

Viatica

CRLV

Pour citer cet article :

Raphaël PIGUET, «Mâcher des poèmes, croquer des statues», *Viatica* [En ligne], n°3, mis à jour le : 01/12/2020,

URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=574>.

Les articles de la revue *Viatica* sont protégés par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

Licence CC BY : attribution.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Viatica*.

Mâcher des poèmes, croquer des statues

Les faims formelles de Victor Segalen et Claude Lévi-Strauss

Chewing Poems and Biting into Statues. The Hunger for Form of Victor Segalen and Claude Lévi-Strauss

Raphaël PIGUET

Université de Genève

Résumé: Claude Lévi-Strauss et Victor Segalen partagent une même hantise, celle de la perte de connaissances que la loi de la thermodynamique dresse en constante universelle. De fait, les voyages qu'ils entreprennent se fondent chacun sur une quasi-immédiateté de la transcription, en mécanisme de défense contre l'entropie. Dans *Équipée* et *Tristes tropiques*, les deux auteurs rythment leurs marches au moyen de poèmes. Si Segalen se les remémore et dessine l'informe pour permettre aux souvenirs de subsister, Lévi-Strauss les invente et dessine afin d'exorciser des formes instables.

Abstract: Claude Lévi-Strauss and Victor Segalen share the same obsession, that of the loss of knowledge, established by the law of thermodynamics as a universal constant. In fact, the journeys they undertake are each based on a quasi-immediate transcription, as a defence mechanism against entropy. In *Équipée* and *Tristes tropiques*, the two writers pace their walks with poetry. While Segalen memorises them and draws the formless to allow memories to survive, Lévi-Strauss invents them and draws them in order to exorcise unbalanced form.

Mots-clés : Segalen (Victor), Lévi-Strauss (Claude), entropie, mémoire, nourriture.

Keywords: Segalen (Victor), Lévi-Strauss (Claude), entropy, memory, food.

Bien avant Claude Lévi-Strauss, Victor Segalen était préoccupé par la notion d'entropie, ainsi que Marc Gontard le relève en citant, en regard d'un passage célèbre de *Tristes Tropiques*, cet extrait de *l'Essai sur l'exotisme* :

Il y a une formule terrible, venue je ne sais plus d'où : « *L'Entropie de l'Univers tend vers un maximum* ». Ceci a pesé sur ma jeunesse, mon adolescence, mon éveil. L'Entropie : c'est la somme de toutes les forces internes, non différenciées, toutes les forces statiques, toutes les forces basses de l'énergie¹.

L'archéologue qu'était Segalen partage avec l'anthropologue qu'était Lévi-Strauss – qui a pu se définir comme « entropologue² » – une certaine hantise de la perte d'information que la seconde loi de la thermodynamique a implacablement érigée en constante universelle : le monde tend au chaos, le Divers s'amenuise. De fait, les voyages entrepris par l'un et l'autre visaient toujours à recueillir des informations sur des reliques du passé – statues chinoises, peuples indigènes – vouées

¹Cité par Marc Gontard in *Victor Segalen : une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 37.

²« Plutôt qu'anthropologie, il faudrait écrire "entropologie" le nom d'une discipline vouée à étudier dans ses manifestations les plus hautes ce processus de désintégration. » : Claude Lévi-Strauss, *Triste Tropiques*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 444. Les futures références à *Tristes Tropiques* seront données dans le texte par les initiales du titre suivies de la référence paginale (« *TT*, 444 »).

à disparaître. Une téléologie essentiellement négentropique, d'après le terme inventé par Léon Brillouin, transparait dans ces récits de trajets asservis à une mission de sauvetage que sont *Équipée* et *Tristes Tropiques*. Au-delà de l'objet même de la quête, statues ou sauvages intacts, c'est une dynamique proprement morphologique qui se fait jour dans le texte : Segalen et Lévi-Strauss recherchent des formes, produisent et consomment des formes, qui pourront contenir et préserver une charge de sens – de l'information – avant qu'elle ne disparaisse.

Afin d'étudier utilement les enjeux proprement poétiques que recouvrent les réflexions sur l'entropie de Segalen et Lévi-Strauss, il faut donc analyser les manifestations les plus aiguës de leur désir de sens, aux moments critiques où celui-ci se cristallise dans le texte. C'est précisément quand le récit décrit un processus de destruction ou de création formelle que se discernent le plus clairement les linéaments de quêtes essentiellement morphologiques – qu'elles soient entreprises initialement au nom de l'archéologie ou de l'ethnographie – dont les livres, au final, renvoient l'image diffractée.

À cet égard, le cas d'une double coïncidence intertextuelle, trop tonitruante pour être anodine, mérite une attention particulière : *Équipée* et *Tristes Tropiques* décrivent tous deux un processus de *manducation poétique* d'une part, soit l'assimilation de la forme poétique à une réserve d'énergie ; et la *représentation d'un rituel graphique* d'autre part, soit la mise en scène textuelle du pouvoir morphogénétique de la main, qui, en tant que membre par lequel l'énergie peut être transformée, que ce soit de manière littérale (obtention de nourriture) ou figurée (création formelle), s'apparente symboliquement à une « archi-forme », la forme humaine par excellence, celle qui régit toutes les autres. Ces variantes dédoublées fonctionnent comme des saillies émergentes, dans la trame de l'écriture, d'un éternel besoin morphologique, de cette faim de formes significatives qui sont à l'esprit ce que la nourriture est au corps. Mais cette vieille analogie confine à la catachrèse justement parce que la distinction entre ces désirs est artificielle en premier lieu : il s'agit toujours d'un mécanisme de défense contre l'entropie, dont l'écriture est à la fois le lieu et l'agent. L'analyse de ces récurrences doit permettre d'en dégager les ressorts intimes, au cœur de dispositifs textuels qui, peut-être, laissent entrevoir certaines « contraintes morphologiques du sens³ ».

