de comment on peut s'écarter de cette fonction implicite, comment peut exister un mort vivant, l'ombre dans la clarté, comment peut-on être somnambule (réveillé et endormi à la fois), comment avoir l'autre monde dans ce monde. C'est le contexte du texte que je bouffe qui s'appelle "Mors."

Qu'est-ce le sommeil? C'est, écrit Leiris, "la négation du monde temporel et spatial où règnent nos coordonnées. . . . Lien entre la vie et la mort" (Leiris 35). Ce lien est symbolisé ici à plusieurs reprises par le rideau de nuages. Allons plus loin dans le sommeil. Nous dormons, c'est un fait, c'est un état entre la mort et la vie. Mais si on est somnambule? Selon Leiris, "Un somnambule fait toujours peur parce que se croisent en lui mouvement diurne et inertie nocturne" (Leiris 27). Ce que voit Leiris dans le somnambule est une illusion, le dormeur se montre réveillé bien qu'il soit endormi. Mais surtout, le somnambule est une allusion à l'autre monde. Y vit-on?

Les cadavres sont des voisins du somnambule. Pourquoi font-ils peur? Leiris demande ce que nous voulons tous savoir, "Serait-ce même là leur destinée à tous?" (Leiris 60). Le problème primordial est le manque de communication entre nous et eux:

Avant qu'un mort soit enterré ne faut-il pas déjà couper toute communication entre nous et ce monde terrible où il est mais dont — même ses yeux grands ouverts nous en dévoilant toute l'horreur — il ne pourrait pas nous parler? (Leiris 60)

C'est, alors, l'impossibilité de la communication entre notre monde et l'autre monde qui nous rend perplexes. Si les morts ne font plus partie de notre monde, nous les craignons. Cependant, comme nous connaissions le défunt quand il était vivant, nous voulons prolonger notre liaison avec lui. D'ailleurs, peut-il, membre de l'entre, mettre en lumière l'autre monde? Est-ce cela que nous désirons?

[N]otre attitude à son égard est empreinte d'ambiguïté: qu'il se taise engendre le malaise, mais on a peur aussi que, si sa langue se délie, ce ne soit que pour la plus incongrue des révélations; mieux vaut donc qu'il persiste à se taire et que, sans danger d'être déçus, nous restions libres de supputer quelles sublimités se cachent derrière ce masque profond. (Leiris 61)

Nous coupons donc volontiers le fil de la communication avec l'autre monde, nous en avons peur. Toutefois l'entre deux mondes est autre chose.

Entre somnambules et cadavres il y a le non-monde des revenants et des zombis. Leiris décrit ce qu'est un zombi:

Automates, aussi que le fou . . . réduits à n'être qu'une carcasse dépossédée de la raison claire. . . . Il semblerait chez ceux-là . . . se trouvent divagation, mouvements machinaux, paroles incohérentes ou émission bruyante de souffle. . . . (Leiris 55)

Alors la zone intermédiaire entre cadavre et vivant fait peur non à cause des actions que Leiris cite, mais plutôt parce qu'un zombi est "un mort qui continuait à vivre, d'une vie réduite. . ." (56). Ce que nous évitons dans notre monde moderne est surtout une vie réduite.

Leiris établit un lien entre ses rêves (dirait-on cauchemars?), les zombis et le musée municipal. Ici, j'ai pendant longtemps tiré ma barbe en réfléchissant. J'ai trouvé après coup (morseau) que les trois (rêves, zombis et musées) occupent le lieu entre deux zones. Le musée est un lieu où on essaie de faire vivre des morts. L'art y est mort car c'est toujours œuvre finie, complète et dès qu'un artiste finit une œuvre, elle est morte. Pourtant l'œuvre continue à vivre car nous la contemplons, elle est donc à demi-morte. Au musée se trouvent également des monuments dédiés au temps passé (mort), comme par

exemple des portraits de personnages historiques. Il y a même des cadavres (momies). Il est donc normal qu'il y ait des zombis (êtres à moitié morts) dans un musée (lieu des mi-morts) et tout ceci dans un rêve (zone entre la vie et la mort). Mais quel est le lien entre les zombis que l'auteur voit dans son rêve et la femme qu'il aimait, qui y joue aussi un rôle? Tout simplement c'est dans l'amour et dans l'acte d'amour que nous trouvons notre plus concret indice de la mortalité.

Quand je prends du latin le mot *mords*, participe présent de *mordre*, "j'entame par morsure" (qui vient de *admordere* ou *ambrosia*)² j'amorce, alors. Je coupe le langage en parties déchiffrables, en fait, je tente d'écrire, ce qui est, en fait, le but, et le bruit auquel se réfère Leiris. Une amorce est le premier élément d'une œuvre, c'est le début d'une réalisation (*Grand Larousse de la Langue Française* 153).³ C'est le premier pas qui est toujours le pas le plus difficile. Pourquoi? Car c'est une double première mort; la nôtre et celle du langage. Ce dernier prend lieu parce qu'en écrivant, on coupe le langage, on le sépare de son tout. En tranchant le langage, on l'appriivoise. Comme le Petit Prince face au Renard, on ne peut ne pas avoir peur d'un animal sauvage (car il nous mordra) qu'après l'avoir apprivoisé. Le langage est un animal sauvage. . . .

Nous apprivoisons le monde en le soumettant aux contraintes de la langue. Comment veut-on réduire notre vaste monde en quelques milliers de mots? Après avoir apprivoisé le monde dans un langage, on le fragmente en quelques textes, tel que notre "Mors." Leiris l'a apprivoisé lorsqu'il a redigé le brouillon, nous l'avons rendu complètement docile au moment de la lecture. Plus le texte est lu et relu par le public, plus il devient doux et serein. Lorsqu'il est accepté en temps que classique, on n'y remarque plus aucune trace de sauvagerie. Sartre, par exemple, ne mord plus: on le comprend, on l'a dressé. On laisse des auteurs tels que Leiris de côté car on a toujours peur, on n'a bien séparé ni ce texte du langage, ni le langage du texte du monde dégoûtant (littéralement ce qu'on ne peut pas manger) on ne peut pas bien l'avalier—c'est mauvais pour la santé physique et mentale.

Et nous alors? Pourquoi est-ce que l'acte d'amorcer (écrire) nous rend si fou, nous tue? Car, lorsque nous amorçons un texte nous sommes impliqués dans ce problème de mortalité qui nous afflige tous. Amorcer un texte nous pousse à l'acte de nous amorcer, ou de nous manifester (*Grand Larousse* 153). Lorsque je me manifeste, je

réalise l'acte qui va m'emmener jusqu'à cette prise de conscience sans retour—que je suis mortelle. Ainsi je ne peux me manifester que brièvement. Après m'être amorcée je me morcelerai, prête à fuir ma connaissance. De plus, je m'amorce quand j'amorce un texte, ou n'importe quelle œuvre d'art. C'est-à-dire qu'il faut que je coupe une partie de mon être pour l'écrire ou la peindre ou la chanter ou la jouer.⁴ Chaque fois que je la partage littéralement avec vous, voilà une partie de moi en train de mourir parce que vous voilà! Vous maintenant, c'est vous qui mangez mon œuvre, vous allez l'avaler et lorsque vous la revomirez, elle n'aura plus du tout la même composition. Je n'y peux rien, c'est ma faute parce que je vous l'ai donnée (parce que je suis écrivain et je ne peux pas m'empêcher d'écrire) et vous l'avez digérée à votre manière.

Une amorce est aussi un tronçon, ou un segment visible d'un tout qui n'apparaît pas (*Grand Larousse* 153). L'écrivain semble toujours à la recherche de ce qui ne veut pas se montrer, surtout pas sur une page. Écrire c'est, "un vrai geste dans le vide en comparaison de ce que nous avons espéré" (Leiris 8). L'auteur voit très bien ce qu'il veut écrire, cette amorce, la partie qui lui échappe, qui le rend fou. Fou comme quelqu'un qui essaie de trouver une pièce de monnaie au coin d'une salle qui est ronde. Vous saisissez maintenant la futilité de l'acte d'écriture. Et la futilité de ne pas écrire? On ne peut pas s'empêcher d'écrire, parce que c'est un moyen de nous amorcer. Et l'acte d'écrire est une amorce, synonyme d'attraction, qui nous séduit. Je suis comme le papillon de nuit attiré à la flamme. C'est vicieux, le cercle.