Manducation poétique (1) : Lévi-Strauss, en forêt

Au cours d'une longue expédition entreprise en 1938, Lévi-Strauss traverse d'abord les savanes du Brésil central, où il rencontre les Nambikwara, puis, plus au Nord, il s'enfonce dans la jungle amazonienne à la recherche des Tupi-Kawahib. Si ce changement de milieu est initialement bienvenu, la morne aridité du plateau étant remplacée par la luxuriance de la forêt, celle-ci présente d'autres caractéristiques qui entravent la progression du voyageur : espace touffu, étouffant, inintelligible, que l'ethnographe tente vainement d'appriivoiser. Lorsqu'il se voit contraint d'abandonner les voies fluviales qu'il emprunte d'habitude pour « pénétrer en forêt » (*TT*, 354, 355), là où vivent les indigènes, il est soudain plongé « dans la nature la plus hostile que puisse affronter l'homme » (*TT*, 364). L'hyperbole est significative, tout comme le verbe choisi : il y a eu conflit avec la jungle, milieu littéralement insensé. Lévi-Strauss résume ainsi l'épreuve de la marche en forêt :

[...] boitant de la jambe gauche et les oreilles blessées de lancinants reproches à chaque faux pas, j'essayais de ne pas perdre de vue le dos d'Abaitara, dans la pénombre verte où notre guide progressait d'un pas rapide et court, contournant de gros arbres qui, par instant, faisaient croire qu'il avait disparu, taillant à coups de sabre,

3Jean Petitot, *Morphologie et Esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 133.

infléchissant à droite ou à gauche un itinéraire pour nous incompréhensible, mais qui nous enfonçait toujours plus avant (*TT*, 360).

Le mouvement est physiquement gêné par Lucinda, petit singe cramponné à la botte de Lévi-Strauss, qui agit comme supplément aux difficultés du chemin, y ajoutant par sa présence et signalant par ses cris l'incapacité de son porteur à les résoudre. Le marcheur, plongé dans un environnement chaotique, en est réduit à suivre aveuglément son guide, accroché à ses basques comme à une ligne de vie : « il suffirait de s'écarter de quelques pas pour que tout repère disparaisse et qu'aucun appel ne soit entendu » (*TT*, 363). Les conditions de l'exploration sont donc extrêmement pénibles et tout, dans cette jungle pénétrée mais qui s'obstine à rester impénétrable, « conspire [...] pour créer un sentiment d'oppression difficilement tolérable » (*ibid.*).

La réaction du corps exténué ne se fait pas attendre : la forme poétique surgit comme mécanisme de défense contre l'agression de la forêt. Lévi-Strauss oppose à l'hostilité du milieu des vers qui éclosent telles des bulles de sens dans l'espace informe :

Pour oublier la fatigue, je laissais mon esprit travailler à vide. Au rythme de la marche, des petits poèmes se formaient dans ma tête où je les retournais pendant des heures comme une bouchée sans saveur à force d'avoir été mastiquée, mais qu'on hésite à cracher ou à déglutir à cause de la menue compagnie entretenue par sa présence (*TT*, 360-361).

La fonction du processus poétique est précisée : « oublier la fatigue ». La création des « petits poèmes » obéit à une temporalité spécifique, c'est-à-dire qu'elle permet de convertir l'expérience d'un réel inintelligible en une expérimentation formelle qui trouve à employer le seul référent temporel disponible – le « rythme de la marche » – dans un espace qui en est sinon dépourvu. Les pas scandent l'apparition de mots qui suppléent « par leur présence » à l'absence de sens induite par la jungle. L'esprit mâche et remâche cette espèce de chewing-gum poétique : tout naturellement, le paradigme alimentaire qui associe langage et connaissance à la nourriture s'impose dans le récit. Toutefois, la manducation reste inachevée : le processus s'arrête au stade de la mastication puisque le fragment signifiant conserve ses propriétés énergétiques, ne se laisse pas digérer. L'organisme aux prises avec le chaos sylvestre mobilise donc des ressources poétiques pour se sustenter, égrenant à la manière d'un chapelet signifiant ces quatrains qui permettent de mesurer la durée, et d'occuper, ou de nourrir, l'esprit aux abois.

Si le rôle des poèmes apparaît assez clairement, il reste à voir quel en est le contenu : quels sont les choix verbaux effectués par Lévi-Strauss au moment de cette crise, quel sens peut-on leur assigner dans le contexte du combat contre l'espace ? La mer – milieu traditionnellement considéré comme douteux, voire négatif par l'anthropologue⁴ – fait l'objet du premier poème, lui-même explicitement né de la forêt :

L'ambiance d'aquarium qui régnait dans la forêt engendrait ce quatrain :
Dans la forêt céphalopode
gros coquillage chevelu
de vase, sur des rochers roses qu'érode
le ventre des poissons-lunes d'Honolulu (*TT*, 361)

⁴Voir par exemple le début du chapitre qui nous occupe : « Depuis l'enfance, la mer m'inspire des sentiments mélangés. » (*TT*, 355). La mer est un milieu amorphe et achronique par excellence, où rien ne peut s'inscrire sans être aussitôt effacé ; le « Coucher de soleil » (*TT*, 51-57), écrit depuis le pont d'un bateau, paraît précisément être une tentative pour fixer l'éphémère instant où l'océan, et le ciel auquel il se mélange, produisent des formes.

On peut lire, dans l'association de la forêt au céphalopode, le schéma même du processus génératif, par le biais de l'étymologie : c'est en un sens de la connexion immédiate des pieds à la tête que procède effectivement l'irruption de la poésie dans l'esprit qui « travaille à vide ». Le raccourci – de la forêt réelle comme cause de l'« engendrement » au céphalopode poétique comme résultat – ne fait abstraction que du rôle d'intermédiaire joué par Lévi-Strauss, mollusque lui-même. Ses intentions se font plus franches dans le deuxième quatrain :

Ou bien par contraste sans doute, j'évoquais le souvenir ingrat des banlieues :
*On a nettoyé l'herbe paillasse
 les pavés luisent savonnés
 sur l'avenue les arbres sont
 de grands balais abandonnés (ibid.)*

Timidement, une bribe étimologique s'insinue dans le texte : « sans doute » ce fantasme d'ordre et de propreté, dans lequel les arbres eux-mêmes – qui, lui « faisa[nt] croire que [son guide] avait disparu », menacent à chaque instant de perdre Lévi-Strauss – servent à ranger et nettoyer l'espace, s'explique « par contraste ». Ce quatrain illustre admirablement le phénomène : dans un espace-temps perçu comme déréglé (trop d'espace, pas assez de temps), donc immaîtrisable et potentiellement dangereux, le voyageur se soutient par un imaginaire poétique qui conjugue le fond et la forme en un remède efficace, suffisamment puissant pour résorber au moins temporairement les problèmes auxquels il se heurte. L'imparfait qui introduit ces deux exemples (« la forêt engendrait », « j'évoquais »), plutôt que le passé simple auquel on aurait pu s'attendre, semble prolonger l'effet suspensif de ces formes nées d'une marche forcée en les inscrivant dans une temporalité indéterminée.