Pourquoi dois-je mourir pour m'exprimer? Pourquoi ai-je la sensation que je tombe dans une mer lugubre où rien ni personne ne peut me sauver quand j'écris? Pourquoi à chaque fois que je lis j'ai l'impression que je n'ai pas saisi ce que l'auteur aurait voulu? J'ai toujours cette impression d'ailleurs. Et lui (Leiris bien sûr) se plaint de ne jamais arriver au produit final, tel qu'il avait conçu. Puis-je arriver à deviner ce qu'il aurait voulu me dire? Non, cher lecteur, jamais. Et c'est pour cette raison que je meurs, qu'il meurt. Écrire c'est un beau moyen de se suicider, une belle torture, mais néanmoins de la torture.

Et quand vous écrivez, vous les vrais auteurs, les vrais artistes de paroles, vous qui peignez le monde dans des couleurs si vibrantes qu'elles m'aveuglent, vous, qui me faites fondre sur place à chaque fois que je tente de m'approcher de vous . . . juste un peu . . . non, je ne veux pas vous apprivoiser, mais, je veux juste voir de plus près,

quand vous écrivez, ne mourez-vous pas? Oui, Leiris meurt. Il attend, dans les nuages, et puis il voit ouvrir le rideau et il colle toutes les paroles qui tombent par terre dans une décoration que vous voulez appeler œuvre; et enfin, le rideau se referme. Pour Leiris l'acte d'écrire est "un sommeil confondu," l'attente du jugement dernier:

Incubation dans la pénombre, attente anxieuse avant l'évanouissement des brouillards ou le retrait soudain du rideau comme quand, par exemple, arrive après une période de confusion et de torpeur qui fait qu'on se met à écrire, poussé aussi par quelque chose qui demeure étranger bien que cela soit intérieur, et moyennant un saut dont nous ne sommes jamais assurés qu'il pourra s'accomplir parce qu'il ne dépend que partiellement de notre volonté. (Leiris 8)

Écrire—d'une part volonté, d'autre part rideau ouvert. La mort nous mord. Comment Leiris se nourrit-il? "On se nourrit de ce qu'on écrit" (Leiris 14).

Pourquoi dois-je mordre (écrire)? Car si je mords, il n'y a que mordre, c'est à dire qu'il n'y a rien à critiquer (*Dictionnaire de la Langue Française du Seizième Siècle* 333).⁵ Or, quand je mords je blesse et je me blesse par la peur qui me fait mordre. Mordre = "Etreindre de façon douloureuse" (LOGOS 2080). Ce qui veut dire plus directement, "mordre la main qui vous nourrit." Bien sûr. Un écrivain se nourrit de paroles. Toute parole est liée à toute une famille de paroles, de symboles, de signes et signifiants qu'on nomme le langage. On ne peut pas se nourrir avec ce langage qu'en tranchant une partie de son corps (Leiris 23). Prendre le verbe "être," arracher le coeur du corps. "Avoir" c'est la bouche, "vouloir" les yeux, "rejeter" le foie, etc. Donc, si mon existence dépend de mon langage et si je suis obligée de l'assassiner à chaque fois que je me nourris, suis-je meurtrière? N'est-ce pas dans notre existence même un paradoxe diabolique et cannibale?

Donc, si je mords, ou écris, suis-je morte d'une certaine façon? Si je cherche dans le dictionnaire, je suis ("suivre" et non pas "être") cette voie vague entre les deux mondes d'où Leiris nous fait un clin d'oeil. Ce qui est mort est inerte. Même si on veut l'appeler l'entre deux mondes, ce qui est inerte n'est ni dans ce monde ni dans l'autre monde; il occupe un monde tout à lui, comme les somnambules.

Mors. Un champs mortel, combat à mort (*Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française du IXème Siècle au XVIème Siècle* 416).⁶ Oui, bien sûr. Quand je mords le texte, je commence une lutte à

mort. Je me bats contre le texte, si dense, si difficile, si. . . Et encore, je me bats contre moi-même, moi formée par les érudits universitaires, moi guidée par la main droite (jamais la main gauche) de l'autorité, il faut tout faire selon ce modèle. Suivez la tradition, de la gauche à la droite, de haut en bas, point final. Toujours le point, pourquoi n'y a-t-il jamais de "+" pour terminer une phrase? "+" indique continuité et non pas disjonction. Et encore, je lutte. Je lutte contre le texte parce que j'ai du mal à digérer un texte tel que "Mors." Je ne peux même pas le classifier; de plus son sens ne me frappe pas toute de suite. Faut-il mieux mâcher? Mon estomac le rejette, ma tête brûle, j'ai soif, je veux regarder la télévision, n'importe quoi pour m'évader. . . mais non, je suis toujours attirée à la saveur du texte, dans la saveur il y a le savoir, il faut que je continue à le manger.