Mais les choses se compliquent avec le troisième et dernier poème que retranscrit Lévi-Strauss, gardé pour la bonne bouche pourrait-on dire :

Il y eut enfin celui-ci qui ne m'a jamais paru achevé bien qu'il fût de circonstance ; aujourd'hui encore, il me tourmente dès que j'entreprends une longue marche.
*Amazone, chère amazone
 vous qui n'avez pas de sein droit
 vous nous en racontez de bonnes
 mais vos chemins sont trop étroits (ibid.)*

Si la narration revient au passé simple, ce n'est que pour mieux insister sur l'incomplétude d'un quatrain ici encore survenu d'une manière involontaire que souligne l'expression impersonnelle « Il y eut » : à l'insu de l'auteur, la forme soudain l'envahit pour ne plus le lâcher. Il n'y peut rien : les vers reviennent le « tourmenter » quand des circonstances similaires se présentent, la « longue marche » réactivant automatiquement le mécanisme d'une défense contre le chaos même si celle-ci n'est plus justifiée, c'est-à-dire si le milieu arpenté n'est pas aussi hostile que la jungle brésilienne. La violence du verbe « tourmenter » – qui réapparaît pour qualifier les affres les plus noires que connaît l'ethnographe, celles qui l'amènent à rédiger *L'Apothéose d'Auguste* (« ... les problèmes qui me tourmentaient fournissaient la matière d'une pièce de théâtre... » (TT, 405)) – s'explique par cette récurrence indésirable d'un quatrain interminable à tous égards⁵. D'un point de vue sémantique, celui-ci entretient une forme de confusion entre deux référents potentiels, Amazone géographique et

⁵Lévi-Strauss reprend significativement le motif de cette anamnèse involontaire dans « L'Apothéose d'Auguste » (chap. XXXVII), portée alors au compte du personnage de Cinna ; voir à ce sujet Raphaël Piguet, « Une ritournelle dans le désert : écriture tragique et conjuration chez Claude Lévi-Strauss », *Littérature*, n° 173 (mars 2014), p. 86-101.

amazone antique, jusque dans la typographie : la majuscule est-elle due à la position initiale du mot dans le poème, ou à un respect des conventions relatives aux noms de lieu dont bénéficiait plus haut Honolulu ? Qu'à cela ne tienne : l'équivoque de l'homonymie est soigneusement prolongée puisque les deux acceptions sont ensuite convoquées, avec d'abord la mention de l'ablation du sein, signe des guerrières, puis celle, géographique, des « chemins trop étroits » où peine le voyageur.

L'invocation onomastique de l'espace, à quoi l'on pourrait ramener la substance de ce poème, est en fait intrinsèquement vouée à l'échec par les conditions qui la motivent. En répétant affectueusement le nom de l'Amazone, comme pour l'amadouer, le poème soudain glisse sur sa polysémie et ne sait plus à quel sens se vouer ; comme si, voulant remédier à une absence de sens, l'esprit, dans son travail à vide, en produisait soudain en surabondance et semblait dans une confusion sémantique qui expliquerait l'inachèvement de l'objet textuel aux yeux de Lévi-Strauss⁶. Que celui-ci continue de le tarauder ne doit guère surprendre, puisque le quatrain porte en lui les traces formelles du milieu qu'il évoque et qui l'a vu naître, contrairement aux deux autres qui s'y opposaient frontalement et sortaient textuellement de la forêt pour rejoindre la mer ou la banlieue. Vincent Debaene cite un quatrième poème qui précède celui-là dans le carnet de route de l'explorateur : « De combien de montées de combien de descentes / N'est-il pas fait seigneur votre *sertão* / Et tous les chemins que je hante / Ah, s'il n'y en avait pas tant⁷. » On peut lire plus qu'une contiguïté accidentelle dans cette seconde plainte adressée aux « chemins », trop étroits, trop nombreux. L'espace est impraticable, le sens s'y égare littéralement, et l'explorateur spectral, après avoir « hanté » les lignes géographiques tracées dans la jungle, est à son tour hanté par les lignes poétiques tracées sur, et contre, la jungle.

Manducation poétique (2) : Segalen, en montée

Il ne semble pas abusif de dire que ces lignes s'inscrivaient, pour Lévi-Strauss, *sur* et *contre* la jungle : les carnets témoignent d'une quasi-immédiateté de la transcription, qui tend à une simultanéité de l'élaboration formelle et du report sur la page du journal. De même, *Équipée* présente une scène de manducation poétique qui apparaît brute, repiquée sur la base des notes de Segalen, comme le signale l'éditeur : « De ce chapitre les premières lignes seules furent écrites avec la mention “voir Feuilles de Route 483-484”. On donne ici le passage des “Feuilles de route” de l'auteur⁸. » Comme les quatrains de Lévi-Strauss, l'apparition du texte procède du mouvement même, et ce mouvement est toujours celui de la marche. Celle-ci s'effectue dans un paysage de montagne moins inhospitalier que la jungle brésilienne, au cours d'une progression ascendante qui permet à Segalen de rejoindre des poètes qu'il situe métaphoriquement dans l'espace où il se tient : « Ceux qui “vivent”

⁶Roland Barthes souligne chez Proust le rôle à la fois spatial et mnémonique du nom propre : « Le Nom propre dispose des trois propriétés que le narrateur reconnaît à la réminiscence : le pouvoir d'essentialisation (puisqu'il ne désigne qu'un seul référent), le pouvoir de citation (puisqu'on peut appeler à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d'exploration (puisque l'on “déplie” un nom propre exactement comme on fait d'un souvenir) : le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence. » (*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 121). Mais ici, une essentialisation manquée du nom propre (puisque « Amazone » désigne non pas un, mais deux référents) semble en pervertir les qualités.

⁷Claude Lévi-Strauss, *Œuvres*, *op. cit.*, note 4, p. 1766.

⁸Victor Segalen, *Équipée*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1983, p. 92. Les futures références à *Équipée* seront données dans le texte par les initiales du titre suivies de la référence paginale (« E, 92 »).

sur les hauts plateaux, bout au vent des montagnes, sous la pluie et sous le temps ; Claudel et Mallarmé, Ronsard et Jules de Gaultier. » (*ibid.*). L'altitude fait écho à la valeur des auteurs cités, dont les œuvres sont ensuite mastiquées par le marcheur :

Leitmotif durs comme la marche ascendante. Les phrases *qu'on remâche comme les feuilles de la kola*. Elles n'ont plus bientôt de sens, comme une feuille mâchée n'a plus de goût. Mais leurs propriétés, leur valeur énergétique reste grande. Et le refrain tonne intérieurement à coups rythmés : « Je me souviendrai de toi, Ceylan !... » – « Délaisse les peuples vaincus, qui sont sous le lit de l'aurore... » Comme un Tyrtée chantant boiteux, les temps forts frappés d'un coup de hanche. Alors le pied se fait élastique. Le rythme intérieur a la dureté, la réalité de ce grès rouge qui bondit sous mes pas, de pas en pas (*E*, 92-93).

La « valeur énergétique » de ces « phrases qu'on remâche » est identique pour Segalen à celle que leur reconnaît Lévi-Strauss. Jusque dans la comparaison explicitement marquée et appuyée par les italiques, le modèle manducatoire semble s'imposer naturellement dans le texte, là aussi immobilisé sur une image de rumination. Ni crachat, ni déglutition : bien que les mots perdent leur « goût » – leur « saveur », disait Lévi-Strauss –, la forme lyrique résiste à l'action des mâchoires mentales telle une gomme élastique qui conserve indéfiniment ses vertus roboratives. Cette énergie est directement transmise aux pieds du marcheur et lui permet de poursuivre son effort dans ce qui s'apparente à une fusion du corps et de la montagne, comme le signale, par le biais du « grès rouge qui bondit sous [ses] pas », le transfert de l'élasticité au sol même. Hypallage, ou hendiadys : c'est dans l'union de l'arpenteur au terrain que se résout en une apothéose prolongée leur rapport dialectique, l'action des muscles prenant appui sur le sol permettant une dépense dirigée de la puissance contenue dans les miettes poétiques⁹. Comme l'indique encore la mention de Tyrtée, poète spartiate, martial par excellence, ces « leitmotif durs », ces « coups rythmés » ont tout du carburant d'un moteur à explosion ; les pistons mentaux tournent avec une infaillible régularité, et les jambes du marcheur transforment mécaniquement cette activité en énergie cinétique. La transmission céphalopodique opère, un équilibre efficace est atteint grâce aux propriétés communes de la forme et de la matière : « le rythme intérieur a la dureté de ce grès », il n'y a plus qu'à se laisser entraîner par leur conjonction¹⁰.

Lévi-Strauss et Segalen perçoivent leur démarche sur un même mode analogique, puisant dans la forme pour se sustenter métaphoriquement – même si la convergence ultime du comparant et du comparé conduit, on l'a dit, à la catachrèse, donc à une lecture *littérale* de ces scènes de manducation poétique. Des différences notables subsistent cependant, qu'on peut imputer à la façon dont le milieu et l'effort qui y est déployé sont perçus par chaque auteur. Alors que Lévi-Strauss souffre dans sa « pénombre verte », entravé de toutes parts, Segalen apprécie sa « marche ascendante », lui qui relève que « descendre est voisin de déchoir » (*E*, 34-35), et le travail musculaire qu'elle exige. La montagne favorise un rapport serein au réel, tandis que la jungle, en tant que variante extrême et monstrueuse de la forêt, le rend difficile, voire impossible¹¹. Il en découle une inversion symétrique de la

⁹Muscle et élasticité interviennent à de nombreuses reprises dans *Équipée* ; voir l'analyse de Marc Gontard dans *La Chine de Victor Segalen – Stèles, Équipée*, Paris, PUF, 2000, qui souligne que « le réel ne se donne au voyageur que dans la jouissance musculaire de l'effort » (p. 199).

¹⁰Par rapport à cette « structure dialectique », voir Sophie Labatut, « *Équipée* de Victor Segalen, postulats et corollaires », *Littérature*, n° 117 (mars 2000), p. 70-84.

¹¹Lévi-Strauss décrit, avec un lyrisme proche de celui de Segalen, son « amour de la montagne », le « dialogue » qu'engage « le paysage de montagne », « ce paysage debout », avec qui le parcourt, et « l'effort physique » qu'il exige (*TT*, 357) ; voir aussi l'extase du causse languedocien (*TT*, 44-45).

machinerie poétique actionnée par la progression physique : les poèmes ne sont pas créés de toutes pièces, mais empruntés aux auteurs qui « “vivent” sur les hauts plateaux ». Ils ne naissent pas « au rythme de la marche » ; c’est la marche qui naît de leur rythme. En somme, la manducation poétique est plus apaisée chez Segalen : des conditions moins éprouvantes (même si, physiquement, l’effort consenti peut être égal dans les deux cas) suscitent une réponse mieux mesurée, mieux maîtrisée aussi, qui ne déclenche apparemment pas de récurrences intempestives. Dans un espace intelligible et même intrinsèquement morphogène – les hauts plateaux des poètes –, le voyageur peut se contenter de formes existantes, au lieu d’en fabriquer de nouvelles, *ad hoc*. Ainsi les poèmes ressassés, par leur substance même, n’induisent pas l’oubli (« pour oublier la fatigue... »), mais aiguïssent la mémoire : explicitement avec « Le cocotier » de Claudel (« Je me souviendrai... »), implicitement avec le « Chant de folie à Bacchus » de Ronsard, qui en appelle directement à la débauche alimentaire dans la logique d’une transposition paradigmatique du souvenir à la nourriture¹². Le souvenir n’est pas « ingrat », mais le précieux auxiliaire du marcheur-mâcheur ; puisant dans une réserve d’énergie préexistante, Segalen parvient à la contrôler, et la machine formelle ne s’emballe pas. L’image du céphalopode, cet être réduit de la tête aux pieds, s’impose encore : il y a un lien causal entre la nature du terrain foulé et celle de l’activité mentale qu’il occasionne : l’excès poétique – la surcharge énergétique – dont fait état Lévi-Strauss est suscitée par ce « sol [...] enfoui sous un enchevêtrement instable de racines, de surgeons, de touffes et de mousses », où « chaque fois que le pied manque un point ferme, on risque la chute, dans des profondeurs parfois déconcertantes » (*TT*, 360), alors que la surface de grès, dure et relativement lisse, s’offre comme plan de déploiement sain de la forme, celui où le sens s’épanouit.