Et cette histoire de route entre la maison et l'eau. "Morce: ligne de pavés liant le pavage d'une chaussée à celui du ruisseau" (*Grand Larousse* 3459). Mais oui si l'on parle de l'entre deux mondes! Le monde du ruisseau nous attire et nous échappe, nous fait peur, nous noie, tout comme l'au-delà. Je me promène entre deux mondes, sur ce morce, pour voir. Que vois-je? Rien. Tout. Bleue, non l'eau est noire, non, elle est rouge. Je rentre à la maison, j'ai trop peur de tomber dans l'autre monde si je m'approche trop du bord, je serai sur les bords! Je suis attirée,⁷ enfin, je suis amordue par le morce, mais étant un faible être humain, je ne peux que vivre entre les deux mondes. Comme un zombi. Ou un acteur.

Lorsque Leiris est sur scène, devant la lumière il se réjouit parce qu'il danse au bord du champ. Il est sur le morce entre le monde et l'autre monde dans un état qui échappe au somnambule parce que l'acteur sait où il est et ce qu'il fait. Il joue à la mort, il voit la lumière, rien d'autre, il ne voit personne, il est seul:

Ebloui par cette rangée d'ampoules électriques dont la lumière montait vers nous, je n'avais devant moi qu'un trou noir, au delà de la limite ainsi tracée comme la séparation stricte de deux mondes. . . . (Leiris 42)

Mais en réalité il sait qu'il n'est pas vraiment seul. "Je pouvais presque croire qu'il n'existait plus rien d'autre que moi" (Leiris 45). Le mot "presque" est essentiel car il y a le grand public, la scène, les pages dans ses mains, sa famille, ses copains. On trouve le réconfort à travers les choses qui nous empêche de voir la mortalité. Cependant sur scène, il est capable de jouer au mort et de jouir dans la mort.

Je n'ai jamais appris l'alphabet Morse.⁸ Je laisse ça aux militaires

et autres. Mais il m'a toujours intriguée car il n'est fait que de sons longs et de sons courts. Peut-on chanter en Morse? La-Laaaa-Laaaa-lo? (C'est beau si vous fermez vos yeux). Sinon, peut-on vraiment comprendre une langue faite uniquement de deux sons ou de deux traits? Peut-on vivre sans toutes nos accumulations? Sans journal, sans maman, sans voiture, sans livres, sans vous? Voilà notre fascination avec l'autre monde, évidemment tout va bien là-haut—comment vivent-ils sans moi, je me demande? (C'est le fameux bruit de Leiris). Puisqu'on part de notre monde à l'autre monde sans rien prendre avec, ils vivent, alors évidemment, une vie aussi minimaliste que l'alphabet Morse. Chose bizarre que cette langue qui se compose de deux sons (DEUX SONS!) rime avec *MORE*, en fait, il n'y a qu'à éliminer le "s" du mot Morse (qui est fait de presque rien) et vous avez *more* (ou plus). Que faire avec une telle langue, si arbitraire mais si intégrale à ma vie? Je la mords, avant qu'elle ne me dévore bien sûr.

Et *more*, quand j'ai *more*, qu'est-ce que j'ai? Mais j'ai *more* de ce que j'avais quand j'avais moins que *more*. Quand je mords, j'ai *more* dans ma bouche, ma tête, entre mes mains. Et lorsque je meurs petite ou grande, j'ai *more*, j'ai donc toute une autre. . . . Alors, Mords, Mors, c'est avoir *more*. Trop de mots, trop d'images, trop de trop, trop de définitions qui ne veulent rien dire quand elle veulent très bien tout dire. Voilà *more* dans Mors, mon dieu. Mon *more*.

Si je conduis ma Mors, j'arrive en même temps que le TGV, ou presque.⁹ C'est-à-dire que je vais très vite comme cette belle femme dans *Fahrenheit 451* [de Ray Bradbury] qui voulait s'échapper de son monde restreint mais n'y arrivait pas, et elle conduisait alors très vite afin de n'y pas penser. Car quand on conduit très vite, on ne pense pas à autre chose. Quelle est enfin la fonction d'une voiture qui va trois fois plus vite que la limite de vitesse? Amour du danger? Désir de mourir. Il est vrai qu'on voit la mort de beaucoup plus près quand on conduit trop vite. On danse avec elle, et on lui parle. Le coeur galope, le front couvert de sueur, les cheveux hurlant à haute voix, les jointures des doigts blancs, les doigts tendus, c'est comme jouer sur scène. Danser avec la mort, c'est la danse des folles, elle et moi. Je ne pense plus à ma vie banale et mécomprise, je ne contemple pas ma fin.