Dessiner l’informe (1) : le tigre des Han

Puis le sens s’évanouit : ce grès qui soutient le mouvement apparaît aussi dans *Équipée* quand, matière d’une forme défunte, il arrête Segalen devant une statue de tigre tellement érodée qu’elle en est méconnaissable. « Nez à nez avec un moignon informe de grès », il contemple une masse qui « est malheureusement là : émoussée, écornée, mieux ou pis que brisée : sucée par la pluie qui l’a délavée comme un enfant son sucre d’orge ! » (E, 112). Le champ sémantique retenu pour exprimer cette « déconvenue irrémédiable » (ibid.) est double : celui de la mutilation (« moignon ») et, naturellement, celui de la nourriture. Le « sucre d’orge » a été proprement consommé par l’action répétée d’une pluie qui s’apparente aux sucs gastriques du temps : « [...] les formes et ce qui lui donnait existence, ont fui, léchées, absorbées ; et [...] il n’en reste que le caillou, la matière, ce grès de mauvais grain... » (E, 112-113). Comme le relève Philippe Postel, Segalen associe constamment le « temps dévorateur » « à une série de métaphores qui relèvent de l’alimentation¹³ », c’est-à-dire au paradigme énergétique qui sous-tend la problématique formelle. L’érosion, en tant qu’action conjuguée du temps et des éléments, est très exactement le processus entropique auquel les poètes

¹²Dans la première édition d’*Équipée* (Paris, Plon, 1929, p. 169), la citation de Mallarmé (« Que, sol des cent iris, son site... ») intercalée entre celles de Claudel et de Ronsard renvoie aussi à la mémoire puisqu’elle est tirée de la « Prose pour des Esseintes », qui s’ouvre sur ces mots : « Hyperbole ! de ma mémoire ».

¹³Philippe Postel, *Victor Segalen et la statuaire chinoise*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 254. Voir *Chine. La Grande Statuaire*, qui dénonce aussi dans les mêmes termes la propension du grès à succomber à l’entropie : « une matière qui, en quelques deux cents ans, ou même en dix ans, se délite, se désagrège... si bien que l’on voit des arcs de triomphe [...] qui s’usent, s’émoussent, sont sucés par le temps comme des statues de sucre ou de sable fondant [...] » (in *Œuvres complètes II*, Paris, Laffont, 1995, p. 775).

des hauts plateaux sont capables de résister, eux qui vivent « sous la pluie et sous le temps » sans souffrir des intempéries. Ce grès-ci par contre est coupable de n'avoir pas su retenir les formes, de s'être laissé digérer par la durée. Il faut donc ranimer le tigre en reportant la forme sur le papier et ainsi le soustraire à l'entropie. Le geste graphique est représenté comme un acte rituel, machinal, accompli de manière presque inconsciente :

[...] par piété presque superstitieuse, par habitude, je dessine. – Je dessine ce reste informe. Et lentement, mais sûrement, ce que mes yeux ne voyaient pas, le crayon et les mouvements instinctifs de mes doigts le ressuscitent. Aucun doute. C'est bien ce tigre râblé et sexué des Han. – Le corps allongé, le torse fort, et cette cambrure du cou... et ce port de la tête absente ; ce reflet orgueilleux de l'encolure, ces pectoraux puissamment cannelés. Je dessine. Le fait se produit. Les formes se développent, à les poursuivre dans la pierre, non pas avec le léger contact du regard, mais à deviner musculairement l'effort du ciseau dans la pierre ; elles se forment ; elles se fixent ; non plus dans cette matière trop périssable, mais dans l'espace fictif où l'imaginaire se plaît (E, 113).

« Mouvements instinctifs » des doigts grâce auxquels le miracle advient : la vision est proscrite, l'optique relevant encore d'un mode d'appréhension trop peu immédiat. L'artiste au travail entre dans une phase haptique où la vision est insuffisante. Il lui faut du « muscle » pour « formuler » et « fixer » la figure du félin, au terme d'un « effort » qui n'est pas étranger à celui fourni à flanc de montagne. Il s'agit toujours de tracer des lignes ; mais alors que l'espace réel convoquait la forme poétique comme carburant des jambes, « l'espace fictif » inverse le processus : la dépense physique permet de conserver la forme détruite, par une opération graphique qui s'accomplit comme un réflexe primal, en deçà de toute volition : comme le dit joliment Catherine Mayaux, Segalen se fait « manouvrier¹⁴ » :

Pour la dixième fois peut-être, le phénomène fut. Cette apparition d'une forme antique débordant son bloc émoussé... C'est une évocation magique et logique : il suffisait non plus de regarder, mais de reformuler docilement : les gestes répétant dans un nouvel espace actuel les autres gestes que le modelleur lui-même, autrefois, poursuivait ; – quand il luttait, à coup de ciseaux volontaires, contre la pierre infidèle, qui n'a point su garder ses efforts ; – mais que seuls des efforts analogues, ressuscitent aujourd'hui (E, 113-114).

La main, engagée dans la « lutte » de la création, peut seule conjurer le travail de sappe du temps en « reformulant » la « forme antique » : le procédé relève de la sorcellerie, le dessinateur-thaumaturge remplaçant le sculpteur par-delà les siècles, avec ses « efforts analogues », pour « ressusciter » la forme. C'est le pouvoir magique de la main, à la fois forme et condition de la forme, archi-forme que Segalen percevait déjà dans les rocs autrement résistants de sa Bretagne natale :

Deux menhirs, espacés de 50 mètres, à droite de la route, annoncent Penmarc'h. En plein champ, sortant de la terre meuble fraîchement retournée à travers laquelle on patauge, ils érigent leur impassibilité de granit, l'un trapu, l'autre plus svelte, étalant, en forme d'in vraisemblable main une paume géante¹⁵.

La reconnaissance d'une « forme d'in vraisemblable main » dans le granit des menhirs, dressés comme un défi dans la bourbe informe, préfigure le rôle symbolique du pouvoir graphique de la main, organe magique, comme méthode déployée contre l'entropie qui s'emploie à effacer le sens imposé

14« Un voyage en quête d'auteur », in *Lectures d'une œuvre : Stèles et Équipée*, Éd. Catherine Mayaux, Nantes, Éditions du temps, 1999, p. 162.

15Victor Segalen, *A Dreuz an Arvor*, cité par Philippe Postel, *op. cit.*, p. 249-250. Ce tout premier texte de Segalen insiste déjà sur le pouvoir morphogénétique de la main : « ... nous voilà courant sur les rochers partis d'ombres et de lumière [...], étalés en éboulis, sur la côte basse, rase, comme sur laquelle aurait passé une main gigantesque, nivelant, autant qu'on peut niveler des ruines, les accidents naturels, ou les saillies érigées de main d'homme. » (*Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 92).

par l'homme à une pierre qui n'est plus qu'un *moignon* : un membre sans forme, sans fin, sans main. « Les lignes vivantes ont fui » : il faut les rattraper, les ordonner à nouveau selon les règles immuables, ancestrales de la représentation. Le dessin du tigre par le voyageur-archéologue équivaut rigoureusement à un rituel d'exorcisme, à une adjuration de la forme, inlassablement répétée, qui permet d'en garder la trace¹⁶.

Dessiner l'informe (2) : la main d'Emydio

Revenant, à la fin de *Tristes Tropiques*, sur un séjour en Asie postérieur aux expéditions brésiliennes, Lévi-Strauss rend manifeste l'enjeu temporel que cristallisent les statues pour « l'observateur européen » : les stèles de Bharhut, par exemple, sont dues à des « sculpteurs, possesseurs d'une machine à supprimer le temps » (TT, 436). Lévi-Strauss rejoint Segalen : il s'agit pour l'un comme pour l'autre de « supprimer », de conjurer le temps inexorable. À cet égard, la pérennité de la statuaire bouddhiste est exemplaire : « S'il est un art éternel, c'est bien celui-là : il remonte à cinq millénaires, il est d'hier, on ne sait. Il appartient aux pyramides et à nos maisons ; les formes humaines, sculptées dans cette pierre rose à grain serré, pourraient s'en détacher et se mêler à notre société. » (*Ibid.*). Nul besoin, pour l'anthropologue, de répéter graphiquement : les « formes » sont intactes, bien vivantes, il suffit d'en rendre compte. Mais le problème de l'informe n'est que transposé dans l'espace, ainsi que le montre un autre drame amazonien dans lequel on peut lire une modulation de la réaction graphique de Segalen découvrant son tigre. Il s'agit toujours d'entropie, d'une destruction de forme ; mais elle intervient avec une immédiateté, une brutalité que n'avait pas subies la statue des Han. Surtout, elle porte sur l'archi-forme elle-même : la main.

L'accident survient dans la forêt, paraît même avoir été causé par elle : alors que Lévi-Strauss vient d'arriver dans un village tupi-kawahib, atteint au prix de la pénible marche évoquée ci-dessus, « un de [ses] hommes partit en forêt pour abattre quelques palombes qui voletaient à la lisière » (TT, 369). Le maladroit s'appuie sur son fusil, le coup part, et il revient bientôt, « tenant dans la main gauche son avant-bras droit d'où pendait une extrémité en lambeaux » (*ibid.*). Que faire, sachant que le groupe est à plusieurs jours de marche du médecin le plus proche ? Faut-il réduire à un moignon le membre détruit ? Ou prendre le risque de la gangrène ? Mais « l'amputation eût été une catastrophe. Non sans crainte, nous décidâmes de remettre approximativement les doigts en place, de faire un pansement avec les moyens dont nous disposions, et de prendre le chemin du retour » (TT, 369-370), marche forcée qui les conduit jusqu'à Jean Vellard, médecin de l'expédition :

Le voyage s'effectua dans une atmosphère de cauchemar et peu de souvenirs en ont subsisté. [...] Quand nous atteignîmes le campement dans l'après-midi du lendemain, on constata que sa main était pleine de vers, cause d'insupportables douleurs. Mais quand, trois jours plus tard, il fut confié au médecin, la plaie était sauvée de la gangrène, les vers ayant consommé au fur et à mesure les chairs putréfiées. L'amputation devenait inutile et une longue série de menues interventions chirurgicales, qui durèrent près d'un mois et où Vellard mit à profit son habileté de vivisecteur et d'entomologiste, rendit à Emydio une main acceptable (TT, 370).

Le pouvoir symbolique de l'accident et de ses conséquences est immense. Il précipite dans le texte une conflagration d'éléments paradigmatiques qui tournoient autour de la possibilité de la perte du membre qui est l'instrument, le signe et la possibilité de la forme elle-même. Pis, ce n'est plus

¹⁶Comme le fait remarquer Philippe Postel, « L'observation d'une statue se termine bien souvent, dans les analyses de *Chine. La Grande Statuaire*, par la répétition du geste même du sculpteur, comme s'il s'agissait, pour l'observateur de la statue, de remonter jusqu'au geste initial, le geste qui est à l'origine de la statue. » (*Op cit.*, p. 274).

l'homme qui mâche des vers, mais les vers qui mangent l'homme¹⁷. La « consommation » de la main est pourtant bénéfique : la mutilation définitive est évitée de justesse. La main retrouve ses contours au moment précis où l'identité de la victime est enfin révélée : il s'agit d'Emydio, dont l'histoire a été entre toutes « retenue » par Lévi-Strauss quelques chapitres auparavant : « Pour tuer le temps, les hommes racontent des histoires ; j'ai retenu celle dite par Emydio » (TT, 339). L'expression « tuer le temps », sous ses dehors innocemment idiomatiques, indique sur le plan narratif la fonction essentielle reconnue dans la statuaire bouddhiste : toujours tuer, supprimer le temps à coups de formes. Le personnage est donc emblématique, et connu du lecteur ; mais la perte provisoire de la main semble interdire, peut-être « par piété superstitieuse », de nommer le conteur estropié avant qu'une « main acceptable » ne lui soit « rendue », avant que son intégrité corporelle – formelle – ne soit garantie. Les occasions, au cours du récit, ne manquaient pas ; mais Emydio n'est jamais désigné que sur un mode générique : « l'homme », « ce compagnon », « le blessé » (TT, 369-370).