Vous ne voyez pas la relation entre mourir, mordre et écrire? Que faites-vous quand vous mangez? Vous vous évadez (Ah qu'est-ce qu'elle est belle, cette fille). Vous vous nourrissez (du thon aujourd'hui). Vous vous calmez (Que ça fait du bien d'être en plein air).

Vous réfléchissez (J'adore. . .). Vous envisagez l'avenir (Je me marierai avec un prince un jour), vous médisez le passé (Que c'est bête de ne pas avoir fait du grec à l'école!), vous vous vantez (puisque personne d'autre ne va le faire). Et quand on meurt, on s'évade, non? On s'occupe de soi-même, on réfléchit, on se fait des éloges, on maudit le passé, on idéalise le futur.

Pourquoi a-t-on si peur de rencontrer la mort? N'avons-nous pas l'esprit d'aventure? On prend tous les risques sauf ce dernier. En général nous quittons ce monde avec beaucoup de peine, de larmes, de honte. On a peur de mourir d'une façon violente. Tout le monde veut sortir d'ici d'une façon assez lubrique. Et pourtant on ne doit pas avoir peur puisque la mort nous tue toujours de la même façon, et c'est ce que nous ne pouvons pas comprendre. Elle nous mord, bien sûr.

Souvent je me trouve entre les mains de l'auteur, à la fois prisonnière et complice. C'est au moment où il dirige mes idées que je sens le mors dans ma bouche¹⁰. Si je suis bien la route qu'il indique, il relâche le mors. Sinon, ma tête est tirée d'une façon saccadée, violente. Plus je résiste, plus c'est pire. Quand je n'en peux plus, je rejette le chevalier, je ferme le livre. Quelle erreur. Il ne faut pas mordre la main qui vous nourrit. Je mords le mors avec le plus de rage lorsque Leiris me guide vers son idée stupéfiante: ce en quoi consiste la peur de la mortalité chez lui et ce à quoi elle renvoie. C'est le fameux bruit à Viroflay.

En effet je voulais sauter ces pages funestes pour arriver soit au point final, soit à d'autres pensées qui n'insistent pas sur la mortalité. Les insectes, un fiacre, ce n'est pas ce qui me pousse à m'inquiéter sur mon sort. Pourquoi le bruit des insectes éveillent en lui une réflexion sur sa mortalité? Il écrit:

Que fait-il? Où va-t-il? Insecte, véhicule ou peu importe quoi, telle est la question que pose l'*isolé insolitement éveillé quand tout le reste est (ou paraît) endormi*. Nous ne savons rien de ce qu'il est au vrai et il n'existe pour nous que par l'intrusion de son bruit. Indifférente à tout, totalement extérieure à nous. . . . (Leiris 31)

Même si on mâche bien l'idée précédente, on aura du mal à faire le lien entre le bruit d'un insecte et notre mortalité. Mangeons un peu plus. Pour Leiris, le bruit n'est que l'indice qu'on ignore sa présence. L'insignifiance de cet acte le propulse vers sa prise de conscience, le rend aléatoire, inutile, mortel puisqu'évidemment, le fiacre, les insectes peuvent très bien vivre après lui. C'est, pour Leiris, la "preuve

formelle que—de même que nous pouvons veiller quand d'autres sont endormis—quelque chose peut être vivant *sans* nous?" (Leiris 31).

En saisissant cette preuve que "quelque chose" peut vivre sans nous, nous réalisons alors que *tout* peut vivre sans nous:

[L]’un des aspects de la mort les moins aisés à considérer sans trembler, à savoir que notre fin a toute chance de n’être pas fin du monde mais seulement fin se limitant—injustement, semble-t-il toujours—à nous? (Leiris 31)

Mon morseau est un fragment isolé d’un corps solide (*Dictionnaire de l’Ancienne Langue Française* 416). Les œuvres ne sont jamais complètes. Elles sont terminées quand l’auteur en perd son intérêt.

Dès que je complète mon œuvre je reçois la morsure (coup) fatale. C’est une blessure, une douleur résumée dans le mot "fin" qui se trouve à la dernière page d’un livre. Après fin, il n’y a rien et personne ne peut le supporter. Que veut dire mort, après tout, sinon extinction? Quand je meurs je suis annihilée car il n’y aura jamais plus un autre moi. Je suis la chose la plus importante du monde, et c’est pour cela que j’ai du mal à saisir cette idée de la mortalité. La vôtre, oui. Je connais des personnes qui sont mortes. Cependant, je ne suis pas morte et comment osez-vous vivre après moi? Voilà ce que Leiris appelle sa "prise de conscience de la mort":

[O]u, plus précisément, du fait que ma propre vie—cette vie que je ne peux pas croire soumise aux mêmes lois que celles des autres—ne saurait manquer de s’arrêter pile, en un radical écroulement. (Leiris 22)

Et maintenant que je sais pourquoi je crains ma mortalité, comment puis-je le catégoriser, ce mot, "mortel"?¹¹

1. cruel.
2. qui mérite la mort.
3. ambitieux.
4. champ mortel, combat à mort.

Les deux premiers forment une tautologie. Chacun est mortel (sauf moi); être mortel, c’est être cruel. Chacun est donc cruel. Puisque nous sommes mortels, nous allons tous mourir, ce qui est mortel mérite la mort. Quelle définition cruelle. Mais ce sont les hommes qui créent le monde arbitraire des définitions, c’est à eux de deviner pourquoi ils ont mélangé notre cruauté avec notre mort.

Ambitieux? Notre seule ambition est de ne pas regarder notre

mortalité droit dans les yeux. On digère difficilement les bribes de la mortalité qui nous frappent déjà—comme la Bible, les funérailles. Oui nous sommes ambitieux, nous tous. Cette ambition se met en jeu avec la littérature, la musique, tout ce que nous faisons au lieu de penser.

La quatrième définition de mortalité s'applique à ceux qui arrivent à s'arrêter un moment pour réfléchir à leur sort. C'est là où l'on se retrouve sur le champ mortel, dans un combat à mort. Dès que je sais que je suis mortelle, je renonce à cette réalité. On vit sur le précipice du champ. D'un côté il y a la vague, les maths, la télévision et le téléphone, les nuages, la nuit, la langue, les fêtes, les enfants. De l'autre côté il y a la lumière, la clarté, la compréhension, la solitude, le silence, tout ce dont nous nous méfions constamment. C'est notre manque de "+" qui nous empêche d'atteindre l'immortalité.

Enfin, vous dites, qu'est-ce un mors? Toute chose qui saisit et retient (Larousse 3469). Un peu de plaisir dans votre peine, Monsieur? La petite mort, seuil de la dernière frontière entre nous et la mortalité. Dans l'acte de faire l'amour il y a un lien symbolique avec la mort, ceci étant "évanouissement sans retour" (Leiris 66). Dans cet acte se trouve aussi notre "seul moyen de nous perpétuer" et cela, écrit Leiris, "illustre notre condition mortelle de la façon la plus nette. Passer au rang de père . . . on descend officiellement l'un des degrés qui mènent à la tombe. . ." (Leiris 66).

Leiris conjure l'inscription de la mortalité dans la procréation en se refusant à contribuer lui-même à la continuation de la race. Il se penche vers:

[L'espoir vague d'être hors du coup puisque, par la négation de mes racines et mon refus d'une progéniture faisant de moi le trait d'union entre ce qu'il y avait avant et ce qui vient après, je puis m'imaginer que . . . je demeure extérieur à la coulée du temps. (Leiris 68)]

C'est un espoir ironique parce que s'il voulait vraiment rester hors de la coulée du temps il n'écrirait justement pas. Mais enfin, qu'est-ce être écrivain, artiste, créateur quelconque? C'est de combler le trou entre deux mondes. Il y a tout un monde entre ce que je sens et ce que je goûte mais où commence l'un, où termine l'autre? Seul un écrivain peut les joindre. C'est à lui de vous aider à saisir qu'il existe cet entre monde.

Nous ne sommes pas à l'aise face à ce qui fait partie du domaine de la religion. Si un phénomène ne s'explique pas, si nous ne le comprenons pas, nous le mettons ailleurs, dans le champ de l'au-delà.