Outre la fonction onomastique, la mutilation temporaire, accompagnée de la manducation par les vers, paraît aussi suspendre l'activité mnésique, en annuler la possibilité même : « peu de souvenirs subsistent » du retour au lieu où la forme pourra renaître. Si celle-ci est le véhicule et la condition du sens, la main en est l'outil premier, avec, pour prothèses, la plume, le pinceau, ou, dans le cas de la chasse – c'est-à-dire de l'obtention de nourriture –, le fusil. Réinsérée dans le circuit analogique d'une assimilation terme à terme des aliments au sens – c'est-à-dire à deux types d'énergie distincts mais également nécessaires – qui prévaut tant dans *Équipée* que dans *Tristes Tropiques*, la scène est *logiquement* horrible en ce qu'elle rend patente l'angoisse d'une perte de forme fatale, causée par l'objet même qui doit assurer la survie dans la jungle. L'image de cette arme retournée par mégarde contre la main qui en use tient du suicide symbolique ; s'il n'est qu'ébauché, et avorté, il concentre néanmoins si bien toutes les données du problème auquel s'expose Lévi-Strauss au Brésil – un espace inintelligible qui ramène le voyageur aux préoccupations les plus primaires (dormir, manger, avancer) quand bien même il doit inlassablement faire provision des données ethnographiques dont il nourrira son savoir et sa carrière – qu'il ne peut manquer d'intervenir textuellement comme le surgissement concret du risque d'un échec définitif.

À cette manifestation entropique particulièrement intense, Lévi-Strauss, tel Segalen face au tigre, oppose le rituel de la représentation. Selon le procédé néguentropique dont *Équipée* donne la formule, il dessine :

Chaque matin, délayant dans le lait nos réserves de chocolat, nous passions le petit déjeuner à contempler Vellard extrayant quelques esquilles de la main d'Emydio et la reformant à mesure. Ce spectacle avait quelque chose d'écoeuvrant et de fascinant ; il se combinait dans ma pensée avec celui de la forêt, pleine de formes et de menaces. Je me mis à dessiner, prenant ma main gauche pour modèle, des paysages faits de mains émergeant de corps tordus et enchevêtrés comme des lianes. Après une douzaine d'esquisses qui ont presque toutes disparu pendant la guerre – dans quel grenier allemand sont-elles aujourd'hui oubliées ? – je me sentis soulagé et je retournai à l'observation des choses et des gens (TT, 379).

Au-delà de l'aspect cathartique du traitement graphique, du « soulagement » qui en résulte et qui est la finalité de la cure, les circonstances de son occurrence textuelle, quelques pages après la narration de l'accident, renvoient toujours à une coïncidence suspecte des motifs habituels. Est-ce par hasard si la main est « reformée à mesure » – scène rejouée « chaque matin » comme un rite – au moment

¹⁷Luiz de Castro Faria, qui accompagne Lévi-Strauss au cours de la seconde mission brésilienne, ne fait pas état dans son journal d'une quelconque infection de la plaie : « We changed the dressing ; fortunately there was no suppuration. » (*Another Look. A Diary of the Serra do Norte Expedition*, Ouro Sobre Azul Editoria, Rio de Janeiro, 2001, p. 176). On peut se demander dans quelle mesure la narration de l'épisode dans *Tristes Tropiques* procède d'une réécriture anagogique de l'évènement.

du premier repas de la journée ? si ce « spectacle » est affublé d'une épithète qui renvoie au paradigme nutritionnel poussé jusqu'à la débauche nauséuse ? L'écœurement semble dû à un excès qui procède d'une redondance métaphorique : en travaillant la chair vive, c'est la forme elle-même que le médecin reforme, et la tautologie traîne derrière elle un réseau signifiant où s'agitent les paradigmes associés, en tête desquels la nourriture. Tout se mélange en un infect brouet qu'il faut pourtant digérer, ou peut-être vomir, en tout cas extraire du système, de la « pensée » qui en est ballonnée¹⁸. Pour vidanger sa mémoire occupée par les « formes » menaçantes de la jungle, Lévi-Strauss doit les représenter, douze fois, c'est-à-dire déplacer les « paysages » dans un milieu capable de les neutraliser : la page. L'imposition de la main de l'auteur sur cette main déformée qui contient toute la violence amazonienne est encore un « mouvement instinctif », un geste rituel.

Comme dans le cas de la manducation poétique, les réactions de Segalen et Lévi-Strauss diffèrent en des points significatifs, qui peuvent être rattachés aux contingences propres à chacun, et se découvrent notamment dans leur rapport respectif à la mémoire. Le premier représente pour se souvenir d'une présence formelle, celle des Han, en la dessinant d'abord, en la capturant « dans l'espace fictif où l'imaginaire se plaît », puis en incorporant l'immortalisation du tigre aux pages d'*Équipée*. Il redouble triomphalement l'acte de l'inscription¹⁹ : la mnémotechnie atteint un pic d'intensité. Le second représente pour oublier que l'archi-forme de la main a failli être irrémédiablement détruite, épisode que les contraintes de la narration du voyage, dans *Tristes Tropiques*, rappellent nécessairement dans le texte, où il trouve un second souffle. Le mouvement est celui d'un va-et-vient entre mémoire et oubli, Lévi-Strauss devant, au moment de la rédaction, se souvenir d'un trou de mémoire volontaire, creusé par ces croquis qui seront eux-mêmes justement « oubliés » dans un endroit improbable²⁰. Les répétitions s'enchaînent donc chez l'un et l'autre, dans des suites de reproductions qui débordent le cadre de chaque récit et affirment la nécessité thérapeutique de la représentation, antidote contre l'entropie.

Fin formelle

Reprenons. Au cours de sa mission archéologique, Segalen, progressant dans un paysage hospitalier, rythme sa marche au moyen de poèmes remémorés qui jouent un rôle d'auxiliaires bénéfiques. À l'arrêt, face au tigre, il reproduit une forme ancienne, perçue comme faste mais détruite par le temps, pour la sauver dans le dessin, pour que sa mémoire subsiste et que le souvenir en soit préservé. Au cours de sa mission ethnographique, Lévi-Strauss, progressant dans un paysage inhospitalier, invente au rythme de sa marche des poèmes qui jouent un rôle d'auxiliaires ambigus, voire maléfiques. À l'arrêt, face à la main peu à peu reformée, il dessine des formes nouvelles, perçues comme instables en ce qu'elles mêlent archi-forme détruite et formes destructrices, pour pouvoir les oublier.