“Pourquoi *sommes-nous?*” question fondamentale, réponse nette: Car Dieu l’a voulu. C’est une non-réponse entre la vérité et l’espoir parce que la réponse prétend l’existence d’un Dieu.

Les références bibliques dans “Mors” sont nombreuses. Elles semblent continuer une même opposition: celle entre la clarté et les ténèbres. Mais de quel côté sommes nous, les êtres humains, petites Phèdres, sans cesse en train de fuir la lumière? Ces références semblent créer une opposition qui n’existe pas en réalité. Dans la clarté (le ciel) il y a les nuages. Dans le noir (mélange de toutes les couleurs ou manque totale de couleurs) il y a le blanc. L’idée d’une métamorphose (ce qui nous concerne dans la zone intermédiaire que nous craignons) est l’idée d’une continuité, comme en mathématiques, où chaque ligne est unique, mais infinie allant du bon au mauvais, de la chute à l’ascension de la lucidité à. . . .

Alicia J. Tolbert is a doctoral student at UCLA.

Notes


1. Leiris, Michel. “Mors.” *La Règle du Jeu II. Fourbis*. Paris: Gallimard, 1955.
2. L’ambrosie (*ambrosia*) était la nourriture des dieux. (Picone, Jacqueline. *Nouveau Dictionnaire Etymologique du Français*. Paris: Hachette-Tchou, 1971, 440).
3. *Grand Larousse de la Langue Française*. Paris: Librairie Larousse, 1971.
4. Un morceau est “un extrait d’une œuvre littéraire, un fragment complet d’une œuvre musicale ou un fragment d’une peinture” (Girodet, Jean. *LOGOS—Grand Dictionnaire de la Langue Française*. Paris: Bordas, 1976, 2079).
5. *Dictionnaire de la Langue Française du Seizième Siècle*. Paris: Didier, 1961.
6. *Dictionnaire de l’ancienne Langue Française du IXième Siècle au XVIème Siècle*. Paris: F. Vieweg.
7. “Amorcer” est défini par le *Grand Larousse* de la façon suivante: “Attirer en suscitant l’intérêt, en séduisant” (153).
8. Morse est un code longtemps en usage dans la transmission des dépêches télégraphiques (*LOGOS* 2085).
9. La voiture Mors, grande et capable de grande vitesse, a été fabriquée entre 1895 et 1897. (Doyle, G.R. *The World’s Automobiles*. London: Temple Press Limited, 1932).
10. Veuillez consulter un cavalier ou le *Grand Larousse*; les deux peuvent certifier qu’un mors sert à transmettre les ordres du conducteur au cheval (*Grand Larousse* 2082).
11. Les définitions citées ci-dessous se trouvent dans le *Dictionnaire de l’ancienne Langue Française* (416).

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouverait
ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

Rabelais, *Le Quart Livre*

Volume 10  1992

Editor: Paul Merrill

Co-Editors: Catherine Maiden
Leakthina Ollier
Antoinette Sol

Anne-Marie O'Brien
Karin Schiffer

Consultants: Guy Bennett, Henry Biggs, David Eadington,
Laura Leavitt, Bridgett Longust, Kenneth Mayers,
Marcella Munson, Amy Pitsker, Marjan Sabetian,
Alicia Tolbert, Monica Verastegui.

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
Department of French
222 Royce Hall
UCLA
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024-1550
(310) 825-1145

Subscription price: \$8 for individuals, \$10 for institutions.

Copyright © 1992 by the Regents of the University of California.

CONTENTS

ARTICLES

<i>Pourparlers de la poésie: An Interview</i> with Michel Deguy <i>Ken Mayers</i>	1
---	---

Nom du père / nom d'auteur: les origines énigmatiques du <i>Fresne</i> <i>Anne Andrews Chapman</i>	21
--	----

Le Passage ou l'architecture du devenir <i>Jean-Xavier Ridon</i>	39
---	----

Le Trait qui lie: + <i>Alicia J. Tolbert</i>	51
---	----

Réseaux et frontières: réflexions sur la création butorienne <i>Thierry Belleguic</i>	63
---	----

SYNOPSIS: François Rabelais—a Symposium <i>Guy Bennett</i>	79
---	----

The <i>cartes postales</i> of Michel Butor, Symposium Keynote Speaker	83
--	----

UCLA FRENCH DEPARTMENT DISSERTATION ABSTRACTS	89
--	----

Ordering Information	91
--------------------------------	----