¹⁸À cet égard, la polysémie du verbe « soulager », dans la dernière phrase, est évidente ; l'entremise de « sentir » empêche une utilisation franche de sa forme pronominale, mais l'insistance sur la *sensation* en marque assez la nature physique.

¹⁹Voire le triple : dans *Chine. La Grande Statuaire* (*op. cit.*), Segalen reproduit plusieurs photographies et dessins des statues qu'il découvre ; à ce sujet, voir encore l'étude de Philippe Postel (*op. cit.*), p. 274 notamment.

²⁰Mais l'oscillation entre mémoire et oubli ne s'interrompt pas avec la publication de *Tristes Tropiques*, puisque, comme l'indique Vincent Debaene, « de retour à Paris, Lévi-Strauss a reproduit de mémoire un de ces dessins dont on trouve une reproduction dans l'ouvrage de Catherine Clément, *Claude Lévi-Strauss ou la structure et le malheur* [...]. » (*Œuvres, op. cit.*, note 1, p. 1767). Le pendule mnésique s'arrêterait donc du côté de la mémoire.

D'un texte à l'autre, la relation peut être dite spéculaire dans la mesure où elle inverse symétriquement et systématiquement les termes du discours. Mais si les contingences de l'expérience modifient l'agencement de celui-ci, on voit aussi que leur formule générale demeure identique. Elle s'articule autour d'une double problématique, celle de la mémoire et de la nourriture. Qu'il faille oublier des formes ou s'en souvenir, celles-ci sont toujours ce qui est mangé, soit par le voyageur lui-même, soit par le monde où il se tient. La consommation peut être immédiate, comme dans le cas de la plaie infectée, ou plus ou moins avancée, comme dans le cas du temps qui suce la statue ; elle est toujours interrompue par le geste qui sauve, celui de l'auteur, qui dessine, qui écrit, qui substitue à la matière du réel ces lignes qui, comme le montre la manducation poétique, peuvent être indéfiniment mâchées sans rien perdre de leurs qualités. Segalen illustre admirablement ce phénomène : les scènes d'*Équipée* constituent à ce titre un bréviaire tant elles sont exemplaires – la dialectique du Réel et de l'Imaginaire qui étaye le texte participe de cette relative simplicité. Les situations décrites dans *Tristes Tropiques* témoignent d'un rapport moins serein, d'une digestion troublée. L'épisode de l'accident d'Emydio est vertigineux parce que pléonastique ; si la reconstruction de la main échoit pour des raisons techniques au médecin plutôt qu'à Lévi-Strauss lui-même, le trop-plein symbolique accumulé au spectacle de l'archi-forme reformée doit néanmoins s'épancher, graphiquement, puis scripturalement, dans la représentation.

Tout acte de représentation est nécessairement un acte de mémoire, et, inversement, tout acte de mémoire est toujours déjà un acte de représentation par et pour l'esprit, qui veut y trouver de quoi se rassasier. En ce sens, la forme est très exactement la nourriture de l'esprit : de l'une à l'autre la différence ontologique est superficielle. En tant que concentration d'énergie, elle peut être toxique ou bienfaisante, elle n'en est pas moins indispensable à l'homme et à sa mémoire, fonction négentropique par excellence dont l'écriture est l'auxiliaire le plus performant, elle qui permet de constituer d'inaliénables réserves de formes dans lesquelles on peut toujours puiser. D'après les passages cités, on pourrait dire que Segalen – du moins dans *Équipée* – se sert de l'écriture comme d'un baume salvateur, contre la fatigue, contre le temps, lui qui « habite une chambre aux porcelaines, un palais dur et brillant où l'Imaginaire se plaît » (*E*, 17) ; tandis que Lévi-Strauss entretient avec elle une ambivalence certaine²¹ : répudiée théoriquement, mais convoquée pour ses vertus rassérénantes quand le voyage menace de périliter et présente une mort, réelle ou figurée, qui s'insinue dans l'esprit et corrompt le souvenir.

Ainsi certaines formes sont moins stables que d'autres, certaines sources d'énergie plus difficile à dompter ; mais la faim formelle est toujours là, présente et motrice, et elle ne cesse de se vouloir reproduite, réitérée, réaffirmée comme articulation fondamentale de la vie humaine, comme son expression même. Répéter la forme est, après tout, un geste enfantin, voire animal, auquel Jacques Derrida faisait allusion dans « La pharmacie de Platon » :

La dialectique anamnésique, comme répétition de l'*eidōs*, ne peut se distinguer du savoir et de la maîtrise de soi. Ce sont l'une et l'autre les meilleurs exorcismes qu'on puisse opposer à la terreur de l'enfant devant la mort et la charlatanerie des Croquemitaines²².

²¹On pense bien sûr à la « Leçon d'écriture », dans laquelle elle paraît entièrement nocive : « C'est une étrange chose que l'écriture. [...] On la concevrait volontiers comme une *mémoire artificielle*, dont le développement devrait s'accompagner d'une meilleure conscience du passé, donc d'une plus grande capacité à organiser le présent et l'avenir. » (*TT*, 298, je souligne), et la dénonciation qui s'ensuit.

²²Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 151.

La réminiscence permet de dominer l'angoisse de l'impermanence et de déjouer les tours des « Croquemitaines » : il faut souligner l'heureuse convergence du choix sémantique de Derrida et de la scène de la main rongée par les vers. La mobilisation d'un être imaginaire *dont le nom mange une forme de main*²³ est-elle encore arbitraire ? « Croquer des mains », n'est-ce pas, précisément, ce que fait Lévi-Strauss au petit déjeuner, quand Segalen croque un tigre ? La consommation de la forme, qu'on peut ici à bon droit qualifier de catachrétique, contamine sans relâche la langue qui semble, effectivement, « morphologiquement contrainte » de mettre en évidence des structures littéralement viscérales lorsque les formes les plus sensibles et les plus sensées exhibent obscènement leur fin.

23Si l'étymologie du deuxième terme est douteuse (« mitaine » renvoie-t-il au chat, à la petite fille, à l'injure...?), il n'évoque, pour le locuteur contemporain, rien d'autre que l'enveloppe imprécise de la main.